HISTORIA DEL ARTE

ÍNDICE

I.—Técnica y términos artísticos

PREHISTORIA

II.—Arte prehistórico

ANTIGÜEDAD

III.—Arte, egipcio

IV.—Arte del Asia anterior

V.—Arquitectura griega

VI.—Escultura, pintura y cerámica griegas

VII—Arquitectura romana

VIII.—Escultura y pintura romanas. Arte ibérico

IX.—India, Extremo Oriente y América prehispánica

X.—El Arte Cristiano primitivo. Arte sasánida

EDAD MEDIA

XI.—Arte bizantino

XII.—Arte prerrománico

XIII.—Arquitectura árabe

XIV.—Arquitectura románica

XV.—Escultura románica

XVI.—Pintura románica. Orfebrería

XVII.—Arquitectura gótica

XVIII .—Escultura, pintura y artes industriales góticas

XIX.—Arte árabe y mudejar

EDAD MODERNA

XX.—Arquitectura del Renacimiento en Italia y Francia

(XXI).—Arquitectura del Renacimiento en España

(XXII).—Escultura del Renacimiento en Italia

(XXIII).—Escultura del Renacimiento en España

(XXIV).—Pintura del Renacimiento en Italia hasta fines del siglo XV

(XXV).—Pintura del Renacimiento en Italia durante el siglo XVI

(XXVI)—Pintura flamenca y holandesa

(XXVII)—Pintura española de los siglos XIV y XV

(XXVIII)—Pintura española del siglo XVI y portuguesa de los siglos XV y XVI

(XXIX)—Pintura alemana y francesa del Renacimiento

(XXX)—Artes industriales del Renacimiento

(XXXI)—Arquitectura barroca

(XXXII)—Arquitectura barroca española

(XXXIII)—Escultura barroca

(XXXIV)—Escultura barroca española

(XXXV)—Pintura barroca italiana

(XXXVI)—Pintura barroca flamenca y holandesa

(XXXVII)—Pintura española del siglo XVII

(XXXVIII)—Pintura española del siglo XVIII

(XXXIX)—Pintura francesa e inglesa

(XL)—Artes industriales de los siglos XVII y XVIII

EDAD CONTEMPORÁNEA

(XLI)—Arquitectura desde el neoclasicismo hasta mediados del siglo XX

(XLII)—La escultura desde el neoclasicismo hasta mediados del siglo XX

(XLIII)—Pintura francesa e inglesa desde el neoclasicismo hasta fines del siglo XIX

(XLIV)—La pintura española del siglo XIX

(XLV)—La pintura de la primera mitad del siglo XX

CAPÍTULO I

TÉCNICA Y TÉRMINOS ARTÍSTICOS

1. ARQUITECTURA

a) MATERIALES

b) ELEMENTOS: SOPORTES

c) CUBIERTA: DINTEL. ARMADURA

d) ARCOS

e) BÓVEDAS

f) PLANOS. MÓDULO

2. ESCULTURA

3. PINTURA

ARQUITECTURA

MATERIALES

—En la obra arquitectónica conviene considerar, desde el punto de vista técnico, el material en que está labrada, los elementos arquitectónicos que la componen, y su conjunto.

La naturaleza del material no sólo influye poderosamente en el efecto de pobreza o riqueza, de fuerza o de ligereza del edificio, sino que da lugar a formas artísticas diferentes. Es indudable que el edificio egipcio, construido en enormes bloques de granito, produce una impresión de eternidad que, naturalmente, no podemos experimentar ante los ligeros pabellones de madera del Extremo Oriente. Y también es obvio que sin el empleo del hierro y del cemento no hubiera podido nacer el rascacielos. Elementos arquitectónicos tan de primer orden como el arco y la bóveda parece que se generalizan por primera vez en Mesopotamia, como consecuencia del uso de un material pequeño —el adobe o el ladrillo— y de la escasez o falta de maderas de suficiente resistencia para servir de dinteles de gran longitud.

Los materiales constructivos principales son el barro, la piedra y la madera. El barro puede emplearse cocido —ladrillo— o simplemente seco al sol —adobe—, en cuyo caso, para darle mayor cohesión, suele mezclarse con paja. Material extremadamente pobre, se utiliza en países donde falta la piedra y escasea la leña para cocerlo. Como el ladrillo se presta mal a la labor de molduras y decoraciones finas, el edificio con él construido suele enriquecerse con yeserías y azulejos. La técnica de la obra de ladrillo es la albañilería. La piedra es el material noble y costoso, sobre todo cuando se emplea en piezas regulares de gran tamaño. Se utilizan principalmente el granito, las areniscas y las calizas.

La caliza de mayor lujo es el mármol. La técnica de la obra de piedra es la cantería, y el arte de cortar la piedra, la estereotomía. Hija de razones de orden geográfico, la preferencia por el ladrillo o por la piedra suele influir de forma decisiva en los caracteres de las escuelas arquitectónicas de las diversas regiones. Así, en España, mientras la cantería es arte de las montañas del Norte, en Andalucía domina la albañilería.

La madera como elemento de construcción exclusivo, o casi exclusivo, sólo se emplea en regiones de grandes bosques —arquitectura escandinava— o donde los

frecuentes terremotos impiden el empleo de materiales inflexibles, cual es el caso del Extremo Oriente o América Central. Como material de más fácil labor que la piedra, y empleado como soporte y cubierta, lo utilizan en sus comienzos casi todos los pueblos, y en ella se crean no pocas formas arquitectónicas no sólo constructivas, sino decorativas, que después de abandonada la madera y adoptada la piedra se continúan repitiendo en ésta. A veces es la casi totalidad de la estructura lignaria la que se traduce a la piedra, que no otro origen tienen muchas formas de la arquitectura indostánica. Aparte de esas arquitecturas lignarias y de su influencia en las de piedra, la madera ha sido hasta fecha reciente material de primer orden para las cubiertas.

ELEMENTOS: SOPORTES.

—En el edificio existen dos partes esenciales: la cubierta y el soporte, que recibe el peso de aquélla.

El soporte puede ser continuo, en cuyo caso sirve, además, de cerramiento, y es el muro, o no serlo, y sólo sirve de soporte, y es el pilar o la columna.

En el muro deben considerarse la forma como se encuentran dispuestos los materiales de que está construido, es decir, el aparejo, y las superficies o paramentos. El muro puede ser de tierra simplemente apisonada (fig. 01).

(fig. 01) Muro

(figura. 01.—Muro. A, ciclópeo; B, C, de mampostería; D, poligonal; E, isódomo; F, seudoisódomo; G, almohadillado; H, a tizón; I, Con cadenas.

En el de ladrillo, el espacio de mezcla o argamasa que sirve de lecho a sus diversas hiladas es el tendel, que a veces, por su gran grosor influye intensamente en el aspecto del paramento.

La piedra puede emplearse en forma irregular o regularmente labrada en forma de paralelepípedo. Si esas piedras irregulares son de tamaño excepcionalmente grande, y se colocan sin mezcla, constituyen el muro ciclópeo.

(figura. 01 A), propio de las arquitecturas primitivas. Pero si son más pequeñas y se unen con barro o con mezcla, el muro es de mampostería (B). La mampostería por

hiladas (C) es aquella en la que esas piedras pequeñas irregulares se ordenen en hiladas horizontales. Cuando al frente de la piedra se da forma de polígono (D), el paramento del muro es poligonal.

Los sillares empleados en un muro son, por lo general, de una misma altura, pero a veces, para producir efecto más decorativo en el paramentó, alternan sillares de dos alturas. En el primer caso es el muro de obra isódoma (E), el opus isodomum romano, y en el segundo, el seudoisódomo (F). Cuando los sillares son pequeños y no muy regulares, se llaman sillarejos. Para trabar mejor el aparejo del muro, suelen disponerse, alternando con los sillares dispuestos a soga, es decir, en la forma corriente, otros a tizón que atraviesan el muro y que sólo muestran al exterior, en los paramentos, sus cabezas (H). Se dice también de estos sillares atravesados que están dispuestos a perpiaño. Además de esta decoración del paramento del muro de sillería, simple consecuencia de su aparejo, existe la del almohadillado (G), producida por el rehundimiento de la unión de los sillares, con lo que el frente de cada uno de éstos resulta en relieve. Si el frente del sillar sólo se encuentra toscamente labrado, se denomina el paramento a la rústica. Si los sillares se asientan directamente sin tendel intermedio, el muro está labrado a hueso.

Para darle mayor fuerza, es frecuente introducir fajas verticales de ladrillo en el de tierra, o de piedra en el de ladrillo, llamadas machones, rafas o cadenas (I). Las hiladas horizontales de ladrillo introducidas en el muro de tierra o de manipostería son las verdugadas (C).

En el muro se emplea veces materiales de diversa naturaleza.

El muro de materiales pobres se recubre con una primera capa de mezcla, o enfoscado, y otra más fina, o enlucido. Si a las diversas capas de mezcla se da distinto color, puede producirse una decoración a dos colores, raspando la decoración deseada en la capa de mezcla exterior y dejando al descubierto la interior. Se llama esgrafiada.

Las partes del muro que encuadran lateralmente un vano, puerta o ventana, son las jambas. Cuando para dar mayor luz al interior el muro se corta, no formando ángulo

recto, sino oblicuamente, esa oblicuidad es su derrame. Vanos muy estrechos de derrame muy pronunciado son las saeteras.

El pilar, es, en realidad, un trozo de muro, si bien en su decoración se deja influir por la columna. Tal vez debido a ello, la distinción entre columna y pilar no ha sido siempre lo suficientemente clara, aplicándose, a veces, indistintamente ambos términos (fig. 02).

(fig. 02) Pilares y columnas

(figura. 02.—Soportes: a, pilar; b, pilastra; c, columna; de, pie derecho.

En la actualidad, sin embargo, parece irse concretando su valor y, en efecto, es más práctico reservar el nombre de pilar.

(figura. 2, a) al soporte de planta poligonal de escaso número de lados, hasta el octogonal u ochavado, y el de columna (c) al de sección circular o polígono de tal número de lados que se aproxime a ella, a menos que esté despiezado por hiladas.

La pilastra (b) es el pilar adosado y participa de las características del pilar. Debe, sin embargo, advertirse, que a veces se han empleado, y aún se emplean, ambos términos algo indistintamente.

El soporte por excelencia es la columna, que, por tener su origen en el tronco del árbol, tiene como característica fundamental la sección circular. Consta de tres partes: capitel, fuste y basa (c). Esenciales las dos primeras, delatan claramente su procedencia. El capitel, de forma de cono o pirámide truncada invertida, es el producto de la regularización del comienzo de las ramas en la cruz del árbol; el fuste debe su forma ligeramente cónica al natural adelgazamiento del tronco, y la basa es la pieza horizontal de origen probablemente pétreo, donde apoya el fuste.

El soporte de madera se denomina pie derecho (d). Función análoga a la del capitel desempeña en la parte superior la zapata o trozo de madera dispuesto horizontalmente. (fig. 03).

(fig. 03) Soportes

(figura. 03) e, i, ménsulas; g, estribo; h, dintel.

Además de estos soportes, que transmiten la carga directamente a tierra, existen otros que la transmiten o reciben a través del muro, como son la ménsula y el estribo o contrafuerte. La ménsula (e) o repisa es un saledizo en el muro que transmite a él la carga vertical que recibe generalmente de la cubierta. Si esos saledizos se encuentran en un alero o cornisa, se llaman modillones, o canes. El estribo o contrafuerte (g) es un trozo de muro adosado en ángulo, por lo general recto, a otro muro, y que transmite directamente a tierra el empuje o presión lateral, por lo común, de una cubierta abovedada.

.—La cubierta puede ser simplemente adintelada, que sólo produce presiones verticales, y de par e hilera o de arco, que las producen laterales y precisan contrarresto. El dintel (h) es el trozo de madera, piedra u otro material que, apoyado sobre los soportes, cubre un vano.

CUBIERTA: DINTEL. ARMADURA

El sistema adintelado es el más estático, y con su horizontalidad produce la consiguiente impresión de reposo, pero no sirve para cubrir vanos desmedidamente anchos y no es práctico en países muy lluviosos (fig. 04).

(fig. 04) Cubiertas

(figura. 04.—A, armadura de parhilera; B, de par y nudillo; C, a) y b) solera; c) hilera; d) par; e) contrapar; f) tablazón; g) tirante.

A la cubierta adintelada sigue en complicación la armadura de par e hilera o parhilera (C), consistente en una serie de parejas de vigas o pares (d), dispuestas oblicuamente, cuyos extremos inferiores apoyan en dos vigas horizontales o soleras (b), colocadas sobre la parte superior del muro, y los superiores, en una tercera viga igualmente horizontal y paralela a la anteriores, pero situada a mayor altura, que es la hilera o parhilera (c). Formando ángulo recto con los pares y sobre ellos, se disponen en el sentido longitudinal otras vigas más delgadas llamadas contrapares (e), sobre las que apoya directamente la tablazón (f), que recibe, a su vez, la capa exterior de la cubierta de teja, pizarra, etc. La necesidad de contrarrestar el empuje o presión lateral ejercida por los extremos inferiores de los pares en la parte superior

del muro, con el natural peligro del desplome de éste, da lugar al tirante o viga horizontal transversal que ata las soleras, o estribado. Para evitar el pandeo o inflexión de los pares en su parte central, se dispone a esa altura, entre cada pareja de pares o tijera, una viga pequeña horizontal o nudillo, dando lugar a la armadura de par y nudillo (B). El plano creado por la repetición de los nudillos es el harneruelo.

ARCOS

.—El arco es cubierta curva, que, además de la gracia de su forma y de la posible variedad de ésta, tiene la ventaja de poder cubrir vanos de gran anchura con materiales de tamaño pequeño.

Ofrece, en cambio, el inconveniente de las grandes presiones laterales que produce, exigiendo muros gruesos, o contrarrestar esos empujes por los procedimientos que se irán indicando. Cuando la arquitectura de arco alcanza su total desarrollo, el edificio se convierte en un ser esencialmente dinámico que se mantiene en pie gracias al equilibrio de una serie de presiones contrapuestas (fig. 05).

(fig. 05) Arcos

(figura. 05.—A, arco peraltado; B, escarzano; C, de herradura; D, de medio punto; a, imposta; b, clave; c, salmer; d, intradós del arco; e, rosca del arco.—Figura 5.—A, bóveda sobre trompas; B, trompa; C, cúpula; D, cúpula con tambor y linterna; E, pechina.

Las piezas en forma de cuña que componen el arco.

(figura. 05 D) son las dovelas, de las cuales tienen nombre propio la del centro, llamada clave (b) —del latín clavis, llave—, porque cierra el arco, y las de los extremos o salmeres (c) —del latín sagma, albarda—, que reciben el peso de todo el arco. La moldura saliente que suele existir bajo el salmer, y en la que remata la jamba, es la imposta (a). La manera de estar dispuestas las dovelas es el despiezo del arco, que es radial cuando las dovelas siguen los radios de un mismo centro (d), centro que no siempre coincide con el del arco, o enjarjado cuando se colocan horizontales hasta una cierta altura.

El arco semicircular, de medio punto —así llamado por tener el centro de su curva en el medio—, o de plena cintra, tiene su centro a la altura de las impostas, y su altura o flecha es, naturalmente, la mitad exacta de su anchura o luz. El de menos altura que la mitad de su luz es rebajado.

(figura. 05 B), y el de mayor altura, peraltado (A (figura entre los primeros el escarzano (B), cuya curva no llega al semicírculo, y cuyo centro se encuentra por bajo de la línea de impostas, y entre los segundos, el de herradura (C), cuya curva pasa del semicírculo, y cuyo centro se halla, por el contrario, por encima de aquella línea.

Además de los arcos anteriores, todos ellos de un solo centro, existen otros de varios centros. De dos centros es el arco apuntado, de tipo más sencillo, que, como veremos al tratar del estilo gótico, recibe diversos nombres, según la colocación de esos centros.

De tres centros es el carpanel (B), que tiene dos de ellos a los lados, en la línea de las impostas, y uno por bajo de ésta. Los arcos de más centros se describirán al tratar de los estilos que los emplean. Arcos mixtilíneos son aquellos en los que los sectores curvilíneos alternan con los rectos. El arco que tiene sus salmeres a distinta altura se denomina rampante o por tranquil. El que cubre vanos abiertos oblicuamente se llama arco en esvíaje o esvíado.

Además de la forma de su curva, precisa considerar en el arco la superficie interna o intradós, la opuesta, casi totalmente metida en el muro, o trasdós, y la anterior y posterior, o rosca del arco o arquivolta.

Las partes inferiores son los hombros del arco, y las partes inmediatamente superiores, los riñones.

El arco recibe nombres diversos, según la. función que desempeña en el edificio. Así, es arco formero el paralelo al eje de la nave, y perpiaño, o toral, el que la atraviesa.

Además de estos arcos, que funcionan como tales, existen otros arcos falsos, así llamados porque, aunque tienen su apariencia, sólo trabajan como dinteles. Tales son los formados haciendo avanzar progresivamente los sillares hasta unirlos en la

parte superior, propios de las arquitecturas primitivas; los tallados en un dintel lo suficientemente ancho, o los simulados en yeso revistiendo un sistema en realidad adintelado, según es frecuente en la Alhambra.

BÓVEDAS.

—El movimiento del arco engendra la bóveda (fig. 06).

(fig. 06) Bóvedas

(figura. 06.—A, arco apuntado; B, carpanel; C, rampante; D, mixtilíneo; E, bóveda de cañón; F, anular; G, semiesférica o de media naranja; H, Vaida; I, L, por aristas; J, cónica; K, esquifada; M, luneto.

El de medio punto, moviéndose sobre dos muros paralelos, produce la bóveda de cañón.

(figura. 06 E), la que, con un deseo de precisión innecesario, se denomina también de medio cañón. La diversa forma del arco generador hará que el cañón sea rebajado, peraltado, apuntado, etc. Si los muros son concéntricos, la bóveda es anular (F). La bóveda cónica es la que se apoya en muros convergentes (J).

El movimiento del arco de medio punto sobre sí mismo origina la bóveda semiesférica, o media naranja (G), que tiene que ser recibida por un muro circular o en la forma que más adelante se dirá. Si esta bóveda, por apoyar en arcos o muros, antes de llegar a la media esfera, no pasa del casquete esférico, se denomina Vaida; es decir, es la que resulta de cortar la esférica por varios planos verticales (H). Es frecuente también la bóveda de cuarto de esfera, que suele apoyar en su parte anterior en el extremo de otra de cañón.

Estas bóvedas de cañón simples, combinándose entre sí, dan lugar a otras de tipo más complicado. La intersección de dos bóvedas de cañón produce la bóveda equifada de planta cuadrada, que consta de cuatro paños triangulares de superficie cilíndrica y cuatro aristas entrantes.

Aunque el tipo más sencillo de esta bóveda es de planta cuadrada (K) o rectangular, esa planta puede multiplicar el número de los paños.

Lo que resta de dos cañones cruzados, prescindiendo de la parte misma cruzada o bóveda esquifada, da lugar a la bóveda de aristas o por aristas (I-L), constituida por los extremos de los cañones, que resultan así unidos por cuatro aristas salientes. Mientras la bóveda esquifada exige un soporte continuo cuadrado o poligonal, la de aristas sólo precisa cuatro puntos, donde apoyen los extremos de sus aristas.

La bóveda de cañón que cruza a otra mayor constituye el luneto, que se usa generalmente para poder aumentar la amplitud de la ventana abierta bajo él o simplemente con fines decorativos (M).

El deseo de cubrir con una media naranja o una bóveda esquifada de más de cuatro paños un espacio cuadrado, da lugar a la bóveda sobre trompas y a la cúpula. En aquélla el tránsito del cuadrado al círculo o al polígono se establece por medio de cuatro bóvedas cónicas o de otro tipo, que transforman el cuadrado en un octógono. Multiplicando esas bóvedas suplementarias en los ángulos resultantes se puede llegar a un polígono de numerosos lados.

En la cúpula, la bóveda semiesférica descansa sobre un anillo que carga sobre las claves, por lo general, de cuatro arcos. Los cuatro espacios comprendidos entre el trasdós de esos arcos y el anillo se cubren con otros tantos triángulos esféricos llamados pechinas.

Para dar mayor elegancia a la cúpula e introducir un cuerpo de ventanas que aumente la luz del interior, se interpone entre el anillo y la bóveda semiesférica un cuerpo generalmente cilíndrico denominado tambor. A esos mismos fines se abre una claraboya circular en la parte superior de la bóveda semiesférica y se agrega un segundo cuerpo, también generalmente cilíndrico, y cubierto por otra bóveda semiesférica, todo lo cual constituye la linterna.

Aunque se haya aplicado y se aplique el nombre de cúpula a la bóveda sobre trompas, e incluso a la simplemente semiesférica, como la bóveda esférica sobre pechinas la generaliza en España el Renacimiento, al que también se debe la generalización de aquel nombre, convendría, al efecto de una mayor precisión en la nomenclatura artística, reservar el nombre de cúpula para la que descansa sobre pechinas.

Probablemente por ser la bóveda semiesférica o media naranja lo más visible de la cúpula, suele hacerse extensiva al conjunto de ésta el nombre de media naranja.

El término cimborrio, que por lo general se aplica a estas dos clases de cubierta, no parece, sin embargo, referirse a ninguna clase de bóveda concreta. Probablemente sólo expresa la idea de bóveda de cierta elevación, y generalmente emplazada en la nave principal del templo.

PLANOS. MÓDULO

.—La composición general del conjunto del edificio se refleja en varios planos: el de su planta, el de sus secciones y el de sus fachadas. La representación de ellos se denomina planos.

La planta es la huella que dejaría el edificio cortado aproximadamente a un metro de altura. Figuran en ella, por tanto, los muros, con indicación de la anchura de los vanos existentes en ese plano, así como las columnas, pilares y pilastras, reflejándose también en ella, con frecuencia, cuando existen, la proyección de la forma de las bóvedas. La sección puede ser longitudinal y transversal, y sirve principalmente para dar idea de las cubiertas y de la altura y decoración de los interiores. El alzado muestra las fachadas sin deformación alguna de perspectiva. Es el plano de mayor interés artístico, pues no sólo da idea de la distribución de los vanos, sino de los restantes aspectos de la composición y decoración de la fachada.

El plano isonométrico permite conocer simultáneamente los diversos aspectos mostrados por los anteriores. El dibujante imagina el edificio suspendido en el espacio y visto desde abajo para que conozcamos su planta: cortado por un ángulo diedro, al mismo tiempo que nos permite ver en perspectiva parte de la fachada, nos muestra también parcialmente sus dos secciones longitudinal y transversal.

La medida que se usa para fijar las proporciones de los elementos arquitectónicos y de la totalidad de la obra es el módulo. En la arquitectura de tipo clásico ese módulo es el radio del fuste en su parte inferior.

ESCULTURA

.—La escultura emplea los más diversos materiales, si bien los más frecuentes son el barro, la piedra, los metales y la madera.

El barro, aunque también se emplea como material permanente, en cuyo caso se cuece e incluso a veces se vidria, por lo general, sirve al artista para plasmar en él sus primeras ideas, es decir, para hacer en él sus bocetos o proyectos de la obra definitiva. En él modela también la obra que ha de ser después copiada en piedra o fundida en metal. La técnica del barro, como la de toda materia blanda, es el modelado.

I-as piedras utilizadas por el escultor son de muy diversa naturaleza, desde las muy duras, como el granito y el basalto, hasta las areniscas y calizas, entre las que destaca, por su belleza y contextura, el mármol. Aunque la escultura se labra también directamente sobre la piedra, el procedimiento usual, como queda indicado, es que el artista la modele en barro o yeso y después la copie en piedra. Esta labor de copia, que' se realiza con gran precisión por medio de compases y cuadrícula, se denomina saca de puntos. El instrumento para esculpir la piedra y el metal a golpe de martillo es el cincel.

El metal escultórico por excelencia es el bronce. Para labrar una escultura de metal hueca, que es lo corriente en las de cierto tamaño, se emplea el procedimiento de la fundición a cera perdida, consistente en hacer un molde o copia en hueco de la escultura, molde que se reviste interiormente con una capa de cera del grosor deseado en la escultura definitiva de metal. Relleno el interior de esa capa de cera con materia análoga a la del molde o simplemente de tierra, gracias a los orificios de entrada y salida dejados en el molde, se vacía o forma la escultura introduciendo bronce derretido en el espacio ocupado por la cera, a la que desplaza. Las estatuas de tamaño pequeño, cuando el metal no es muy valioso, son con frecuencia macizas. Aunque el metal escultórico preferido es el bronce, en las de tamaño menor son también frecuentes el oro y la plata.

El metal permite al escultor representar en sus estatuas actitudes más violentas que la piedra.

Material escultórico también importante es la madera, que se labra con la gubia y que puede quedar en su color o policromarse. A la técnica especial de esta policromía se hará referencia al tratar de la escultura española moderna.

La obra escultórica puede ser de bulto redondo, es decir, aislada, que es la estatua, o de relieve. En éste se distingue el altorrelieve, en el que la figura sobresale más de la mitad de su grueso; el mediorrelieve, en el que sale la mitad, y el bajorrelieve, en el que sobresale aún menos; si no llega a sobresalir del plano del fondo, es huecorrelieve.

La escultura que sólo representa la cabeza y parte superior del tórax se denomina busto, y la estatua a la que faltan cabeza, brazos y piernas, torso. Las estatuas sedentes, yacentes y orantes, deben su nombre a la actitud de la figura, y tampoco precisa comentario la denominación de estatua ecuestre. El conjunto de figuras que representan un tema constituye el grupo.

Tanto en escultura como en pintura se ha tratado de fijar las proporciones entre las diversas partes del cuerpo con arreglo a un tipo ideal que se considera perfecto. Esta regla de proporciones es el canon.

La parte del cuerpo que generalmente sirve de medida para fijar esas proporciones es la cabeza.

PINTURA

—Elementos fundamentales de la pintura son el dibujo o la línea, la luz y el color. El primero es el más abstracto, y es común también a la arquitectura y a la escultura. El empleo de la luz y .la sombra para fingir la forma y el espacio, o con fines puramente expresivos, es el claroscuro. El color, aunque lo utilizan también las otras artes, es más propio de la pintura.

El arte de fingir la tercera dimensión, es decir, la profundidad, por. medio del dibujo, es la perspectiva lineal. Según ella, las líneas paralelas que se alejan en el sentido de la profundidad se aproximan cada vez más hasta converger en un punto, que es el de la vista o el de vista, y está situado en la línea de horizonte. El arte de representar, acortando las cosas que se extienden en sentido perpendicular u

oblicuo al plano en que se pintan, según las reglas de la perspectiva, es el escorzo, y a la figura, o parte de la figura escorzada, se denomina también escorzo.

Como el aire interpuesto entre la vista y el objeto hace que éste aparezca menos preciso y más gris a medida que se aleja, la ficción de la profundidad se logra además desdibujando las figuras y haciendo más grises las más lejanas. Es la llamada perspectiva aérea, que no nace hasta época muy avanzada de la historia de la pintura.

Los materiales y procedimientos pictóricos son muy diversos. Se ha pintado principalmente en el' muro —pintura mural—, en tabla y en lienzo —pintura de caballete, así llamada por el pie o soporte donde se coloca cuando se está ejecutando—, en pergamino, vitela y lámina de marfil —miniatura—, en lámina metálica, sobre todo de cobre, que cuando es de tamaño pequeño se denomina también miniatura, y en papel.

La técnica más propia de la pintura mural es la del fresco, así llamada por aplicarse el color disuelto en agua sobre una capa de mezcla fina cuando todavía se encuentra fresca. El color penetra así en el interior de esa capa de mezcla y no permite correcciones una vez seca. La pintura al temple es aquella donde el color, para que se adhiera al soporte —muro, tabla o lienzo—, se disuelve en un líquido glutinoso formado por una templa de. cola, yema de huevo o jugo vegetal. Es procedimiento que se emplea también en la pintura mural y, a veces, para retocar las ejecutadas al fresco —en este caso el fresco se llama fresco a secco, según la nomenclatura italiana—, pero se ha utilizado con preferencia en la pintura en tabla, y durante algún tiempo en la de lienzo.

En la pintura al óleo el color se aplica disuelto en aceite secante. Técnica abandonada desde la Antigüedad es la del encausto, en la que se pinta con ceras de colores y un hierrecillo caliente. La pintura ejecutada por este procedimiento se llama encáustico o encáustica.

Tanto la tabla como el lienzo necesitan, para que pueda pintarse sobre ellos, especial preparación. La tabla se cubre con fina capa de yeso, al que se da después un color neutro uniforme, llamado imprimación.

En la Edad Media, esa capa de yeso solía cubrirse con panes de oro. Para evitar que la tabla se alabee, cosa que sucede con el tiempo y los cambios de humedad y temperatura, se refuerza al dorso con un enrejado de madera, que se llama engatillado. Cuando el lienzo de un cuadro se encuentra en mal estado, se le pega otro por el dorso. Esta operación es el forrado.

Para pintar sobre papel o cartón se emplean varios procedimientos: el pastel, en el que los colores se aplican con lápices blandos; la acuarela, que diluye los colores en agua y no utiliza el blanco, por hacer sus veces el papel mismo, y la aguada, que los disuelve en agua u otro ingrediente, como la goma. Cuando el procedimiento de la aguada se utiliza sobre lienzo humedecido, reservando el color de éste para los claros, se denomina aguazo.

El pintor, antes de ejecutar la obra definitiva, realiza dibujos y estudios de color previos. Los dibujos de apuntamiento o tanteo son los rasguños o bosquejos. El dibujo de gran tamaño que se hace para ser copiado en la pintura mural es el cartón. Boceto es el borrón colorido que se pinta para conocer el efecto de conjunto de los colores.

La copia o repetición con ligeras variantes hecha por el artista de su propia obra, se llama réplica.

CAPÍTULO II

ARTE PREHISTÓRICO

1. EL PALEOLÍTICO:

a) LA ESCULTURA

b) LA PINTURA

2. EL NEOLÍTICO:

a) ARQUITECTURA DOLMÉNICA

b) LA PINTURA.

c) CERÁMICA

3. EL ARTE DE LA EDAD DE LOS METALES

a) ESMALTES

4. EL ARTE PRIMITIVO DE LOS TIEMPOS MODERNOS.

a) BOSQUIMANOS.

b) OCEANÍA.

c) ESQUIMALES.

d) AMÉRICA DEL NORTE

e) EL ARTE NEGRO AFRICANO

EL PALEOLÍTICO:

LA ESCULTURA

—Las primeras manifestaciones artísticas conocidas se remontan a los últimos tiempos del período Cuaternario, en el que las nieves llegan hasta el centro de Europa y el mamut y el reno pacen a orillas del Mediterráneo. El hombre vive de la caza y de la pesca y desconoce aún la arquitectura. Como utiliza en sus armas y utensilios la piedra labrada a golpes y sin pulimentar, se llama a esta larga fase de la vida de la Humanidad Edad Paleolítica o de la piedra antigua, para distinguirla de la Neolítica, en la que ya emplea la piedra pulimentada.

Las manifestaciones más abundantes de la actividad humana del Paleolítico son las armas y utensilios de piedra, por lo general puntas de flecha, raspadores, cuchillos, hachas y martillos, que desde el punto de vista puramente artístico son de escaso interés, aunque no faltan flechas y piezas del período solutrense de bellas proporciones.

Sin importancia la arquitectura para el hombre paleolítico, de vida nómada, sus verdaderas creaciones artísticas son de carácter figurativo.

En ellas desempeñan papel de primer orden las representaciones de los animales, base de su alimentación, interpretadas con fino sentido naturalista, rasgo éste el más destacado del arte paleolítico, sobre todo, frente al neolítico.

A la cabeza de las obras más puramente escultóricas precisa citar una serie de estatuitas de marfil, piedra o hueso, en las que el escultor se nos muestra cultivando el desnudo femenino, cuyas principales redondeces adquieren monstruoso desarrollo. Son las llamadas Venus, y han aparecido en Francia, Italia y Alemania. Los ejemplares más representativos son las de Lespugue (fig. 07), y la Venus de Willemdorf (fig. 08), del Museo de Viena, ésta de rizada cabellera. Menos frecuentes e importantes son las estatuillas masculinas.

(fig.07) Venus de Lespugue (Francia)

(fig.08) Venus de Willemdorf del Museo de Viena.

En las esculturas de animales el escultor se mantiene más fiel al modelo. La cabeza de caballo (fig. 09) relinchando esculpida en asta de reno de Mas d'Azil (Francia), nos descubre ya su fino sentido de observación, y modelados en arcilla se conservan unos bisontes en la gruta de Tuc d'Audoubert (fig. 10).

(fig. 09) Cabeza de caballo e Mas d'Azil (Francia

(fig. 10) Bisontes en la gruta de Tuc d'Audoubert

.LA PINTURA

.—El gran arte de la Edad Paleolítica es la pintura, que es donde ese espíritu de observación del hombre, cuya vida gira en torno de los animales, crea verdaderas obras maestras. Ahora el artista paleolítico no se limita a grabar figuras de bisontes, renos y otros animales en pequeños trozos de hueso o en piedras sueltas, sino que los graba o pinta, o graba y pinta simultáneamente, en las cuevas y abrigos naturales. Como estos lugares han continuado sirviendo, al parecer, de santuarios de carácter mágico durante muchas generaciones, y el nuevo pintor no borra las representaciones anteriores, es corriente que las figuras se encuentren superpuestas. Esto las hace confusas y obliga a copiarlas aisladamente para poder apreciarlas bien; pero, en cambio, permite conocer su respectiva antigüedad. La

mayor y la mejor parte de estas pinturas murales se han descubierto en el sudoeste de Europa, en España y Francia.

Entre las representaciones grabadas, se consideran de época muy remota las hechas rehundiendo los dedos en la pared blanda por la humedad.

Ejemplo de las trazadas con buril en la pared de piedra, también de época bastante antigua, son las de Riba de Saelices (Guadalajara), cuya figura más bella es una cabeza de caballo.

(fig. 11) Cabeza Caballo (Cueva de los Casares / Guadalajara)

De las obras propiamente pintadas más antiguas son unas figuras de manos —casi siempre la izquierda—, siluetas de color rojo, negro o pardo, a las que sus autores deben de atribuir cierto valor mágico y que se creen del período auriñaciense. Es frecuente también en estos primeros tiempos que las figuras se tracen con una serie de puntos que se unen más tarde con una línea de color más rebajado. El artista emplea después una línea bastante gruesa, que al esfumarla termina produciendo cierta ilusión de modelado. A la etapa de máximo florecimiento del auriñaciense en España pertenecen las Cuevas del Castillo y de la Pasiega, de Puente Viesgo (Santander). La del Pindal (Asturias) es interesante como testimonio del valor mágico concedido a estas representaciones de animales, porque nos muestra a un elefante en cuyo interior sólo se dibuja el corazón (fig. 12).

(fig. 12) Cueva El Pindal Asturias. Elefante

El apogeo de la pintura paleolítica corresponde al período magdaleniense.

La técnica se enriquece ahora no sólo cubriendo con rayas el interior de las figuras y se gradúa la intensidad del color sino que se abandona la monocromía, llegando a crearse obras de cierta riqueza colorista.

Una de las cuevas más importantes de esta fase es la de San Román de Candamo (Asturias), donde vemos a un bisonte con tres patas traseras para indicar la marcha.

Y una vaca con la cabeza en dos posiciones, debidas al mismo deseo de movimiento (fig. 13).

(fig.13) Pinturas cueva Candamo / Asturias: Bisonte

Pero donde la pintura del Paleolítico llega a su punto culminante es en la Cueva de Altamira, en Santillana (Santander (fig. 14), en la que se aprovechan las caprichosas formas naturales salientes de su bóveda para representar en ellas los animales, que tienen así un relieve en parte real. Grabado su perfil, el interior de la figura está relleno de colores, entre los que predominan el negro, el rojo, el violáceo y el amarillo (fig. 14).

(fig. 14) Pinturas cueva Altamira / Santander

El conjunto más importante es el de los bisontes, (fig.15) que en las más diversas actitudes cubren la bóveda de la cueva; son particularmente bellos el macho que, echado en tierra y en posición algo violenta para aprovechar la protuberancia en que ha sido pintado, vuelve esta llena de vida, y la hembra en celo, interpretada con sorprendente realismo (fig. 15).

(fig. 15) Pinturas cueva Altamira Santander Bisontes

Curiosa es también por su sentido mágico, cuyo valor preciso ignoramos, la figura del bisonte sin cuernos (fig. 16).

(fig. 16) Pinturas cueva Altamira/ Santander: Bisonte sin cuernos

Aunque son las menos, no faltan representaciones de otros animales, entre los que destaca el jabalí corriendo (fig. 17).

(fig. 17) Pinturas cueva Altamira Santander jabalí corriendo

De las pinturas francesas de este estilo deben recordarse especialmente las de Lascaux (fig. 18) y las de Font de Gaume (fig. 19- 20), de calidad equiparable a las de Altamira, pero peor conservadas.

(fig. 18) Pinturas cueva de Lascaux / Francia

(fig.19) Pinturas cueva de Font de Gaume / Francia

(fig.20) Pinturas cueva de Font de Gaume / Francia

De la misma época que las pinturas anteriores, según unos, y de época algo posterior, que correspondería a los finales del Cuaternario, según otros, las pinturas de la región levantina ofrecen tales novedades que forman un grupo perfectamente definido. En primer lugar, en vez de encontrarse en cuevas oscuras, decoran abrigos a plena luz; la escala empleada es mucho menor, y a veces, hasta minúscula; la figura humana que en el estilo anterior apenas se representa, y entonces, por seres antropomorfos con el rostro medio oculto, tal vez por ser hechiceros, aparece aquí perfectamente definida y desempeña papel importante; y, por último, el artista, lejos de limitarse a yuxtaponer figuras, crea escenas de caza, guerra y, al parecer, de danzas rituales, con frecuencia de gran desarrollo. Desde el punto de vista puramente técnico, lo más importante es que el colorido es plano y el estilo mucho más esquemático.

Una de las pinturas más celebradas de este estilo es la de Cogul (Lérida (fig. 21), donde vemos una escena, tal vez de carácter fálico, de varias parejas femeninas con el pecho descubierto, pero con faldas, en torno a una figura varonil desnuda.

(fig. 21) Pinturas cueva Cogul / Lérida

Más bellas, por su extraordinario sentido del movimiento, son las de la región del Maestrazgo. En la Cueva de Ares del Maestre, las del toro herido persiguiendo al cazador y los arqueros disparando sus flechas sobre una cabra, y la danza ritual de los arqueros, delatan la más fina sensibilidad para sorprender las actitudes y expresar el movimiento (fig. 22).

(fig. 22) Pinturas cueva Ares del Maestre (toro herido)

En la misma comarca se conservan otras importantes pinturas, en una de las cuales dos grupos de guerreros se disparan sus flechas. En la Cueva de la Araña, de Bicorp (Valencia), el tema representado es, en cambio, un hombre recogiendo la miel de un enjambre, mientras las abejas huyen (fig. 23).

(fig. 23) Pinturas cueva de la Araña, de Bicorp / Valencia (recolector de miel)

En la cueva de Ballorta reproducen la cacería de ciervos (fig. 24), (fig. 25).

(fig. 24) Pinturas de Ballorta (cacería de ciervos

(fig. 25) Pinturas de Ballorta (detalle cacería de ciervos).

(fig. 26) Mapa revolución tecnológica

EL NEOLÍTICO:

ARQUITECTURA DOLMÉNICA

.— El nuevo clima creado por la retirada de las nieves a regiones más septentrionales y el progresivo abandono de la vida de la caza por la ganadería y la agricultura, daría lugar a la revolución neolítica.

SIGNOS DEL MAPA: 1. Direcciones de la propagación de los conocimientos neolíticos desde el Próximo Oriente.- 2. Ámbito de los distintos focos culturales neolíticos. - 3. Zona original de los fenómenos neolíticos. 4. Áreas de dispersión de la cultura megalítica.

Estas transformaciones tienen también consecuencias artísticas de primer orden.

Nacen el tejido y la cerámica, y con ellos se crea el primer gran repertorio de la decoración geométrica. Por otra parte, la vida sedentaria hace conceder mayor importancia a la vivienda, y esto, unido a las nuevas ideas religiosas sobre la conservación de los muertos, da lugar a las primeras manifestaciones arquitectónicas de carácter permanente que son los sepulcros, para los cuales la fe en una vida ultraterrena hace mover enormes piedras.

Con la inseguridad propia de toda la cronología prehistórica, se supone que el Neolítico corresponde a los milenios III y II.

La gran novedad del período neolítico es, pues, la creación de la arquitectura. El hombre, además de utilizar los abrigos naturales, fabrica ya viviendas subterráneas y de madera, cuyos restos conservados más importantes son los palafitos o construcciones lacustres, bien sobre rollizos cavados verticalmente en el agua, o sobre pilas de varias capas de ellos horizontalmente dispuestos y sumergidos. En estas construcciones tiene su origen la arquitectura en madera, cuyas estructuras, como veremos, pasarán con el tiempo a la arquitectura pétrea.

Pero donde el hombre neolítico pone su principal empeño es en la casa de los muertos, que, pensada para la eternidad y labrada en enormes bloques de piedra, constituye la arquitectura megalítica o de grandes piedras. El tipo más sencillo de estos monumentos megalíticos es el menhir, o simple piedra clavada en tierra, al parecer, con fines conmemorativos o religiosos. Los grupos de menhires, dispuestos en círculo, o semicírculo, son los cromlechs (fig. 27).

(fig. 27) Cromlech de Stonehenge / Inglaterra

Las series de menhires ordenados en fila reciben el nombre de alineaciones. Aunque partido hoy en varios trozos, es importante por su longitud de unos veinte metros el menhir de Locmariaquer (fig. 28).

(fig. 28) Menhir de Locmariaquer /Bretaña / Francia

Entre las alineaciones son famosas las de Carnac (fig. 29), en Bretaña, la tierra más rica en monumentos megalíticos, una de las cuales tiene más de un millar de menhires dispuestos en once filas. Sobre una superficie de 40 hectáreas y 4 km de largo, se encuentran repartidos un total de 2.934 menhires (fig. 29).

(fig. 29) Alineaciones de Carnac / Bretaña /Francia

Bien al aire libre, o cubierto por un túmulo de tierra, se reduce unas veces a la cámara misma; pero otras tiene un corredor de ingreso, en algunos casos muy largo. Donde más abundan los dólmenes es en Bretaña y Suecia, mereciendo recordarse, especialmente en aquella región francesa, el llamado la Mesa del Mercader, de Locmariaquer (fig. 30).

(fig. 30) Mesa del Mercader, de Locmariaquer

En España también adquiere la arquitectura dolménica gran desarrollo, sobre todo en la parte meridional, cuyos monumentos se consideran de la primera mitad del segundo milenio.

Entre los dólmenes de corredor es obra de primer orden no sólo dentro de España, sino de todo este tipo de arquitectura, la llamada Cueva de Menga (fig. 31), de Antequera, de unos veinticinco metros de longitud por unos seis de anchura máxima. Tanto sus paredes como la cubierta están formadas por piedras gigantescas.

(fig. 31) Cueva de Menga / Antequera / España

De caracteres análogos, y también de grandes proporciones, es- el dolmen de Soto en San Juan del Puerto (Huelva) (fig. 32).

(fig. 32) Dolmen de Soto en San Juan del Puerto (Huelva)

En la Cueva del Romeral, en Antequera, lo megalítico decrece considerablemente, delatándonos una etapa más avanzada, pues aunque el corredor continúa estando cubierto por piedras enormes, los muros son de piedras de tamaño pequeño dispuestas por hiladas. Pero lo más importante es que la cámara, que es de planta circular, y comunica con otra menor de igual forma, se encuentra cubierta con una bóveda falsa de piedras en saledizo progresivo, hasta que en la parte superior se cierra con una sola piedra de gigantescas proporciones.

De análogas características a la Cueva del Romeral, de Antequera, es la de Matarrubilla, de Castilleja de Guzmán (Sevilla (fig. 33). Este tipo de arquitectura dolménica tan avanzado es probable que se relacione ya con la arquitectura griega prehelénica.

Matarrubilla, de Castilleja de Guzmán (Sevilla) De época más adelantada que los dólmenes son los monumentos prehistóricos de Baleares, que, gracias a los tipos propios que representan, constituyen un capítulo de acusada personalidad dentro de la arquitectura de esta época.

(fig. 33) Los tdlayotes.

O torreones troncocónicos o en forma de troncos de pirámide, están cubiertos con bóveda falsa sostenida por un pilar integrado por varias piedras dispuestas verticalmente, y al parecer sirvieron de vivienda y de defensa. En cada poblado de los que forman parte suele existir más de un talayot.) (fig. 34).

(fig. 34) Tdlayot

Las taulas y las navetas son exclusivas de Menorca. La taula está constituida por un enorme tablero horizontal de piedra sobre otro vertical, que forman así una especie de mesa —taula—, en torno a la cual se levanta sólo por tres de sus lados un muro que deja abierto uno de los frentes.

Se supone que una cubierta de madera apoyaría en el muro y en el gran tablero horizontal. Sólo existe una taula en cada poblado, y, fundándose en los huesos que suelen encontrarse junto a ella, se sospecha que pudieron destinarse a sacrificios; pero, en realidad, ignoramos su destino. Uno de los ejemplares más importantes es el de Talatí de Dalt. Las navetas (fig. 35), que deben su nombre a la semejanza de su exterior con una nave vuelta hacia abajo, se distinguen por la regularidad de su aparejo, y tienen en su interior una cámara, a veces hasta de tres naves separadas por los pilares que soportan las últimas piedras de su bóveda falsa. Parece que sirvieron de enterramiento colectivo, y la mejor conservada es la de Los Tudons, cerca de Ciudadela.

(fig. 35) Talatí de Dalt. Los Tudons / Menorca

A los constructores de estos monumentos se deben las hermosas cabezas de toro, en bronce, del Museo Arqueológico de Madrid (fig. 36), animal al que, al parecer, rinden culto.) (fig. 36).

(fig. 36) Cabezas de toro, en bronce, del Museo Arqueológico de Madrid

Construcciones de tipo análogo a los talayotes son las nuragas de Cerdeña (fig.37), que, como ellos, se consideran lugares de refugio y defensa de la población en caso de peligro.

(fig. 37) Nuragas de Cerdeña

LA PINTURA.

CERÁMICA

LA PINTURA.

.—En el período neolítico, el arte de la pintura cambia decididamente el rumbo y abandona el naturalismo paleolítico.

La tendencia hacia lo esquemático, comentada en la pintura rupestre levantina, llega a crear un estilo totalmente nuevo, en el que las formas naturales terminan convirtiéndose a veces en meros signos, tan distantes ya de la realidad, que sólo conociendo las diversas etapas de su evolución es posible saber lo que representan.

Así, por ejemplo, la figura humana se transforma en una circunferencia atravesada por un rasgo vertical, con frecuencia bifurcado, para indicar las piernas; y en el ciervo la cornamenta se convierte en unos motivos alargados en forma de peine.) (fig. 38).

(fig. 38) Pinturas del Tajo de las Figuras

Pinturas importantes y representativas de este período son las del Tajo de las Figuras, de la Laguna de la Janda (Cádiz)(fig. 39), con cuadrúpedos, aves y figuras humanas, y muy representativa es también la pintura con un ídolo y un jefe figurado por una espada, de Peñatú, en Llanes (Asturias) (fig. 40)

(fig. 39) Figuras, de la Laguna de la Janda (Cádiz)

(fig. 40) Pintura con un ídolo y un jefe figurado por una espada, de Peñatú, en Llanes (Asturias).

Dentro de este mismo estilo tan esquematizado, típicamente neolítico, en el que las formas animadas procuran convertirse en figuras geométricas, precisa recordar los ídolos, al parecer de carácter funerario, recortados en placas de piedra (fig. 41) y decorados con triángulos y zigzags de grandes ojos circulares, y los labrados en huesos humanos (fig. 42) o cilindros de piedra, frecuentes en buena parte de la Península.

(fig. 41) Idolo de carácter funerario, recortados en placas de piedra

(fig. 42) Ídolo en hueso. Museo Arqueológico de Úbeda. Jaén

CERÁMICA

Los temas decorativos de carácter geométrico, tan parcamente utilizados en el Paleolítico, adquieren, como vemos, amplio desarrollo en el Neolítico. Su nacimiento va unido al de las artes industriales, entre las que ocupa ahora el puesto de honor la cerámica. De las más variadas formas las vasijas, se desconoce todavía el torno; pero su repertorio de temas, sobre todo rectilíneos, es ya muy rico. Dentro de la cerámica prehistórica española, es particularmente interesante la del llamado vaso campaniforme (fig. 43), que suele presentar dos tipos, uno más hondo y otro más

plano, y cuya decoración rehundida se refuerza rellenándola con una pasta más blanca que el barro del vaso.

(fig. 43) Vaso campaniforme

Creación española este tipo de cerámica, su estilo se difunde por el centro y occidente de Europa (fig. 44).

(fig. 44). Mapa cultura vaso campaniforme

EL ARTE DE LA EDAD DE LOS METALES

EL ARTE CELTA DE LA TÉNE.

ESMALTES

.— El empleo del bronce y del hierro, como es lógico, da lugar a una serie de formas y temas decorativos nuevos que se manifiestan en las artes industriales, y en particular en las armas y piezas de exornación personal, como cinturones y brazaletes. En las espadas se crean varios tipos de características generales bastante constantes, cuyo estudio interesa especialmente a la arqueología. Los cascos de bronce hechos con frecuencia de dos chapas soldadas, suelen llevar en la unión de éstas una especie de cresta, a veces bastante aguda e incluso postiza, delatando ese deseo tan propio de los pueblos primitivos de amedrentar al enemigo. Los temas decorativos frecuentes son los círculos concéntricos y las espirales. Pero donde esta decoración sencilla se repite con mayor insistencia es en las placas metálicas de los cinturones, cuyos motivos ornamentales se reducen a círculos, semicírculos, la cruz en forma de aspa, etc.

Algunos de estos temas tienen valor simbólico. Los círculos concéntricos parece que, en efecto, simbolizan el Sol, pues al culto del gran astro deben indudablemente su existencia unos carritos de metal (fig. 45) pertenecientes a esta época, con seis ruedas, de las que las dos traseras sirven de soporte a un gran disco solar decorado por varios círculos grabados, y las cuatro delanteras a un caballo. Estos carritos revelan además cómo para estos antiquísimos antepasados nuestros el Sol hace su recorrido celeste tirado por un caballo. Es decir, representa el mito que encontrará

su más bella expresión en Apolo recorriendo el firmamento en su cuadriga. El ejemplo más importante conocido es el carro solar del Museo de Copenhague.

(fig. 45) Carro solar del Museo de Copenhague

La segunda Edad del Hierro o de La Téne, así llamada por el nombre de la estación lacustre de Neuchátel, donde aparecieron numerosos objetos con los temas ornamentales que distinguen a esta nueva fase de la Edad del Hierro, debe su nuevo estilo a los celtas, que, establecidos en el centro de Europa, invaden el mediodía en diversas ocasiones. La ornamentación celta delata una nueva sensibilidad decorativa, amiga de lo curvilíneo, que emplea la espiral y el círculo, la curva, la contracurva y la línea ondulante, con el más fino sentido del movimiento, dentro de una composición clara y no fatigosa. Pieza capital de este arte decorativo de La Téne es el escudo del Museo Británico (fig. 46), hallado en el fondo del Támesis, de bronce dorado con incrustaciones de coral. Típicos de los celtas son, además, las torques, o aros metálicos abiertos y, por lo general, retorcidos, que llevan al cuello.

(fig. 46) La Téne. Escudo del Museo Británico

Escudo de Battersea, realizado en bronce y esmalte rojo.

Los celtas desempeñan, además, un papel importante en la historia de la orfebrería, gracias a su temprano empleo del esmalte. Comienzan incrustando trozos de coral, como sucede, por ejemplo, en el escudo del Támesis, ya citado. El coral es más tarde reemplazado por una pasta metálica que al fundirse en el horno produce el esmalte.

Para evitar que los esmaltes de diversos colores se mezclen entre sí, se emplean ya en esta época dos sistemas que perdurarán en la historia de la orfebrería: el del tabicado y el del fondo realzado. El tabicado, en francés cloisonné, consiste en formar con delgados tabiques una serie de compartimientos en los que se deposita la piedra labrada para que ajuste perfectamente a él, o la pasta, que al fundirse se vitrifica, transformándose en esmalte. El esmalte de tipo ahuecado, en francés champlevé, es aquel en el que se rehunde en la plancha metálica la parte ocupada

por el esmalte, quedando realzada en su primitiva altura el resto de la superficie de aquélla. Este arte del esmalte, que después continúan empleando los bárbaros, no obstante haberlo conocido también los egipcios, lo ignoran griegos y romanos, quienes todavía en el siglo ni de J. C. hablan de él como propio de los pueblos del Norte.

Aunque el arte de la Téne comprende desde el siglo IV a. de J. C. hasta el I de J. C, y es, por tanto, contemporáneo del arte clásico, por el que se deja influir, y enlaza con el germánico de la época de la emigración, parece más práctico dejarlo estudiado a continuación de la Edad de Bronce.

.

EL ARTE PRIMITIVO DE LOS TIEMPOS MODERNOS.

.—Aunque cronológicamente son muy posteriores, existen pueblos en los tiempos modernos que emplean un estilo semejante al de los tiempos prehistóricos, figuran en el grado más primitivo de los pueblos cazadores y pescadores, principalmente los bosquimanos del sur de África y los esquimales de las regiones polares de América y nordeste de Asia.

BOSQUIMANOS.

Los bosquimanos, cazadores de arco, y que habitan sobre todo en cavernas, nos han dejado pinturas rupestres que recuerdan las de nuestro Levante. En la gruta de Hermon se representa una escena en la que los bosquimanos roban el ganado a los cafres y cubren su huida del ataque de éstos disparándoles sus flechas.) (fig. 47).

(fig. 47) Representación de pintura bosquimana. Gruta de Hermon. Sudáfrica

OCEANÍA.

A una etapa más avanzada pertenecen los pueblos de Oceanía y parte de América. Si los bosquimanos y esquimales pueden equipararse a la fase paleolítica, aquéllos, que continúan utilizando la piedra, la madera y el hueso, cultivan en cierto grado la agricultura y la ganadería, y conocen el tejido y la cerámica, pueden considerarse en un grado de evolución semejante al del Neolítico.

En Melanesia el arte se manifiesta principalmente en las decoraciones en madera de los soportes de las casas labradas en ese material, y en las proas de las piraguas. En ellas se emplea la figura humana y de animales, pero tan intensamente transformadas por el deseo de incorporarlas al movimiento de la decoración, que, al pronto, no es fácil identificarlas. Entre sus creaciones más importantes figuran las máscaras de danza de madera pintada, y con frecuencia caladas. Las aplicaciones de madera de los santuarios nos muestran un entrecruzamiento y superposición de figuras inanimadas, animales y humanas, de expresión intensa que producen un efecto de conjunto impresionante. El eje o núcleo de esta composición calada suele ser una figura humana, un pez, un gallo y, sobre todo, un cálao, el ave funeraria de los pueblos de Oceanía. Son creaciones inspiradas por el culto de los antepasados, y, en consecuencia, verdaderas genealogías con referencias a la otra vida. Así, el ave alude a las regiones celestes donde los muertos habitan, y las fauces de animales con cabezas humanas encarnan la idea de la procreación (fig.48).

(fig.48) Máscara ceremonial de la isla de Malekula

(Museo de Artes Africanas y Oceánicas, París) En Polinesia, donde la arquitectura alcanza mayor perfección es en Nueva Zelanda. De madera y cubiertas a dos aguas, las casas maoríes presentan, como las de Melanesia, una gran máscara, y tienen ricamente decorados los frentes del alero y el interior. La del cacique Taipasi ofrece, además, ante los muros que encuadran el pórtico, gruesos tableros con figuras animadas superpuestas. Característico del arte maorí neozelandés es la decoración de cintas curvilíneas en la que los roleos se multiplican hasta el frenesí y procuran no dejar superficie alguna libre. Reálzanse los centros principales con ojos de concha.) (fig. 49).

(fig. 49) Casa Maorí

Capítulo independiente dentro de Polinesia forma la pequeña y solitaria isla de Pascua, en el extremo oriental del Pacífico, poblada de ruinas de construcciones de piedra de tipo dolménico, y de terrazas sobre las que se levantan estatuas (fig. 50) de medio cuerpo, de antepasados, alguna de más de veinte metros de altura. De piedra de color gris, se tocan con una especie de turbante de piedra rojiza. Los

habitantes de la isla de Pascua llegan a poseer una escritura jeroglífica ya casi ideográfica.

(fig. 50) Estatuas Isla de Pascua

ESQUIMALES.

Los esquimales modernos, a pesar de utilizar objetos de metal, lo que trabajan es el hueso, el asta de reno y el diente de caballo marino. Como el hombre prehistórico, labran en ellos estatuillas y utensilios que decoran con representaciones de animales, caza y pesca de tipo naturalista (fig. 51).

(fig. 51). Arte Inuit. Totem

AMÉRICA DEL NORTE

. — Muy relacionado con el arte de Oceanía se encuentra el de los indios del noroeste de América, cuya creación artística más destacada son las columnas o mástiles totémicos (fig. 52) de madera que levantan ante sus casas, también labradas en ese material. Como entre los melanesios, tienen un valor genealógico y heráldico.

(fig. 52) Totem amerindios

Sobre la apretada superposición de figuras de animales y humanas, encajadas unas en otras, aparece el animal totémico, relacionado con el fundador de la tribu. Esos animales suelen ser el lobo y el cuervo. Decoración de tipo análogo presentan los mantos de piel de búfalo (fig. 53), donde los cuerpos y mascarones de los mástiles se aplastan y desmaterializan hasta convertirse en meros ojos, que se multiplican en apretada composición.

(fig. 53) Piel de búfalo

Al este de los Estados Unidos el panorama artístico varía totalmente y las principales manifestaciones artísticas son unos cabezos artificiales llamados mounds, cuyo núcleo principal radica en Ohío. Unos son túmulos sepulcrales. Otros son de formas caprichosas, y en algunos casos representan indudablemente animales. A veces sirvieron de plataforma a poblaciones.) (fig. 54).

(fig. 54) mounds (Ohío / EEUU)

EL ARTE NEGRO AFRICANO

.—El arte que entre los negros de África alcanza mayor desarrollo es la escultura en madera, por lo general sin pintar; en el oeste se emplea también el marfil. Comparada con la de Oceanía, es más sobria, y sería en vano que buscásemos en ella las intrincadas composiciones de figuras compenetradas unas en otras que allí hemos visto. Su interpretación de la figura humana, como en Oceanía, adolece de acortar las piernas; la cabeza, sin embargo, es menos grande, y, en cambio, se alarga sobremanera la parte central del cuerpo. Parece ser que esas proporciones son, en parte, reflejo de los largos palos o mástiles que en los sepulcros de los jefes sostienen las calaveras de los cortesanos muertos. Se asegura que las imágenes de antepasados tienen su origen en estos mástiles y que los cuellos y vientres delgados largos son el recuerdo de ellos. Unas veces son ídolos; otras, imágenes de antepasados o de almas, y otras son puras creaciones artísticas. El escultor, por lo demás, lejos de seguir un criterio naturalista, procura esquematizar la figura humana forzando sus formas al servicio de una expresión lo más intensa posible.

Donde el arte negro alcanza su máxima perfección es en la escultura en bronce de Benin y Dahomey, en el golfo de Guinea, junto a la desembocadura del Níger. Sus orígenes no se conocen bien. Lo perfecto y la belleza de las cabezas de barro y de bronce, recorridas por estrías longitudinales, que se consideran posteriores al siglo V y anteriores al X de nuestra Era, delatan la existencia de un florecimiento artístico, tan igual en el resto de África, y de precedentes tan antiguos, que se ha querido relacionarlo con la Atlántida de Platón, y, en consecuencia, situar a ésta en el noroeste africano. Lo que sí parece seguro es que ese estilo escultórico es más antiguo, y, por tanto, precedente del gran arte escultórico en bronce posterior, que conocemos por los relieves y estatuas del palacio de Benin, hoy repartidos entre varios muscos ingleses y alemanes. Algunas de estas obras no acusan aún el contacto con los portugueses, pero otras dejan ver claramente la influencia de su indumentaria. Son cabezas y estatuas de antepasados de los reyes de Benin, y

escenas diversas, todo ello dotado de gran Tuerza expresiva y ejecutado con maestría y originalidad.) (fig. 55) (fig. 56).

(fig. 55) Pareja Yoruba / Nigeria

(fig. 56) Bronce de Benin

CAPÍTULO III

ARTE EGIPCIO

1. ARQUITECTURA

a) EL TEMPLO

b) EL SEPULCRO

2. ESCULTURA

3. RELIEVE

4. ESTILOS ESCULTÓRICOS

5. ARTES INDUSTRIALES

ARQUITECTURA

.—Delimitado a Oriente y Occidente por arenales o desiertos pedregosos, Egipto es una estrecha faja de terreno fertilizada por el Nilo; en realidad, el oasis del Nilo, el río de cuyas inundaciones vive, y que inspira en buena parte su religión y su arte. Horus no recorre las celestes regiones, como Zeus, sobre un águila, sino navegando en su embarcación por el río, en cuyas orillas crecen el loto y el papiro, que coronan las columnas y decoran los edificios egipcios. El pueblo que se establece en ese valle en fecha remotísima, se nos muestra dominado por la preocupación de la vida de ultratumba y por la necesidad del culto a unos dioses cuyo último descendiente es el faraón remante.

Ese deseo de labrar obras eternas, y que produzcan la impresión de serlo por medio del volumen y de la masa, es el inspirador de sus principales creaciones estéticas. A él se deben la pirámide de los enterramientos reales, las pirámides truncadas de los enterramientos particulares, las proporciones de sus templos y de sus esculturas, de sus columnas y de sus muros. Aunque emplea también el ladrillo, el material preferido por el arquitecto egipcio es la piedra.

Los rasgos esenciales de sus elementos arquitectónicos reflejan ya ese afán de masa y de estabilidad. El muro es, por lo general, extraordinariamente grueso, y para que su estabilidad sea aún mayor suele ser en talud, es decir, de grosor decreciente hacia la parte superior.

Los sillares son de gran tamaño, y confiado en su masa, colócalos el cantero egipcio a unión viva, sin mezcla de ninguna especie. El muro, por lo general, lleva por coronamiento un grueso toro y un caveto, al que impropiamente se llama con frecuencia gola egipcia.

La columna es, por lo común, de macizas proporciones.

Bulbosa, a veces, en la parte inferior, a semejanza del tallo de algunas plantas, es de superficie lisa o fasciculada, simulando una serie de tallos atados en la parte superior por varios anillos horizontales. Suele tener basa en forma de disco. El capitel es campaniforme, bien en forma de flor abierta o de capullo de loto o papiro. En general, las columnas lotiformes carecen de base y no son bulbosas ni tienen hojas decorativas en su parte inferior, características que, en cambio, suelen distinguir a la papiriformes. En las fasciculadas los tallos de loto son de sección circular, mientras que los de papiro presentan sección apuntada (fig. 57).

(fig. 57) Columnas egipcias con capitel de capullo, de flor abierta, palmiforme y hathórico.

Además de estos capiteles, que son los más corrientes, existen otros como el palmiforme, empleado ya en fecha muy antigua, y el hathórico, que debe su nombre a la cabeza de la diosa Hathor con que se decora su cimacio o pieza que descansa sobre él. Aunque sólo excepcionalmente, se emplea también la llamada columna

protodórica (fig. 58), de sección poligonal y coronada por un paralelepípedo, como en el futuro abaco de la columna griega.

(fig. 58) Columna protodórica

Hipogeo de Beni Hassan

La arquitectura egipcia es adintelada, pues, aunque conoce la bóveda, tanto la falsa como la verdadera, sólo la emplea en lugares secundarios y carentes de importancia estética. Debido a ello, a las proporciones verdaderamente gigantescas de algunos de esos dinteles, a la parquedad de los vanos, con el consiguiente predominio del macizo, la impresión de reposo y estabilidad eternos de los monumentos egipcios es única en la historia de la arquitectura.

En la decoración adquieren ya gran desarrollo los temas de carácter vegetal, entre los que destacan las flores de loto y de papiro y la llamada palmeta egipcia, terminada lateralmente en dos volutas o espirales y en un saliente central. También desempeñan papel de primer orden las representaciones de animales y símbolos sagrados (fig. 59), como el buitre de alas extendidas, el globo alado del sol, tan frecuente en las puertas de los templos; los escarabajos, emblema de la vida terrena ; la cruz con el anillo, que, por el contrario, parece simbolizar la vida eterna; los ureus o serpientes sagradas, etc. De gran valor decorativo son igualmente las inscripciones epigráficas jeroglíficas que cubren grandes superficies del muro y aun de las columnas.

(fig. 59) Buitre de alas extendidas

Formado el arte monumental egipcio en los primeros tiempos de su historia, vive durante varios miles de años con una persistencia de caracteres impresionante. Aunque no deje por ello de evolucionar, e incluso se den en su desarrollo verdaderas revoluciones artísticas, si se compara la evolución del arte egipcio con los estilos europeos de los dos últimos milenios, no puede por menos de reconocerse esa estabilidad y persistencia de caracteres como uno de sus rasgos más extraordinarios y dignos de ser tenidos en cuenta. Como en su historia política, suelen distinguirse en la artística tres grandes períodos: el menfita, el tebano y el

saíta, así llamados por las ciudades donde radica la capitalidad del imperio faraónico. El período menfita se supone que dura, aproximadamente, desde el año 3000 al 2000 a. de J.C; el apogeo del período tebano, correspondiente a las dinastías XVIII-XIX-XX, cuyos faraones dominan desde Nubia, al Sur, hasta el Eufrates, al Este, abarca desde el siglo XVI al XVII, y el saíta comprende desde mediados del XVII a mediados del VI. La época de influencia griega se inicia dos siglos más tarde.

EL TEMPLO

.—Dominado por la idea de la vida eterna, los dos monumentos que más importan al egipcio son el templo y el sepulcro. La casa, por su misma utilidad transitoria, es de valor secundario y suele labrarse de adobe. De los mismos palacios reales apenas conservamos algunos pobres restos, debido al escaso valor de sus materiales. Los templos son, al decir de las inscripciones que los decoran, «la casa de piedra eterna» que los faraones construyen para sus divinos padres, y, en efecto, es, sobre todo, sensación de eternidad lo que produce el templo egipcio.

El templo de Ra (fig. 60), en Abusir, construido bajo la dinastía V, y que se considera reflejo del famoso Santuario del Sol de Heliópolis, consta de un gran patio abierto, cuyas paredes decoran escenas en relieve de la vida diaria, guerreras, de caza, simbólicas, etc. En el centro (A) se encuentra el altar, y al fondo, sobre un gran basamento, el obelisco, símbolo del dios; al lado del templo, la barca (B) donde aquél navega por los cielos.

(fig. 60) Templo de Ra en Abusir

Como es natural, durante tantos siglos de existencia la arquitectura egipcia ha producido varios tipos de templo, pero ateniéndose al más frecuente, el de la época de apogeo, y tomando como prototipo el de Konsú, en Karnak (fig. 61), presenta los siguientes caracteres.

(fig. 61) Templo de Konsú, en Karnak

Antes de penetrar en el templo, el visitante ha de recorrer una larga avenida flanqueada por estatuas de animales divinos, como los carneros de Amón o las esfinges. Al fondo de la avenida se levanta la gran fachada exterior del templo, que

los griegos denominan el pilono, enorme muro en pronunciado talud, de figura trapezoidal, con un gran rehundimiento sobre la puerta, también en forma de trapecio. Delante del pilono aparecen los obeliscos o agujas de piedra cubiertas de inscripciones, y en dos hendiduras talladas en la parte inferior del mismo pilono se colocan los mástiles. Tras el pilono se extiende el peristilo o patio abierto con columnas por los lados y por el fondo, salvo en la época saíta, en la que además., las tiene en su cuarto frente, es decir, ante la fachada posterior del pilono. A continuación se encuentra el hipostilo, o sala de columnas totalmente cubierta, por lo general, con la nave central más elevada que las restantes y con claraboyas laterales en el desnivel. Es ámbito, sin embargo, esencialmente oscuro y misterioso, que forma contraste con la sala hipetra, e inclina el espíritu al recogimiento. Al fondo, rodeado por una serie de corredores y habitaciones, se oculta el sancta-sanctorum, o sala rectangular donde se venera a la divinidad, y a la que sólo tienen acceso el sacerdote o el faraón cuando va a visitar a su padre.

A esta ordenación de salas dispuestas en un eje, y de progresiva oscuridad para preparar el ánimo de los fieles, se agrega la también progresiva disminución de altura del templo.

Como con frecuencia, una vez terminado el templo, las generaciones posteriores sienten el deseo de ampliarlo y enriquecerlo, no es raro en los que llegan a ser grandes santuarios que las salas hipetras e hipostilas se multipliquen o que, comunicados por los muros laterales, se labren otros templos secundarios. Gracias a este proceso de ampliación nacen conjuntos monumentales de tan enormes proporciones como los de Karnak y Luxor en Tebas, la capital del Imperio Nuevo. Unidos por una gran avenida, y producto de las múltiples y sucesivas mejoras, enriquecimientos y ampliaciones efectuadas por los faraones con frecuencia en acción de gracias por sus triunfos guerreros, reflejan como ningún otro monumento buena parte de la historia de Egipto.

El gran templo de Amón en Karnak (fig. 62) ocupa una extensión cerca de kilómetro y medio de longitud y más de medio de anchura.

(fig. 62) Templo de Amón en Karnak

Es parte de primera importancia su gran sala hipostila (fig. 63), obra de Seti I, de la dinastía XIX, de unos cien metros de largo por cincuenta de ancho, y cuya triple nave central, más alta que las restantes, mide más de veinte metros de altura. Tienen las columnas de ésta capitel campaniforme abierto, mientras en las restantes es cerrado.

(fig. 63) Sala hipostila gran templo de Amón en Karnak

También importante por sus columnas, llamadas protodóricas, uno de los vestíbulos del templo. Dentro del recinto de Karnak se encuentra el templo de Konsú, el hijo de Amón, ya comentado como ejemplo representativo de templo egipcio, y el de Ramsés III (fig. 64), con gigantescas esculturas de Osiris adosadas a sus pilares.

(fig. 64) Templo de Ramsés III

El templo de Luxor (fig. 65), obra de Amenotes III, consta de una gran sala hipetra (A), las tres naves centrales de otra hipostila sin terminar (B), otra hipetra (C), una segunda hipostila (D) y la parte Propiamente del santuario €.

(fig. 65) Templo de Luxor

Las columnas de las salas hipetras son de haces de papiros, con capitel de campana cerrada, también fasciculado.) (fig. 66).

(fig. 66) Templo de Luxor. Columnas de la sala hipostila

Con estos conjuntos monumentales gigantescos forman contraste algunas capillas aisladas que se levantan durante la dinastía XVIII en Elefantina, (fig. 67), que parece presentir el sentido de las proporciones del templo griego.

(fig. 67) Ilustración capilla egipcia, dinastía XVIII (1575 a 1295 a. C.) en Elefantina

Además de estos templos construidos sobre la superficie de la tierra, los egipcios labran otros excavados. Se encuentran en Ipsambul, en Nubia, la región más meridional del valle, varias veces perdida y otras tantas reconquistada, y expuesta siempre a la invasión y al saqueo de los etíopes. Conservan aún el nombre griego de speos, es decir, cueva.

Tanto el speos mayor (fig. 68) como el menor de Ipsambul tienen gigantesca fachada labrada en la roca misma de la montaña, donde, además de los planos y molduras de su arquitectura, aparecen esculpidas unas colosales estatuas, que en el menor (fig. 69) representan a Ramsés II y a su mujer, y en el mayor miden no menos de veinte metros. En este último, la puerta comunica por un pequeño vestíbulo al gran patio cubierto, sostenido por pilares con estatuas adosadas de Osiris, como las de Karnak, al fondo del cual se encuentra la capilla misma.

(fig. 68) Speos mayor de Ipsambul

(fig. 69) Speos menor de Ipsambul

Tipo intermedio es el hemi-speos de Deir-el-Bahari, próximo a Tebas, donde al verdadero templo excavado en la roca preceden cuatro patios peristilos labrados a cielo abierto en otras tantas terrazas, con columnas del tipo llamado protodórico. Es obra del arquitecto Senmut. Templo en parte excavado y en parte construido es también el de Gerf Hussein.) (fig. 70).

(fig. 70) Templo de Gerf Hussein

Durante los períodos saíta y romano, el templo conserva sus caracteres tradicionales, introduciéndose, sin embargo, algunas innovaciones, como el empleo de antepechos o muros de escasa altura en los intercolumnios.

La columna pierde a veces su forma bulbosa en su parte inferior, y el capitel, sobre todo el campaniforme abierto, se enriquece considerablemente, y el llamado hathórico se superpone al anterior. En torno a las fachadas laterales y posteriores del templo suele formarse un corredor con un segundo muro que le aísla del exterior. Obras representativas de este período son los templos de Edfú y Dendera; y el de Medinet-Habú, ya de época romana, cuyos capiteles parecen querer emular la riqueza del corintio clásico. Uno de los conjuntos más bellos de este último momento de la arquitectura egipcia es el de los templos de la isla de Filé, el lugar sagrado en medio del Nilo, donde Isis da a luz a Horus. Los más conocidos son el llamado «Pabellón», de Nectanebo (fig. 71) y el «Quiosco de Trajano» (fig. 72), dejado sin terminar.

(fig. 71) Pasaje Pabellón de Nectanebo en la isla de Filé

(fig. 72) Quiosco de Trajano

EL SEPULCRO

.—Para el egipcio, firmemente convencido de que su vida eterna depende de la conservación de su cuerpo, el sepulcro es tan importante como el templo. Para salvar su cuerpo de la destrucción se toman las mayores garantías posibles. En primer lugar, se le embalsama, sacándole las vísceras, que se depositan en los cuatro vasos canopos coronados con las cabezas de otros tantos dioses; se le envuelve después en larguísimas fajas de lienzo sembradas de amuletos y se le deposita, por último, en un sarcófago de madera policromada, que a su vez, si la categoría del difunto lo permite, se incluye en otro de piedra.

Conservado así en la cámara funeraria, como su alma o sombra coloreada de su persona, el «doble» o «ka», tiene necesidades materiales, necesita el sepulcro una capilla donde se depositen los alimentos necesarios para su sustento, o al menos se les representa para el caso de que falten aquéllos.

Los conjuntos monumentales de carácter funerario más importantes son las grandes necrópolis de Gizeh y Abusir, del Antiguo Imperio, que se levantan solemnes frente a Menfis, al otro lado del Nilo. Con los escasos elementos artísticos de su masa, la lisura de sus superficies y el reposo de sus proporciones, pocos monumentos arquitectónicos producen como ellos tan profunda impresión de eternidad y de muerte.

El tipo normal de sepulcro es el que se conoce con el nombre árabe de mastaba, que significa banco, porque, en efecto, semejan enormes bancos en forma de pirámides truncadas.) (fig. 73).

(fig. 73) Pabellón de Nectanebo en la isla de Filé.—Mastaba.—Pirámides.

En ella, muy por bajo del nivel de tierra, en el fondo de un pozo que sólo tiene acceso por la parte superior y que se rellena después de efectuado el sepelio, se encuentra la cámara funeraria propiamente dicha, donde se deposita el sarcófago.) (fig. 74).

(fig. 74) Cámara funeraria (Mastaba)

A nivel de tierra, y con puerta al exterior, se encuentra, en cambio, la capilla, decorada en sus paredes con relieves o pinturas de temas funerarios, como el de la peregrinación del alma a los infiernos y el mito de Osiris, o relacionados con la vida del difunto. Para que el «doble» pueda salir a disfrutar de los alimentos allí depositados por sus familiares, existe al fondo de la capilla una puerta simulada en forma de ancha hendidura, donde se encuentra la estatua, o simplemente el busto del difunto, y un pequeño altar con los alimentos figurados de relieve. En las mastabas más importantes esta capilla se convierte en toda una serie de estancias unidas por corredores.

En los enterramientos reales del período menfita lo que destaca al exterior es el enorme cuerpo apiramidado que sobre él se levanta. Bajo la III dinastía, son pirámides escalonadas, constituidas por pirámides truncadas superpuestas, como la del faraón Zoser en Sakara.) (fig. 75).

(fig. 75) Pirámide escalonada del faraón Zoser en Sakara

Otras son de perfil quebrado, como la de Dachur.) (fig. 76).

(fig. 76) Pirámide de perfil quebrado, de Dachur

Las de la dinastía siguiente, como las famosas de Keops (fig. 77), Kefren (fig. 78) y Micerino (fig. 79), la primera de ciento cincuenta metros de altura, son ya pirámides perfectas.

(fig. 77) Pirámide de Keops

(fig. 78) Pirámide de Kefren

(fig. 79) Pirámide de Micerino

Estos enterramientos reales se completan con el templo funerario para habitación del doble, inmediato a la pirámide, y con otro más lejano en la misma ribera del río, comunicado con aquél por largo corredor, como puede observarse en los de Abusir (fig. 80).

(fig. 80). Imagen de Templo en Abusir reconstituida

En el inmediato a la pirámide de Zoser se emplean columnas fasciculadas o de aristas vivas (fig. 81), de tipo protodórico.

(fig. 81) Columnas fasciculadas entrada pirámide de Zoser

El templo llamado de la Esfinge (fig. 82), por encontrarse junto a él la gigantesca estatua, es, en realidad, el templo de la pirámide de Kefren. En su interior tiene una doble cámara en forma de T, con pilares.

(fig. 82) Templo de la esfinge de la Pirámide de Kefren

El enterramiento de Sahura en Abusar (fig. 83), de la V dinastía, contiene, además de la gran pirámide del faraón (A), la de su mujer (B), y el templo funerario, éste con patio de columnas palmiformes.) (fig. 84).

(fig. 83) Pirámide de Sahura

(fig. 84) Columnas templo funerario de la Pirámide de Sahura

En los comienzos del período tebano se adopta un tipo de enterramiento en el que se unen la mastaba y la pirámide, como sucede en Abidos. La creación más monumental de esta etapa es el sepulcro de Mentuotep (fig. 85-86), en Deir-el-Bahari, formado por una mastaba coronada por una pirámide y rodeado por pórticos a dos niveles.

(fig. 85) Sepulcro de Mentuotep

(fig. 86) Sepulcro de Mentuotep

En el período tebano, los faraones renuncian a esas enormes montañas artificiales que son las pirámides y labran sus sepulcros directamente en los acantilados que limitan el valle del Nilo, especialmente en la región de Abidos. Allí excavan interminables corredores en ángulo, numerosas salas para habitación del doble, y la cámara funeraria; todo ello cubierto de relieves dispuestos en fajas, por donde desfilan millares y millares de figurillas formando las escenas de los asuntos ya comentados. El deseo de ocultar el verdadero emplazamiento del sarcófago les hace a veces labrar unas entradas que dejan abiertas para dar la impresión a los futuros

ladrones de haber sido violadas, mientras la verdadera se encuentra en otra parte, con la entrada oculta.

Pero a pesar de estas precauciones, así como la de disimular el acceso de la galería de ingreso, ya en tiempo de los griegos visitan los turistas algunas tumbas vacías que han sido violadas.

En los hipogeos de Beni Hassan, de los primeros tiempos tebanos, se emplean columnas protodóricas de aristas vivas tanto en los pórticos como en el interior (fig. 87).

(fig. 87) Hipogeo en Beni Hassan

En la época saíta los reyes etíopes resucitan el tipo de sepulcro menfita en forma de pirámide, aunque de tamaño y proporciones muy diferentes y precedido por un pilono (fig. 88).

(fig. 88) Sepulcro menfita en forma de pirámide con pilono

ESCULTURA

.—Salvo en contados momentos de su historia, el artista egipcio sólo concibe la figura humana en tensión física y espiritual totalmente ajena a la vida diaria. Dedicado a representar dioses, faraones y príncipes, que para él también son de carácter divino, sus personajes tienen siempre algo de seres sobrenaturales, para los que el dolor y la alegría no existen, y que parecen siempre sorprendidos en un desfile oficial. Influidos por razones de orden técnico, comunes a casi todos los pueblos del Oriente próximo, en la antigüedad, y, sin duda, también por la idea egipcia de la elegancia, incluso cuando se les representa en marcha, parecen estar rígidos. Esta falta de movimiento y esta rigidez son debidas, en gran parte, a lo que se ha llamado la ley de la frontalidad, por aparecer representados siempre rigurosamente de frente, sin torsión de ninguna especie en su cuerpo. Se agrega a esa posición frontal su mirada alta y fija en el frente, y el que los brazos, por lo general, caigan con fuerza unidos al cuerpo; cuando los avanzan, sólo destacan el antebrazo, y casi siempre en una misma actitud. La laxitud y el abandono no existen

sino excepcionalmente para el escultor egipcio, y excusado es decir que no falta alguna obra que no se ajusta a esa ley de la frontalidad.

En la escultura egipcia desempeñan papel de primer orden los dioses mayores, a los que se representa con sus correspondientes atributos.

Osiris es el dios solar que ha recorrido el firmamento navegando en su nao, y se le figura en forma de momia, con el látigo y el cayado, el kalf o paño que le cubre la cabeza y los hombros, y la serpiente o ureus en el centro de la frente (fig. 89).

(fig. 89) Osiris

Como a Osiris está consagrado, entre otros animales, el carnero, a veces enriquecen su tocado los cuernos de ese animal, denominándosele entonces Amón (fig. 90).

(fig. 90) Amón

Osiris, en estado naciente y remontándose en el firmamento, recibe el nombre de Horus, figurándosele entonces en forma de niño con el dedo en la boca y la trenza pendiente de su cabeza pelada, o ya mayor, con cabeza de halcón (fig. 91.

(fig. 91) Horus

Isis es la diosa madre, de carácter lunar, esposa de Osiris; tiene forma de mujer, y a veces se la figura dando el pecho a su hijo o al faraón. Corónasele con el disco de la luna llena y también con los cuernos de la vaca Hathor (fig. 92).

(fig. 92) Isis es la diosa madre, de carácter lunar, esposa de Osiris

Aunque representadas con menos frecuencia, son además importantes otras deidades que, como Horus, tienen cuerpo humano y cabeza de animal. Así, Sakhit, la tiene de felino, y Anubis, el dios de los muertos, de chacal (fig. 93).

(fig. 93) Anubis, el dios de los muertos en forma de chacal

Al faraón se le representa con la corona troncocónica del Bajo Egipto, con la tiara del Alto Egipto, o con ambas a la vez, que es lo más frecuente. En el relieve reproducido en la lámina (fig. 94) las diosas de esas partes del país imponen al faraón su corona correspondiente.

(fig. 94) Faraón con corona y tiara

Debido al carácter divino de algunos animales, sus representaciones de bulto redondo constituyen capítulo importante del arte egipcio (fig. 95).

(fig. 95) Anubis

Gracias a su fino sentido de observación y de selección de los rasgos esenciales, y, sin duda, también a su fervor religioso, los escultores egipcios crean obras tan de primer orden que les permiten figurar entre los más excelentes animalistas de todos los tiempos. En general, no ven los animales en movimiento. Como a los dioses y a los hombres, los ven estáticos, en su actitud de reposo más característica, y, sobre todo, definidos por un perfil elegante y un modelado sobrio, aunque plenamente expresivo, de la calidad de su cuerpo. Dotados para ellos de hálito divino, esculpen algunos de esos animales con la emoción religiosa con que el artista medieval labra la estatua de un santo.

RELIEVE

El escultor egipcio, tanto como el bulto redondo, cultiva el relieve.

Prefiere el bajo al medio relieve, e incluso con frecuencia prescinde de rebajar la parte del fondo —hueco relieve—, procedimiento que, como veremos, desaparece en la escultura posterior. El relieve y la pintura egipcios, como en general los de todo el mundo antiguo, no emplean la perspectiva y representan la figura de perfil. Tal vez durante algún tiempo pudo ser ello debido a la incapacidad de interpretar el rostro de frente, pero la existencia de más de una excepción en pinturas del Imperio Nuevo es testimonio de la decidida voluntad de preferir la representación de perfil. De todas formas, el artista egipcio, al ofrecernos la figura humana de perfil, hace ciertas concesiones convencionales a la frontalidad. Así, desde la cintura el cuerpo se tuerce violentamente y se nos muestra de frente, para volver a presentarnos el rostro de perfil, sin perjuicio de que el ojo aparezca de frente. El escultor egipcio imagina a los dioses o al faraón de tamaño mucho mayor que los mortales, que a su lado semejan verdaderos pigmeos. En el período menfita, se limita a desarrollar las diversas escenas en filas paralelas de figuras, sin intento alguno de dar idea del

escenario. Más adelante, aun sin conocimiento de la perspectiva, simultanea en un mismo escenario, por ejemplo, un estanque visto desde la altura con árboles vistos de perfil. En el Imperio Nuevo, la composición se hace más movida y se nota mayor facilidad. Como es natural, en el relieve las figuras adoptan actitudes movidas y violentas, que no se dan en la estatua (fig. 96).

(fig. 96) Relieve de Luxor

Los temas de los relieves son de la más diversa naturaleza, pues además de las historias de carácter religioso, de las que buena parte se refieren a la vida ultraterrena, y de las campañas del faraón, como en las tumbas se suelen representar las que fueron habituales ocupaciones del difunto, abarcan casi todos los aspectos de la vida egipcia (fig. 97), desde las faenas agrícolas hasta las escenas de caza o las puramente familiares. El gran número de pormenores que integran en la realidad cualquiera de estas historias, obliga al escultor egipcio a una intensa simplificación y selección, inspirada principalmente por su fino criterio decorativo.

(fig. 97) Relieve de figuras familiares

El relieve se distribuye en el edificio por los más diversos lugares, pues además de revestir numerosos interiores de templos y sepulcros, decora con frecuencia las columnas y pilastras, y a veces se esculpen figuras gigantescas en los pilonos. Casi siempre alternan con abundantes inscripciones jeroglíficas (fig. 98).

(fig. 98) Relieve decorativo

El material preferido por el escultor egipcio es casi siempre la piedra dura, como el oscuro basalto o el granito gris o rosa; pero también emplea la caliza y la madera. En estos dos últimos casos suele terminar su obra, policromándola, sobre todo si es de madera. Trabaja en todas las escalas, desde las más gigantescas, y en este aspecto ningún pueblo le ha superado, hasta las figurillas de madera, verdaderos juguetes del ajuar funerario, aunque son más característicos de su escultura, y de su arte todo, sus colosos que sus miniaturas.

ESTILOS ESCULTÓRICOS

En los inicios, los monumentos escultóricos son sobre todo, placas de pizarra con relieves procedentes de tumbas predinásticas (fig. 99). O representan animales totémicos (fig. 100).

(fig. 99). Monumentos escultóricos sobre Pizarra

(fig. 100) Animales totémicos

Las escenas guerreras esta representada en Menes, el faraón con quien se inicia la primera dinastía. En uno de sus frentes aparece la escena, después tan frecuente, del faraón castigando con su maza al enemigo vencido (fig. 101).

(fig. 101) Escenas guerrera del faraón Menes

En el período menfita, el estilo que perdurará durante tantos siglos se encuentra ya plenamente formado, incluso en la estatua. La sedente de Kefren (fig. 102), maciza, rígida, con los brazos unidos al cuerpo, desnuda desde la cintura y cubierta con su kalf.

(fig. 102) La sedente de Kefren

El grupo de Micerino y su mujer (fig. 103), ambos en actitud de marcha, ella abrazada a su marido y vestida con larga túnica, que subraya sus formas, nos dicen ya todo lo que habrá de ser la escultura posterior.

(fig. 103) Micerino y su mujer

Impresionante por sus gigantescas proporciones es la Esfinge (fig. 104), cuya cabeza se supone retrato de Kefren, y que está tallada en una enorme roca.

(fig. 104) La Esfinge

Pese al empaque cortesano de estas estatuas de faraones, el agudo sentido de observación del escultor egipcio de esta época se manifiesta claramente en los rasgos del rostro de esos mismos personajes reales, con frecuencia muy poco idealizados. Sirvan de ejemplo las estatuas sedentes de los príncipes de la III dinastía Rahotep y Nefrit (fig. 105), del museo de El Cairo, verdaderos retratos.

(fig. 105) Rahotep y Nefrit

La vena naturalista del escultor egipcio, oprimida cada vez más por el arte oficial, produce todavía ahora varias obras capitales de este tipo. Una de ellas es la del Alcalde (fig. 106). Labrada en madera, no sabemos a quién representa.

El nombre con que se la conoce es, sin embargo, significativo de su inspiración naturalista, pues es el que le dieron los propios obreros egipcios al descubrirla, queriendo reconocer en él algún paisano en funciones de tal.

(fig. 106) El alcalde

Otras estatuas típicas de este momento son las de los escribas sentados en el suelo, con las piernas cruzadas y escribiendo sobre el tablero que tienen sobre ellas. La del museo del Louvre (fig.107), de piedra caliza pintada, sorprende por la fuerza del retrato que el artista nos ha dejado de su rostro, de boca apretada, reflejo de la intensa atención con que escucha, y ojos fijos en quien le dicta.

(fig.107) Escriba sentado en el suelo

Más incorrectas, pero animadas por el mismo deseo de naturalidad, forman también parte de este mismo capítulo las estatuillas funerarias de servidores del difunto, que aparecen en ellas moliendo el trigo (fig. 108) o realizando diversas faenas domésticas.

(fig. 108) Servidor del difunto moliendo el trigo

Además de estas estatuas se esculpen ya en los sepulcros del período menfita un sinnúmero de relieves con las escenas más diversas de la vida egipcia, en las que alternan, con la figura humana, toda suerte de animales (fig. 109).

(fig. 109) Relieve figura humana y animal

La mayor parte de la escultura egipcia conservada pertenece al período tebano. Del Imperio Medio son estatuas tan excelentes como la de Amenemhet III (fig. 110) y la Esfinge procedente de Tanis (fig. 111), ambas en el museo de El Cairo.

(fig. 110) Amenemhet III (Museo de El Cairo

(fig. 111) Esfinge de Tanis (Museo de El Cairo)

Bajo el Imperio Nuevo, dentro siempre de las normas generales fijadas en la época menfita, aparecen algunas actitudes nuevas, y las proporciones cambian un tanto. Ahora se esculpe la Vaca de Deir-el-Bahari del museo de El Cairo, la diosa Hathor, (fig. 112) que inicia a los muertos en la vida de ultratumba y que es, sobre todo, una de las obras maestras de la escultura animalista de la antigüedad.

(fig. 112) La diosa Hathor

La escultura de tipo gigantesco crea obras de tan extraordinarias proporciones como las comentadas de Ipsambul y los Colosos de Memnón (fig. 113), estatuas hoy muy deterioradas de Antenotes III, que el faraón hace labrar ante su templo y que miden no menos de dieciséis metros de altura.

(fig. 113) Colosos de Memnón

Por la finura de su ejecución destaca el Ramsés II (fig. 114), del museo de Turín.

(fig. 114) Ramsés II del museo de Turín

RELIEVE

En el campo del relieve, las obras son no menos numerosas y de los más variados temas. El relieve de la figura (fig. 115) nos muestra al gran faraón Seti I con la corona del Bajo Egipto enlazando el toro del sacrificio en compañía de su hijo, el futuro Ramsés II.

(fig. 115) Seti I en compañía de su hijo, el futuro Ramsés II

En el de la (fig. 116) le vemos en el acto de Seti I de ofrecer incienso a Osiris tocado con la tiara del Alto Egipto.

(fig. 116) Seti I de ofrecer incienso a Osiris

El siguiente relieve del Gran Speos de Ipsambúl (fig. 117) presenta ya a Ramsés II vencedor, castigando a los nubios con la maza, como en las primitivas pizarras predinásticas.

(fig. 117) Ramsés II vencedor, castigando a los nubios (fig. 118).

En el Templo de Abu Simbel se puede ver a prisioneros nubios capturados.

(fig. 118) Prisioneros nubios

Los del palacio de Medinet Abu (fig. 119) de Ramsés III son, en cambio, buenos ejemplos de escenas de cacería.

(fig. 119) Escenas de cacería de Ramsés III

Dentro del estilo uniforme tebano, forma un paréntesis, por su intenso naturalismo, la escultura de tiempos de Amenotes IV, el faraón revolucionario del culto del Sol, que en pleno apogeo tebano traslada la corte a Tell-el-Amarna. Gracias a las excavaciones realizadas modernamente se ha podido descubrir incluso la casa del escultor real Tutmés, y en ella un gran número de estudios y obras sin terminar. La vida del faraón aparece interpretada en sus relieves con un tono familiar por completo ajeno a la escuela tebana. El relieve de la (fig. 120) le presenta acompañado por su mujer, Nefertiti, y por sus hijos, recibiendo los rayos de su dios Aton, el Sol que calienta, que no en vano se hace llamar también Akenaton.

(fig. 120) Amenotes IV con su mujer Nefertiti y su hijos

FIGURAS ESCULTÓRICAS

La estatua del museo del Cairo (fig. 121) figura a Akenaton aún joven.

(fig. 121) Akenaton

La obra más bella de la escuela, descubierta en el taller mismo del escultor Tutmés, es el busto policromado de la reina Nefertiti, del museo de Berlín (fig. 122).

(fig. 122) Nefertiti, del museo de Berlín

Pero la vida de la capital Tell-el- Amarna es corta, y a los pocos años la capitalidad vuelve a Tebas, y la escuela tebana es de nuevo la oficial.

Durante el período saíta la mayor preocupación de los escultores de esta tardía etapa parece haber sido la suavidad y blandura del modelado y la tendencia a las formas contorneadas. Buenos ejemplos de escultura saíta son la dama Takusit (fig. 123), del museo de Atenas.

(fig. 123) Dama Takusit

En ese estilo, otra obra es la llamada Cabeza verde, del de Berlín (fig. 124).

(fig. 124) Cabeza verde. Museo de Berlín

El virtuosismo del modelado del período saíta enlaza con la influencia helénica que caracteriza al período alejandrino, bajo el cual la escultura egipcia termina por perder su carácter.-Conserva sus fórmulas generales de frontalidad y actitud, pero el modelado se enriquece al gusto clásico. Casi podría decirse que son estatuas griegas, con las típicas vestiduras y actitudes egipcias.

PINTURA

.—La pintura repite los convencionalismos del relieve en cuanto a la representación de la figura y del escenario que le sirve de fondo. Es un arte que por su carácter menos permanente que el relieve tiene menos importancia que él. Desempeña, sin embargo, papel importante en los relieves mismos, pues éstos, por su escasa proyección y su policromía, semejan, a veces, verdaderas pinturas. Los colores son planos, sin gradación, y se emplean con criterio esencialmente decorativo.

No obstante alguna obra, como los Ánades, de Meidum, del museo de El Cairo, de una simplicidad y belleza admirables (fig. 125).

(fig. 125) Los Ánades, de Meidum

La pintura se encuentra en el período menfita plenamente subordinada al relieve. En la época tebana la decoración de los sepulcros excavados hace que la pintura se independice, y contamos con numerosas escenas guerreras de la vida ordinaria y espléndidos estudios de animales. Las escenas de Danzarinas (fig. 126), procedentes de un sepulcro tebano del Imperio Nuevo, nos ponen bien de manifiesto los grandes progresos de la pintura en este período, llegando a presentarnos algunos personajes totalmente de frente.

(fig. 126) Escenas de Danzarinas

Ahora adquiere también gran desarrollo la pintura en rollos de papiro, de carácter funerario. El ejemplo más importante del llamado «Libro de los Muertos» es el del

museo de Turín. Escena típica de estos papiros es la del Juicio de los muertos (fig. 127), en la que Osiris presencia el peso de las almas, que hace Anubis y anota Thot.

(fig. 127) Papiro. Escena del Juicio de los muertos

Otro importante grupo de papiros, llamados satíricos, parodian con figuras de animales las escenas de los mismos faraones, incluso sus grandes hazañas guerreras.

Aún mayor independencia gana la pintura egipcia bajo la influencia griega, aunque, ejecutada en madera o tela es, por desgracia, muy poco lo que se conserva.

De estilo helenístico que nada tiene ya de faraónico, aunque sea de mano egipcia, se produce hacia el siglo I un importante tipo de retrato funerario de carácter intensamente naturalista, y que, reducido al rostro, se engasta en la parte correspondiente del sarcófago. Están pintados en madera con cera de colores (fig. 128).

(fig. 128) Retrato funerario

ARTES INDUSTRIALES

. — De las artes menores es probablemente la orfebrería la que crea obras más bellas. Gracias a la costumbre de alhajar los difuntos conservamos un número crecido de piezas de orfebrería, tales como coronas, diademas y collares, algunos de fragilidad sólo explicable por ser puramente funerarios. De gran importancia son los pectorales de los faraones, donde, enmarcadas bajo la típica cornisa en forma de caveto, aparecen diversas figuras caladas y protegidas por el buitre, todo ello enriquecido con esmaltes de diversos colores.

Uno de los más bellos del museo de El Cairo, es la Máscara funeraria de Tutankamón o Máscara de oro de Tutankamón, elaborada por los orfebres egipcios en los años 1354-1340 a. C. y formaba parte del ajuar funerario de la tumba del faraón (fig. 129).

(fig. 129) Máscara de oro de Tutankamón

En cuanto al trabajo del metal, empléase al principio la lámina de cobre, unida con remaches; más tarde utilízase el bronce en las vasijas, pero fundiéndolas macizas y ahuecándolas después, y, por último, termínase dominando la fusión en hueco.

Además de la cerámica de barro cocido, prodúcese otra vidriada, en la que se fabrican vasijas, perlas y amuletos. De color verdoso durante mucho tiempo, se descubre después un bello color azul, brillante.

El vidrio se conoce en Egipto desde fecha muy antigua, pero no llega a fabricarse incoloro. Es vidrio opaco. En forma de perlas azules, rojas y verdes, decoradas con hilos de vidrio de diversos colores, se exportan a todo el Mediterráneo, e incluso a la costa atlántica, pero también se hacen vasijas polícromas por este mismo procedimiento.

Gracias al gran número de tumbas descubiertas con todo su ajuar funerario, conservamos más mobiliario egipcio que de muchos pueblos muy posteriores. De formas muy elegantes, posee ya el egipcio la silla, tanto fija de cuatro patas como plegable, los sillones y, naturalmente, el taburete y la cama. Las patas terminan en garras de animales, todas ellas en la misma dirección, como queriendo hacernos pensar que es un animal el que nos sostiene (fig. 130).

(fig. 130) Trono de oro de Tutankamón.

CAPÍTULO IV

ARTE DE ASIA MENOR

1. ARQUITECTURA MESOPOTÁMICA

2. ESCULTURA CALDEA

3. ESCULTURA ASIRÍA Y CERÁMICA VIDRIADA

4. ESTILOS

a) PERSIA

b) LOS HITITAS

c) FENICIA Y PALESTINA

ARQUITECTURA MESOPOTÁMICA

.—La otra gran civilización es la que florece en el Asia Anterior, en los valles del Tigris y el Eufrates. Formada en Mesopotamia, es decir, en la región comprendida entre los dos ríos, pueden distinguirse en ella dos etapas de gran fecundidad artística: la caldea, en la parte más baja del valle, y la asiría, en las primeras estribaciones montañosas de la parte oriental. Más tarde, el arte mesopotámico, fecundado ya por el genio griego, penetra en plena región montañosa y crea el arte persa.

Al parecer, los creadores del estilo mesopotámico son los sumerios, establecidos en la región del golfo, junto a la desembocadura, en poblaciones como Ur, la patria de Abraham; estilo que asimilan después los semitas de Acad y Babilonia, situadas más al interior del valle (3000-2000 a. de C). Ese estilo no adquiere, sin embargo, pleno desarrollo hasta los períodos asirio (siglo XI-612) y neobabilónico (625- 539 a. de C), y a ellos se refieren las características que se apuntan a continuación como distintivas del arte mesopotámico.

Algunas de esas características más destacadas son debidas al material utilizado, y, en consecuencia, a su escenario geográfico. Escasa la piedra en Mesopotamia, el material obligado es el adobe o, lo que es lo mismo, el barro cocido al sol, blando y de aristas poco definidas.

El empleo de este material pequeño, y la escasez de árboles corpulentos para labrar vigas de gran longitud, tienen en el orden constructivo una primera consecuencia de importancia: la sustitución del dintel por el arco y de la techumbre adintelada por la bóveda. Tanto el arco como la bóveda dominantes son de medio punto. Consecuencia de esa misma falta de piedra es también la escasa importancia de la columna.

En el aspecto decorativo, la pobreza del material empleado, que no permite, como la piedra, dejarlo al descubierto, obliga a revestirlo con otro más rico. Ese material es la cerámica, es decir, el mismo barro, pero cocido y vidriado por uno de sus frentes. Contra lo que será frecuente en la cerámica arquitectónica posterior, en lugar de labrarse en forma de placas o losetas vidriadas por uno de sus lados mayores, se cubre de esmalte sólo uno de los frentes estrechos del ladrillo, en el que, además, se labra de relieve la parte correspondiente de la decoración, que en esa forma ha de decorar el muro. En las regiones donde existe, se cubre el muro con placas de alabastro, decoradas en relieve, y preferentemente con escenas de caza y guerra, como veremos al tratar de la escultura.

En Caldea y en Asiría los monumentos principales no son, como en Egipto, el templo y el sepulcro, sino el palacio. El monarca, más que el hijo de los dioses que rinde culto a sus divinos padres y piensa en su vida eterna, es, sobre todo, el dominador de pueblos y caudillo de expediciones guerreras ricas en prisioneros, a los que se degüella o amputan manos o pies, y para cuyo goce terreno y marco de su omnipotencia se labra el palacio. El palacio mesopotámico, que con frecuencia engloba el templo, con sus numerosas dependencias, sus patios, sus grandes salones de recepción, será el modelo de los palacios romanos al orientalizarse el Imperio, y de los medievales, en particular los bizantinos y árabes.

El mejor conocido, y que puede servir de ejemplo, es el de Jorsabad, construido por el rey Sargón (702-705 (fig. 131). Edificado sobre enorme meseta o plataforma con varias rampas de acceso.

(fig. 131) Palacio de Jorsabad

El palacio se encuentra dentro de un recinto amurallado reforzado por torres, en el que se abren varias puertas monumentales defendidas por gruesos torreones y flanqueadas por gigantescas estatuas de piedra de toros alados de ocho patas (fig. 132).

(fig. 132) Toros alados de ocho patas (Palacio de Jorsabad)

En su interior, el núcleo más importante lo constituye el gran patio principal, con el salón del trono al fondo. A la izquierda se levantan el zigurat y los tres templos del dios visible, dispuestos en torno a dos patios, es decir, lo que en un tiempo se consideró erróneamente el harén. En el lado opuesto, y con un gran patio por centro, debían de encontrarse las dependencias administrativas y las habitaciones de la servidumbre.

Sobre la meseta, pero separado ya del edificio del palacio mismo, se levanta el hilani, o pequeño templete con columnas, de influencia hitita.

Además de las gigantescas esculturas mencionadas —del palacio de Sargón proceden más de veinticinco parejas de toros alados—, completan su decoración numerosísimos relieves de alabastro con escenas de la vida del monarca, y en cerámica vidriada, representaciones de animales y plantas de gran tamaño.

El palacio de Babilonia, reconstruido por Nabucodonosor en el siglo VI, tiene tres grandes patios comunicados por puertas con alcobas laterales, tal vez para la administración de justicia. Al fondo del último, que es el mayor, se levanta el salón del trono, el mayor también de todo el edificio, de unos cincuenta metros de largo por diecisiete de ancho, lo que hace suponer que estuvo abovedado, pues no es fácil disponer de vigas de esa longitud (fig. 133).

(fig. 133) Ilustración palacio Figurat de Babilonia

Del rico revestimiento de cerámica da cumplida idea, sobre todo, la decoración de la Puerta de Istar (fig. 134), situada en un ángulo del palacio para dar paso a la gran vía de las procesiones, decoración de cerámica que se guarda en el museo de Berlín.

(fig. 134) Puerta de Istar. Palacio de Babilonia

Encuadrados por largas franjas con rosetas, los enormes paños de los muros y las jambas de la puerta nos muestran, sobre fondo azul, grandes animales de relieve que avanzan parsimoniosos hacia la entrada. De los tan celebrados jardines colgantes de Semíramis se creen restos unos grandes salones abovedados y sin luz,

que pudieron servirles de base. A estas ruinas del palacio de Babilonia va unido el recuerdo de Daniel, Sardanápalo y Baltasar (fig. 135).

(fig. 135). Ilustración de los jardines colgantes de Babilonia

Del palacio hecho construir por Senaquerib (fig. 136), el hijo de Sargón, en Nínive se está muy mal informado, por la defectuosa excavación en él realizada para despojarle de los numerosos relieves, con las empresas de aquel monarca, que hoy se encuentran en el Museo Británico, pero coincide en rasgos generales con las características de los anteriores.

(fig. 136) Ilustración palacio de Senaquerib

Aunque sin la importancia y el desarrollo del egipcio, el templo mesopotámico posee también indudable personalidad. Su parte más típica, que es el zigurat o torre escalonada, hace que el rasgo más destacado del templo mesopotámico sea el deseo de aproximarse al cielo, y en él precisa saludar la aparición de la torre, que el cristianismo y el islamismo difundirán y convertirán en parte esencial de sus templos.

El palacio más antiguo conocido, que es el de Al-Ubaid (fig. 137), cerca de Ur, se nos presenta ya en su elevado basamento, recorrido en su frente por esos entrantes y salientes que serán tan típicos de la arquitectura mesopotámica, con toros de bronce en el friso y alguna columna de madera de palma revestida por mosaico de madreperla y lapislázuli.

(fig. 137) Ilustración palacio de Al-Ubaid

Muy importante es el zigurat del templo de Sin (fig. 138), en Ur, formado por una primera gran pirámide truncada, con los típicos resaltos y entrantes alternados, sobre la que descansan otras dos superpuestas de menor altura, y una capilla como remate. El acceso al primer cuerpo tiene lugar por tres grandes escaleras, dos de ellas adosadas, y la tercera formando ángulo recto con las anteriores.

(fig. 138) Ilustración zigurat del templo de Sin

Ese mismo tipo de zigurat es el que preside en el gran templo de Marduk, en Babilonia (fig. 139). Las ruinas sólo permiten reconocer sus dos cuerpos inferiores, pero es muy probable que tuviese los siete que describe Herodoto. Según éste, en el

último se encontraban la mesa de oro y el lecho o diván en que reposa el dios por la noche, y al que acude la sacerdotisa para recibir sus revelaciones. El templo de que forma parte el zigurat se completa con un gran patio con numerosas habitaciones para los peregrinos y para celebrar las extrañas prácticas de las «presentadas» a Istar o Venus, que nos describe el historiador griego.

(fig. 139) Ilustración templo de Marduk

Durante las grandes fiestas de la primavera se verifican las bodas de Marduk y Sarpanit, con cuyo motivo es traída desde una localidad próxima, en su carroza, la imagen de su hijo Nabu, y los tres reunidos deciden el hado del año.

Del período asirio conocemos dos grandes templos: el de Asur, del siglo XII, y el de Jorsabad, del VII.

El de '" Jorsabad forma ya queda descrito anteriormente. El de Asur (fig. 140), la antigua capital de Asiría, dedicado al dios del cielo Asur y a su hijo Adad, dios de la tormenta, consta de un patio con dos torreones rectangulares en su ingreso y otros al fondo que flanquean el paso a las capillas de cada uno de los dioses, junto a los cuales se levantaban otros tantos zigurats de planta cuadrada y rampas helicoidales en su torno.

(fig. 140) Figuración templo de Asur

La arquitectura funeraria carece de monumentalidad. La tumba de la reina Subad, de Ur, es un simple pozo, pero nos ha conservado obras de orfebrería tan interesantes como su tocado, formado por hojas de oro y, sobre todo, piezas de tan gran belleza como sus arpas. En la más importante (fig. 141), la caja de resonancia está decorada con escenas diversas: el gigante forzudo capaz de estrangular dos toros, tema de gran fortuna en el arte mesopotámico, animales, o personajes disfrazados de animales y dedicados a la música, etc. Corona la caja una cabeza de toro, es decir, del mismo tipo que otra donada, según texto contemporáneo, por otro monarca al templo, y cuya resonancia recordaba el mugido del toro.

(fig. 141) Arpa de la reina Subad de Ur

ESCULTURA CALDEA

.—La escultura mesopotámica no es tan uniforme como su arquitectura. Las diferencias entre la escultura caldea y la asiría son notables, y, aunque persistan en la segunda tipos y convencionalismos creados por la primera, parece preferible referirse independientemente a ambas escuelas.

Los primeros monumentos importantes de la época histórica de Sumer son el relieve del rey de Sírpula, Ur-Niná, del museo del Louvre (fig. 142), en el que lo vemos con una espuerta sobre la cabeza con materiales para comenzar alguna construcción, y hablando a sus hijos,

(fig. 142) Relieve del rey de Sírpula, Ur-Niná

El del nieto del anterior, el gran conquistador Enatum, donde por primera vez encontramos al escultor mesopotámico consagrado a narrar las empresas guerreras del soberano (fig. 143), el género de tan brillante porvenir en la escuela asiría. Este relieve, que se considera de hacia el año 3000, y que se conoce con el nombre de la Estela de los Buitres, por los que devoran los cadáveres de los vencidos, se conserva en varios trozos, en su mayor parte en el museo del Louvre.

(fig. 143) Estela de los Buitres

Como en los relieves egipcios, la mitad inferior del cuerpo y el rostro se representan de perfil, mientras el tórax y el ojo figuran de frente.

En relieves de este período aparece ya, además, el águila de Sírpula hundiendo sus garras en un cuadrúpedo (fig. 144) en la forma que se perpetuará en el arte mesopotámico y pasará a la Europa medieval.

(fig. 144) Águila de Sírpula

Las esculturas de bulto redondo de este período, también de muy tosca ejecución, se reducen a estatuas de personajes con faldas de gruesos flecos, pecho descubierto, cabeza rapada, rostro imberbe y manos unidas, al parecer, en actitud de oración. El rapado de la cabeza lleva consigo el empleo de pelucas que se ajustan con bandas, Algunas de estas pelucas son de carácter votivo, como la de oro de la figura.

(fig. 145) Escultura de bulto redondo y peluca de oro

El momento de máximo florecimiento de la cultura sumeria corresponde a la época de Gudea, de mediados del tercer milenio, en que este patesi de Gudea, no sólo gran constructor, sino arquitecto él mismo, se nos muestra inmóvil, sentado o de pie y con las manos unidas.

Una de esas estatuas es la llamada el Arquitecto, (fig. 146) por presentar sobre sus piernas el plano de un edificio. Las cabezas, rebosantes de energía, se cubren con peluca en forma de turbante.

(fig. 146) Patesi de Gudea. El Arquitecto

El primer relieve importante de la etapa babilónica es la Estela de Naram- Sim (fig. 147), el hijo del fundador del poderío babilónico. Se figura en ella al monarca aplastando con el pie a dos enemigos, mientras un tercero se desploma en tierra atravesado por su lanza y un cuarto implora su clemencia; al fondo se levanta un gigantesco monolito coronado por dos estrellas, y en primer término aparecen sus soldados.

(fig. 147) Estela de Naram- Sim

Del período babilónico conservamos la gran columna o estela de piedra negra del Código de Hamurabi (2050 a. de J. C (fig. 148), que muestra en relieve, en la parte superior, al dios solar Shama comunicando a aquel monarca las leyes que aparecen inscritas en torno a la columna. Hamurabi viste y se toca con turbante como Gudea, pero tiene ya barba semítica, mientras Shama, con larga barba postiza, se toca con tiara de cuernos.

(fig. 148) Estela de piedra negra del Código de Hamurabi (2050 a. de J. C.)

Estos cuernos, atributos de santidad, son, al parecer, consecuencia de la divinización del auroc o toro salvaje del Bajo Eufrates por los sumerios, llegando a representárseles aislados sobre el altar (fig. 149).

(fig. 149) Escultura de toro

El relieve de la (fig. 150) representa a un rey de Babilonia ante el mismo dios Shama, sobre cuyo altar aparece el disco solar movido por la divinidad desde las alturas.

Con este tipo de relieve se relacionan los de las piedras de término o de donaciones de tierras, en las que a veces se representa el acto de la donación.

(fig. 150) Rey de Babilonia ante el dios Shama

Aunque de pequeñas proporciones, deben recordarse los sellos cilíndricos que sirven para firmar contratos, y en los que se representan personajes y escenas de carácter religioso. Tema muy frecuente en ellos son las hazañas del forzudo Guilgamés, el héroe vencedor de toros y leones.

(fig. 151) Sello cilíndrico

ESCULTURA ASIRÍA Y CERÁMICA VIDRIADA

.—Cuando la escultura mesopotámica adquiere su plenitud y crea un gran número de obras de primera categoría es bajo los asirios. Aunque en parte se limita a desarrollar lo creado en las etapas anteriores, es indudable que es una sensibilidad artística diferente la que da vida a su escultura.

El asirio, a juzgar por sus esculturas, es un entusiasta de la fuerza.

Sus hombres y sus dioses son fuertes, anchos, y visten largas túnicas, pero cuando nos dejan ver su cuerpo hacen alarde de su poderosa musculatura. A veces nos muestran los gruesos tendones en que terminan sus hercúleos músculos, y las venas que los entrecruzan. Su mirada escrutadora les lleva a copiar minuciosamente los innumerables rizos de su cabellera y de sus largas barbas. Y ese mismo espíritu observador es el que les convierte en escultores animalistas de primera calidad.

En cuanto a los temas, ahora adquieren su máximo desarrollo los de las campañas del soberano, que vimos aparecer en la Estela de los Buitres, y de las cacerías reales. En el capítulo de los animales monstruosos de carácter religioso, ya cultivado en Caldea, la gran aportación asiría es el toro antropomorfo alado (fig. 152), pues, aunque en realidad se limita a dotar de alas al toro antropomorfo caldeo, a ella se debe su forma artística definitiva. El toro alado es el animal sobre el que recorre el mundo el dios Asur.

(fig. 152) Toro antropomorfo alado

La estatua continúa cultivándose, pero el escultor asirio prefiere el relieve, donde ya es muy frecuente que la figura humana aparezca con el tórax de perfil.

Las tres principales series de relieves asirios son las que decoraron los palacios de Kalah, Jorsabad y Nínive; la primera y la última en el Museo Británico, y la segunda, en el del Louvre.

Los relieves de Kalah nos muestran, en el estilo narrativo ya típicamente asirio, la vida del constructor del palacio, el rey Asur-Nasir- Pal (883-839): su desfile en el carro guerrero, protegido por el símbolo del dios Asur, el ataque de las fortalezas (fig. 153), la caza del león (fig. 154) y sus ofertorios con alas litúrgicas, expresan este estilo (fig. 155).

(fig. 153). Rey Asur-Nasir- Pal. Ataque de las fortalezas

(fig. 154) Caza del león

(fig. 155) Ofertorios con alas litúrgicas

Los relieves de Jorsabad se refieren a la vida del rey Sargón, monarca más pacífico, que no gusta de cacerías ni de grandes empresas guerreras, pero siente gran interés por los caballos que le traen sus tributarios de Persia y Armenia.

Conjunto escultórico monumental de gran categoría son las varias parejas de toros antropocéfalos alados, acompañados por Guilgamés en la puerta principal del palacio (fig. 156).

(fig. 156) Toros antropocéfalos alados

La decoración escultórica de Jorsabad se completa con relieves de barro vidriado de la técnica ya comentada.

En los relieves del palacio de Nínive puede contemplarse desde la historia de la construcción del edificio por Senaquerib, con el penoso traslado de los toros alados,

hasta sus campañas para dominar la sublevación de Babilonia y los caldeos, con la persecución de éstos en los pantanos del Delta, y contra Palestina (fig. 157).

(fig. 157) Sublevación de Babilonia y los caldeos

En los de su nieto Asur-Bani- Pal, aunque no faltan escenas guerreras, lo más importante, y lo que, en realidad, constituye uno de los capítulos más bellos de la escultura antigua, son sus cacerías. En ellas se pone de manifiesto, sobre todo, el fino sentido del escultor asirio para captar los más fugaces movimientos de los animales y seleccionar los rasgos esenciales de la fiera.

Cuentan entre los más bellos los relieves dedicados a la caza del león, en uno de los cuales vemos al monarca, a galope tendido sobre su caballo, hundiendo su lanza en la fiera (fig. 158).

(fig. 158) Rey Asur-Bani-Pal. Caza de león

Pero las obras maestras son las que representan a estos animales atravesados por las flechas.

La Leona herida del Museo Británico (fig. 159) es una de las obras cumbres de la escultura animalista. El poderoso esfuerzo realizado por el animal con la parte anterior de su cuerpo, su rugido feroz al sentirse impotente para avanzar, y la mortal flacidez de los cuartos traseros, que arrastra ya por el suelo, están interpretados con acierto admirable.

(fig. 159) Leona herida

La leona tiene su pareja en el León herido (fig. 160), que, sentado en sus cuartos traseros arroja por sus fauces un torrente de sangre.

(fig. 160) León herido

Relieve muy reproducido de la vida privada de Asur-Bani-Pal es el que le presenta comiendo en el lecho bajo el emparrado de su jardín, acompañado por la reina, eunucos y músicos (fig. 161).

(fig. 161). Asur-Bani-Pal acompañado por la reina, eunucos y músicos

Escena frecuente en los relieves asirios es la de los genios alados (fig. 162).

(fig. 162) Genio alado

Aunque de menor finura que los relieves citados, son también obras importantes de la escultura asiría los de bronce de las puertas de Balauat, del Museo Británico, que narra las campañas de Salmanasar (860-849), el hijo de Asur-Nasir-Pal. Nos cuenta: (fig. 163-164-165).

(fig. 163) La salida de Salmanasar para la campaña

(fig. 164) La conducción de los prisioneros

(fig. 165) La humillación del rey vencido y la ordenación de su castigo

El castigo a los prisioneros con la amputación de pies y manos, su degollación y su empalamiento final, es uno de los testimonios más elocuentes de la tremenda crueldad asiría (fig. 166).

(fig. 166) Castigo de los prisioneros

-De fecha reciente, puesto que corresponde al período neobabilónico, es decir, ya al siglo VI, es la hermosa decoración en relieve de barro vidriado de la ya citada Puerta de Istar del Palacio de Babilonia.

Los animales en ella representados lo han sido ahora con un criterio decorativo, en estilo grave y solemne. Son leones (fig. 167).

(fig. 167) Leones en relieve de barro vidriado de la Puerta de Istar

Destaca en la misma, sirruk, el cuadrúpedo imaginario consagrado a Marduk, de cuerpo cubierto de escamas, cabeza de serpiente, manos de león y patas de aves de rapiña (fig. 168).

(fig. 168) Sirruk, el cuadrúpedo imaginario consagrado a Marduk

La importancia de los relieves de la puerta de Istar, en Babilonia, nos dice el gran desarrollo adquirido por la cerámica vidriada (fig. 169).

(fig. 169) Vasija de Istar

La técnica del barro cocido y recubierto por una capa de esmalte o barniz vitreo, obtenido por la fusión de compuestos metálicos, encuentra en los pueblos

mesopotámicos sus primeros grandes cultivadores occidentales. En sus obras de cerámica vidriada precisa ver el primer gran capítulo de esta manifestación artística, que con tanto éxito cultivarán los pueblos islámicos durante la Edad Media, y los europeos de los tiempos modernos.

ESTILOS

PERSIA - LOS HITITAS - FENICIA Y PALESTINA

PERSIA

.—Heredera Persia del poderío político y de la tradición artística caldeo asiría, la naturaleza montañosa del país, donde ni la piedra ni la madera faltan, y la tardía fecha de su florecimiento, cuando ya Grecia empieza a dejar sentir la influencia de su poderosa personalidad, hacen que su arte ofrezca novedades importantes respecto del caldeo asirio.

La principal, debida precisamente a la diferencia de los materiales empleados, es la del primordial papel concedido a la columna, que no sólo se utiliza por sistema, sino con verdadera profusión (fig. 170, 171).

(fig. 170) Columna persa

(fig. 171) Terraza de Persópolis

El arquitecto persa, como el egipcio en las salas hipóstilas, cubre grandes superficies en forma adintelada sobre innumerables columnas.

Pero las proporciones de esas columnas han recibido el soplo de la elegancia helénica, y no sólo se tornan espigadas y esbeltas, sino que, para subrayar su movimiento ascendente, cubren su fuste de estrías verticales, y a ese mismo efecto contribuye su elevada base campaniforme. El capitel está formado por la mitad anterior de dos animales, generalmente toros, unidos por su tronco y que simulan sostener en sus lomos las vigas de la cubierta.

En Persia, el monumento capital continúa siendo el palacio que, aunque conserva de los asirios las puertas monumentales flanqueadas por gigantescos cuadrúpedos antropomorfos (fig. 172), por su estructura adintelada, el escaso empleo del muro y

el predominio de los pórticos de columnas, responde a una concepción completamente distinta.

(fig. 172) Puerta naciones de Persópolis

De los palacios persas más importantes conocidos es el de Persépolis, el lugar donde fija su residencia Darío (fig. 173).

(fig. 173) Ruinas palacio de Persópolis

Allí se levantan todavía sobre amplísima terraza natural de piedra las ruinas de varios apadanas o palacios de recepción de planta cuadrada y grandes proporciones, formados por numerosas columnas dispuestas en cuadrícula y pórticos también de columnas. Es decir, se desarrolla en éstos el sistema que apunta tímidamente en los hilanis de influencia hitita de Jorsabad.

La doble escalinata que da acceso a la terraza desemboca ante la puerta monumental, el llamado pórtico de Jerjes, al que éste llama en una inscripción la Puerta de las Naciones, flanqueada por dos gigantescos toros antropomorfos y alados, según el modelo asirio.

Del palacio de Darío (fig. 174-175) se conservan, en cambio, parte de sus muros y, sobre todo, numerosas puertas y ventanas, por estar labradas en piedra, a veces en un solo bloque, y otro tanto sucede con la llamada Sala de las Cien Columnas, del mismo monarca (fig. 174-175) .

(fig. 174) Palacio de Darío

(fig. 175) Figuración Palacio de Darío

Capítulo interesante de la arquitectura persa es el de las tumbas reales. La supuesta de Ciro (fig. 176), en Pasargada, es un edículo rectangular cubierto a dos aguas y construido sobre elevado cuerpo gradiforme.

(fig. 176) Tumba de Ciro

Pero el tipo corriente de sepulcro real persepolitano es excavado en la roca (fig. 177), y, en realidad, su interés artístico, se reduce a la fachada. En un rehundimiento cruciforme en el acantilado se representa en la parte central un pórtico ciego de

columnas del tipo ya descrito, y sobre él, un dintel de varias molduras. En la parte superior, sobre una plataforma que sostienen las figuras alegóricas de las provincias del Imperio, aparece el soberano orando ante el altar del fuego, bajo el símbolo de Aura Mazda, el dios creador. La tumba sin terminar debe ser la de Darío III, en quien Alejandro pone fin a la dinastía persa ajeménide.

(fig. 177) Tumba persa escavada en la roca

La escultura persa agrega muy poco a las de Caldea y Asiría, limitándose a continuar la tradición de ésta, si bien, dada su fecha mucho más tardía, lo mismo que su arquitectura, se beneficia de la influencia griega. A ella debe, en efecto, la interpretación de la figura humana un sentido de la elegancia que falta en la escultura puramente mesopotámica.

Ya quedan citados los toros antropomorfos con alas de origen asirio, que ahora pierden la quinta pata con que aparecen en aquellos modelos, y arquean sus alas hacia arriba. se esculpen temas de luchas de animales, como el león atacando al toro, de la escalera de Persépolis (fig. 178).

(fig. 178) León atacando al toro, de la escalera de Persépolis

Los cuadrúpedos monstruosos alados al gusto asirio, desfilando parsimoniosamente, de los que son excelentes ejemplos los de cerámica vidriada del Museo del Louvre, procedentes del Palacio de Susa (fig. 179, 180).

(fig. 179) Caballo alado

(fig. 180) León alado

En alguna ocasión —Sala de las Cien Columnas— vemos al monarca, como al antiguo Guilgamés, matando un león sin esfuerzo alguno. Pero el relieve de animales de tipo naturalista desaparece (fig. 181).

(fig. 181) Rey matando un león (Persépolis)

Y lo mismo que no se esculpen las cacerías reales, tampoco se narran ya las campañas del monarca.

Los relieves que decoran los frentes de las terrazas y las jambas de las puertas se expresan en lenguaje menos sangriento que los asirios.

Lo que nos muestran son las largas comitivas de personajes que ofrecen sus tributos al soberano. Ya hemos visto cómo en los relieves de las fachadas de los sepulcros reales se representa al soberano sobre una plataforma sostenida por las figuras alegóricas de las provincias del Imperio. Ese mismo tema se repite en una de las puertas de la Sala de las Cien Columnas (fig. 182).

(fig. 182) Comitivas ofreciendo sus tributos al soberano

Otras veces lo que vemos desfilar es el séquito o la guardia del soberano, los lanceros persas con el arco y el carcaj a la espalda. Además de estos relieves en piedra, se labran otros en barro vidriado del tipo ya visto en Asiría. Muy conocido es el de los Arqueros (fig. 183), que, procedente del palacio de Artajerjes, en Susa, se conserva en el Museo del Louvre.

(fig. 183) Arqueros

Los HITITAS

.—Sin haber llegado a crear un arte de la categoría del mesopotámico ni del egipcio, conviene recordar por su gran antigüedad y por su extraordinario poderío político a los hititas, que llegan a vencer a los egipcios y a conquistar Babilonia. Su arte parece que se forma al contacto del caldeo, y, aunque en medida muy modesta, influye en al asirio. De todas formas, es arte siempre un tanto tosco y no produce realmente ninguna obra de primera calidad.

Su principal aportación a la historia de la arquitectura es el hilani o especie de palacete, con pórtico adintelado sobre columnas, flanqueado por dos torres y con algunas cámaras interiores. Como hemos visto, se construyen hilanis hititas en Jorsabad, y se ha supuesto que pueden ser el germen de los futuros palacios persas. También se considera de origen hitita la costumbre de flanquear las puertas con grandes figuras de animales (fig. 184 - 185). Los principales monumentos son las ruinas de las murallas de su antigua capital, Hatusás, la actual Bogaz-Kioi, en Asia Menor, una de cuyas puertas aparece flanqueada por leones,

(fig. 184) Ruinas de las murallas de la antigua capital hitita, Hatusás

(fig. 185) Figuración hilani hitita

El pórtico del Palacio de Tell-Halaf (fig. 186), con tres soportes antropomorfos, cuyos pedestales descansan sobre dos leones y un toro.

(fig. 186) Pórtico del Palacio de Tell-Halaf (Museo de Alepo)

La escultura, de estilo bastante tosco y sumario, y en su mayor parte en relieve, nos muestra divinidades que desfilan ante nosotros procesionalmente y calzado de punta levantada como zuecos, deidades monstruosas, guerreros, oferentes, etc. Importantes por sus relieves son el santuario rupestre de Iasily-Kaya, en la misma Bogaz- Kioi (fig. 187).

(fig. 187) Relieve hitita del santuario rupestre de Iasily-Kaya

FENICIA Y PALESTINA

.—Los fenicios, como pueblo establecido en la costa, se encuentran más libres de la influencia mesopotámica, a la que, naturalmente, se agrega la egipcia y, en fecha más avanzada, la griega.

Su arte es, por tanto, de carácter ecléctico, y refleja las formas creadas por aquellos pueblos, sin verdadera personalidad. Desempeña, sin embargo, un papel importante como difundidor de aquellos estilos por los lejanos países occidentales visitados por sus naves.

Los monumentos arquitectónicos conservados son de escasa importancia, pudiendo recordarse la Torre sepulcral de Amrith (fig. 188), de forma cilíndrica, con un primer cuerpo decorado por cuatro leones de frente, otros dos rematados por almenas escalonadas en relieve y una media naranja de coronamiento.

(fig. 188) Torre sepulcral de Amrith

Lo más importante para la historia del arte son sus capiteles labrados en el mismo bloque que el fuste, consistentes en dos volutas, a las que acompañan, a veces, otras en sentido inverso, y que constituyen un ilustre precedente del capitel jónico clásico. Aunque han aparecido en tierra firme, donde más abundan es en la vecina

isla de Chipre, dominada en su parte meridional por la influencia fenicia. Se le denomina con frecuencia capitel chipriota (fig. 189).

(fig. 189) Capitel fenicio

Como es natural, la escultura fenicia es del mismo carácter ecléctico que su arquitectura. Sus sarcófagos siguen con frecuencia el modelo egipcio, como en el caso del de Esmunazar, del Museo del Louvre (fig. 190).

(fig. 190) Sarcófago de Esmunazar

El del Museo de Cádiz (fig. 191), que delata, en cambio, la influencia griega, nos dice cómo estos pesados monumentos de la escultura fenicia llegan hasta el lejano Occidente.

(fig. 191) Sarcófago fenicio (Cádiz)

El arte fenicio se extiende también hacia el interior de Siria, y obra fundamentalmente fenicia debe ser el Templo de Salomón, en Jerusalén, que sólo conocemos por los textos bíblicos. Consta que el rey de Tiro envía a ese efecto albañiles y carpinteros. Como no poseemos ninguna representación gráfica, las varias reconstrucciones propuestas, tan diversas entre sí, no ofrecen garantías de reflejar su verdadero aspecto.

Sólo sabemos que constaba de un primer recinto accesible a todo el mundo, otro ceñido por muros más elevados con tres puertas de bronce, reservado a los judíos, y un tercero al que sólo tenían acceso los sacerdotes, y en cuyo testero occidental se encontraba el verdadero santuario. Al fondo de éste se guardaba el Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley.

Preceden al templo, tal vez formando parte de su pórtico, como en los hilanis hititas, dos enormes columnas. Complemento importante del templo es el llamado «Mar de bronce», o gigantesca taza de ese metal, sobre doce toros dispuestos radialmente, que se levanta en el atrio o recinto de los sacerdotes (fig. 192).

(fig. 192) Figuración templo de Salomón.

CAPÍTULO V

ARQUITECTURA GRIEGA

1. ARQUITECTURA EGEA

2. ESCULTURA Y PINTURA EGEAS

3. ARQUITECTURA GRIEGA. EL ORDEN DÓRICO

4. ÓRDENES JÓNICO Y CORINTIO. DECORACIÓN

5. CASAS Y SEPULCROS. EDIFICIOS PÚBLICOS

6. ACRÓPOLIS Y SANTUARIOS

ARQUITECTURA EGEA

.—Frente a la arquitectura de ladrillo y de arco del Asia Anterior, la Grecia prehelénica se limita, como Egipto, al empleo del dintel, y, sobre todo, pone en el primer plano, y ya con algunas de sus formas definitivas, un elemento arquitectónico, que será capital desde los tiempos clásicos: la columna. La columna se nos presenta en los tiempos más antiguos incluso rodeada de un cierto culto religioso. Así, en la isla de Creta la vemos con el divino amuleto de los cretenses, el hacha doble, clavado en su capitel; y en las decoraciones se la representa alternando con el tema llamado de los cuernos de consagración (fig. 193), o coronada por las palomas, el símbolo de Astarté o Venus.

(fig. 193) Palacio de Cnosos con los cuernos de consagración

En Mecenas, (fig. 194) veremos cómo la flanquean leones, cual si de una deidad se tratase.

(fig. 194) Puerta de los leones

La columna prehelénica no presenta todavía, sin embargo, todos los caracteres de los tiempos clásicos. La diferencia fundamental está en su fuste disminuido hacia

abajo, es decir, con forma de cono truncado invertido (fig. 195). Son de madera y descansan sobre una base muy sencilla.

(fig. 195) Columna prehelénica en forma de cono invertido

Como en la futura columna dórica clásica, su capitel está constituido por un toro muy grueso y un abaco en forma de paralelepípedo.

En cuanto a la cubierta, parece que los arquitectos prehelénicos echan las bases de lo que será el entablamento clásico, pues sobre el dintel, en el futuro friso, alternan con una decoración de medias rosetas unos recuadros en los que parece adivinarse ya las fajas verticales que constituirán los tríglifos. En los monumentos prehelénicos de Micenas es típico el recurso de aligerar la carga del dintel formando encima, por el gradual avance de los sillares del muro, un vano triangular.

Debido a ese mismo avance progresivo de los sillares para disminuir la longitud del dintel, las puertas son, con frecuencia, trapezoidales.

En el período prehelénico se crea, además, un tipo de edificio de importancia, igualmente decisiva para el arte clásico posterior: el mégaron (fig. 196), núcleo del palacio prehelénico, que no sólo sirve para reuniones de carácter civil, sino para celebrar actos religiosos, y que es, en realidad, el germen del futuro templo griego.

(fig. 196) Mégaron en Cnosos

El de Tirinto consta de una cámara sostenida por cuatro columnas, con el hogar en el centro, y de un pórtico. Ante éste, en el patio, y coincidiendo con el eje del mégaron, se levanta el altar (fig. 197).

(fig. 197) Planta Mégaron de Tirinto

Menos importantes para el futuro, aunque muy bellos en sí y de indudable grandiosidad, son los monumentos funerarios. Con su largo corredor y su gran cámara circular al fondo, cubierta por falsa bóveda, es la más bella manifestación del tipo de dolmen de cámara prehistórico.

El grupo más importante de estos enterramientos es el de Micenas, destacando entre ellos, por su monumentalidad y riqueza, el llamado Tesoro de Atreo (fig. 198).

(fig. 198) Tumba el tesoro de Atreo

Es todo él de sillería. Su puerta de ingreso es de forma ligeramente trapezoidal, y el interior de su enorme bóveda falsa estuvo guarnecido con rosas de metal. A esta - gran cámara circular, dedicada al culto, comunica otra más pequeña y cuadrada para el cadáver.

El arte egeo se considera del segundo milenio a. de J. C, distinguiéndose en él tres períodos: el antiguo, el medio y el moderno.

Los monumentos más importantes se encuentran en la isla de Creta —Cnosos, Festo y Hagia Tríada—, Tirinto, Micenas y Troya.

El Palacio de Cnosos, que se considera del siglo XVII a. de J. C, es la residencia de los señores del mar Egeo anteriores a la guerra de Troya, cuyo recuerdo conservan los griegos de la época clásica bajo la leyenda del rey Minos y su famoso Laberinto. Este nombre de Laberinto parece tener su origen en esas hachas, labris, de doble hoja, que se encuentran grabadas con frecuencia en los muros del palacio, que en forma de amuletos de oro se han descubierto entre sus ruinas, y que, asociadas a las columnas, deben de tener valor de primer orden para quienes edifican el palacio. Aunque no pueda conocerse con seguridad su destino, se destacan en el conjunto varias partes importantes.

En primer lugar, un ingreso de columnas y un gran patio. Dentro ya del verdadera laberinto de departamentos, se distingue un grupo de almacenes, y, sobre todo, varios núcleos de salas con pequeños patios y pórticos, donde se emplea profusamente la columna y en los que se ha querido identificar el santuario, el tálamo y el salón del trono. Pero lo de mayor interés es el importante papel concedido a la columna y los bellos efectos de perspectiva que con ellas, los pilares y las escaleras consigue crear el arquitecto (fig. 199).

(fig. 199) Figuración Palacio de Cnosos

El castillo o acrópolis de Tirinto (fig. 200) tiene más carácter de palacio fortaleza. Dentro de un gran recinto amurallado, nos ofrece otro interior más reducido, al que se penetra por una organización arquitectónica de glorioso futuro: unos propíleos o

puerta monumental con pórticos exteriores e interiores, como los que se labrarán en la Acrópolis de Atenas. Una vez en el interior, el núcleo en torno al cual se agrupan los restantes departamentos es el mégaron, situado al fondo de una gran plaza con galerías. Numerosos almacenes y dependencias completan el conjunto.

(fig. 200) Figuración acrópolis de Tirinto

En Micenas, la corte de Agamenón, además de los sepulcros ya descritos, consérvase la Puerta de los Leones, construida con grandes sillares de piedra y cubierta por un gran dintel y un enorme bloque triangular encima, donde se encuentran esculpidos en relieve dos leones afrontados con una columna en el centro.

En cuanto a las ruinas de Troya, excavadas por Schliemann, lo principal es el mégaron (fig. 201).

(fig. 201) Ruinas de Troya

ESCULTURA Y PINTURA EGEAS

.—Antes de que la escultura griega inicie de una manera decidida esa admirable evolución que de forma ininterrumpida se continuará hasta los días del Imperio Romano, ofrece ya en el período prehelénico un estilo que descubre una nueva sensibilidad artística.

Por desgracia, no conservamos de esa época, salvo el relieve de los leones de Micenas, ninguna escultura de gran tamaño ni de interés puramente escultórico. Todo lo llegado hasta nosotros se reduce a unas cuantas figurillas y relieves de pequeñas proporciones. Las principales representaciones humanas de bulto redondo son unas minúsculas estatuitas femeninas de marfil y oro, como la del Museo de Boston, o simplemente de cerámica, con los pechos descubiertos y serpientes enroscadas en sus brazos, que se suponen de sacerdotisas.

(fig. 202) Sacerdotisas de las serpientes

De carácter decorativo, los relieves de los vasos de Vafio, del Museo de Atenas, nos ofrecen varias figuras desnudas de jóvenes que, no obstante su aspecto atlético, nada tienen que ver con las interpretaciones mesopotámicas y, en cambio,

pertenecen ya a la misma raza que producirá los llamados Apolos, del período arcaico griego. Se representa en ellos cacerías de toros con red (fig. 203).

(fig. 203) Vaso de Vafio

Muy interesante es también, por las numerosas figuras que contiene, el Vaso de los Segadores, del Museo de Candía, así llamado por el desfile de campesinos que lo decora (fig. 204).

(fig. 204) Vaso de los Segadores

En cuanto a representaciones exclusivamente de animales, conservamos algunos pequeños relieves de cerámica muy bellos, con cabras y vacas amamantando sus crías, en los que el fino espíritu de observación del artista se expresa con admirable sentido decorativo.

La pintura mural, a juzgar por los restos existentes, desempeña papel muy valioso en los palacios prehelénicos. Así, en el de Cnosos se figuran escenas de toros y jóvenes que saltan sobre ellos (fig. 205), y una procesión de jóvenes de blanco cutis y varones de piel morena portadores de ofrendas. Escenas de culto religioso de mayor desarrollo, con sacerdotisas ante la columna, el hacha doble y la paloma, decoran el sarcófago del Museo de Creta. En todas estas pinturas la figura humana continúa apareciendo de perfil, y los colores son planos.

(fig. 205) Pintura mural, jóvenes saltando sobre toros

El arte en el que el pueblo prehelénico produce obras de gran belleza, haciendo gala de su novedad frente a las escuelas orientales, es la cerámica.

Crea primero un tipo muy decorativo, de líneas ondulantes, de origen vegetal, que es el de Camarés, así llamado por el lugar de su hallazgo; pero el más representativo de la nueva vida que inspira su arte es el que cubre el vaso de animales marinos, en particular pulpos, cuyos múltiples tentáculos se extienden sinuosos por la curva superficie, caracoles, algas y flores de largos tallos (fig. 206).

(fig. 206) Cerámica de Camarés representando un pulpo

ARQUITECTURA GRIEGA.

EL ORDEN DÓRICO

.—El arte griego, aunque hereda del prehelénico algunas formas especiales, no puede considerarse consecuencia o producto de la evolución de aquél. La invasión de eolios, jonios y dorios a fines del segundo milenio, pone fin al arte prehelénico, y sólo después de cuatro siglos de ensayos y esfuerzos crea su nuevo estilo, en el que suelen distinguirse tres grandes períodos: el arcaico, o anterior al siglo V; el de apogeo, que comprende esa centuria y la siguiente, y el helenístico, que dura hasta los días del Imperio romano.

Mientras que los arquitectos de Egipto y Mesopotamia gustan de construir edificios de proporciones colosales, donde la masa lo domina todo, produciendo ese efecto anonadante que la sugestión de lo eterno lleva consigo, los griegos prefieren crear conjuntos proporcionados, y deleitarnos con el equilibrio de sus proporciones. Para el artista griego, la belleza es, ante todo y sobre todo, proporción y medida, e inspirado por ese sentido, es como logra fijar en los elementos constructivos y en las formas decorativas esos rasgos esenciales con que todavía los empleamos.

La arquitectura griega es de sillería perfectamente uniforme, del tipo llamado isódomo y su material característico, del período de apogeo, el mármol blanco. Aunque conoce el arco, renuncia a él, y, como la egipcia, es adintelada.

Donde se manifiesta de forma más bella y completa la estructura de sus edificios es en la fachada del templo, el monumento capital de la arquitectura griega, y es en ella donde se crean los llamados órdenes clásicos. El orden es, pues, la sucesión de las diversas partes del soporte y de la techumbre adintelada, según tres modos o estilos diferentes, que, por considerarse inventados por los griegos dorios, jonios y corintios, se denominan dórico, jónico y corintio (fig. 207-208-209).

(fig. 207) Estilo Dórico

(fig. 208) Estilo Jónico

(fig. 209) Estilo Corintio

El origen de estas formas arquitectónicas es lignario, a juzgar por sus características, y por constarnos que fueron de madera los primitivos templos dóricos. Pausanias, en

el s. II d. de J. C, nos habla de la primitiva columna de madera que aún se conservaba en el templo de Hera en Olimpia, y al excavarse modernamente este monumento ha podido verse cómo se fueron reemplazando las viejas columnas de madera, a medida que se consumían, por otras de mármol. La restauración del templo dórico arcaico de Termo, todo él construido de madera y cerámica, puede dar idea de estas primitivas edificaciones.

Según los griegos mismos, los dorios son el pueblo fuerte del Norte, que al expulsar a los jonios a la Grecia Asiática, se establece principalmente en el Peloponeso. La proverbial sobriedad de los habitantes de Esparta son vivo reflejo de las virtudes de los dorios.

Los jonios, en cambio, gustan más del lujo y de la molicie oriental y conservan en la Grecia europea la península del Ática, en la que Atenas representa, dentro del pueblo helénico, la antítesis de Esparta. Con esta contraposición de caracteres de uno y otro pueblo se ha querido explicar las diferencias entre los dos órdenes principales: el dórico y el jónico. Sea ello cierto o no, la realidad es que en la costa del Asia Menor se emplea preferentemente el orden jónico.

El orden dórico es, en efecto, el más sobrio de formas de los tres. De proporciones más robustas, emplea los elementos constructivos indispensables, y su decoración de la máxima austeridad, es, en buena parte, reflejo de sus formas constructivas. Amigo siempre el pueblo griego de expresarse en el lenguaje de la fábula, nos dice que es Doros, hijo de Hellen y de la ninfa Óptica, quien al construir el templo de Hera en Argos, fija los cánones del orden dórico.

El orden dórico descansa sobre unas gradas que lo elevan sobre el terreno circundante. El fuste de la columna, que arranca directamente de las gradas, se encuentra recorrido longitudinalmente por unas veinte estrías unidas a arista viva, y horizontalmente, en la parte superior, por tres líneas rehundidas, que constituyen el astrágalo. Para subrayar su efecto de solidez y fortaleza, tiene un ligero ensanchamiento o éntasis en su parte central. Monolítica en los tiempos arcaicos, en el siglo v es ya de varios tambores, más numerosos cuanto más moderna. El capitel dórico consta del equino o especie de almohadilla de sección parabólica, tanto más

acusada cuanto más antiguo es el momento, hasta el punto de que en el siglo v esa curva llega a ser casi rectilínea, y del abaco o paralelepípedo de base cuadra, de planos rectos y bruscos contrastes de luz. El tránsito entre la parte superior del fuste de la columna y la inferior del capitel se establece por medio de una moldura cóncava llamada collarino. A medida que avanza el tiempo la columna dórica se hace más esbelta, variando su altura entre cuatro y seis diámetros inferiores.

La techumbre, al manifestarse al exterior en la fachada, constituye el entablamento, y consta de tres cuerpos: arquitrabe, friso y cornisa.

El arquitrabe, que descansa directamente sobre los abacos, es liso, pero entre él y el friso avanza un estrecho filete o tenia, para algunos recuerdo del tablero que unía en su parte superior los dos maderos que constituían el arquitrabe. El friso, reflejo del cuerpo de las vigas longitudinales de la cubierta, consta de tríglifos y metopas. Tienen su origen aquéllos en las cabezas de las vigas, y deben su nombre a las dos estrías o glifos verticales que tienen en su parte central, y las dos medias estrías de sus extremos; en total, los tres glifos o tríglifos.

Aunque los tríglifos deben coincidir con los ejes de las columnas y los centros de los intercolumnios, como es antiestético el terminar el friso en dos medias metopas, los últimos tríglifos son desplazados hasta los extremos. Ahora bien, para que las dos últimas metopas no resulten más anchas que sus compañeras, después de la época arcaica, se estrecha ligeramente el último o los dos últimos intercolumnios.

En la parte correspondiente a los tríglifos, y bajo el filete, existe un segundo filete, del que penden seis gotas, cuyo origen remoto se ha querido ver en los clavos que lo fijaban a aquéllos. El espacio comprendido entre los tríglifos, que, naturalmente, es un vano, pero que se cierra con tableros, por lo general con historias de relieve, es la metopa.

La cornisa que carga en saledizo sobre el friso consta de un primer cuerpo liso o geison y de una estrecha moldura curva aún más saliente o sima. En la cara inferior de ese primer cuerpo, y correspondiendo tanto a los tríglifos como a las metopas, aparecen otros filetes con seis gotas pendientes. El templo tiene cubierta inclinada a dos aguas, que en las fachadas más estrechas se acusa sobre la cornisa, formando

un plano triangular o frontón, cuyo fondo se denomina tímpano. Las figuras animadas o vegetales que coronan el frontón son las acróteras.

ÓRDENES JÓNICO Y CORINTIO.

DECORACIÓN

.—Frente a la sobriedad de formas y a la corpulencia del orden dórico, se distingue el jónico, por la esbeltez de sus proporciones y la mayor riqueza de su decoración. Preferido por los griegos jonios del Asia, a la virilidad de aquél opone lo femenino de su inspiración. El tratadista Vitrubio, que al definir los órdenes debe de expresar el sentir de la tradición griega, nos dice no sólo que el orden jónico se inventa en el templo de Artemis de Efeso, en el Asia Menor, sino que a su columna se quiere dar la delicadeza del cuerpo femenino, y que en sus volutas, su elemento más característico, se trata de imitar los rizos que encuadran el rostro de la mujer. Puro comentario poético esta tradición recogida por Vitrubio, refleja, sin embargo, el sentir del mundo clásico, al menos en época romana, ante la mayor delicadeza y riqueza decorativa del orden jónico.

La columna descansa sobre una basa moldurada, cuya simple existencia delata ese deseo de mayor riqueza propio del jónico. Se compone esta basa de una losa cuadrada o plinto y tres cuerpos circulares: el superior, consistente en un toro con estrías horizontales, y los dos inferiores, separados por escocias y formados por parejas de baquetones.

En Atenas se crea la basa ática, en la que esas molduras se reducen a dos toros separados por una escocia. Es decir, que mientras el arquitecto dorio sólo emplea una moldura curva en el capitel, el jónico traza en la basa no menos de tres.

De proporciones más finas y espigadas que la dórica, el fuste de la columna jónica carece de éntasis y está recorrido por veinticuatro estrías verticales no unidas en arista viva, sino dejando entre sí estrechísima faja de la superficie primitiva, y terminadas en sus extremos en redondo. En lugar del rehundimiento de la dórica, la columna jónica se enriquece en su parte superior con un hilo de perlas o contario.

El capitel consta de una especie de equino no liso, sino decorado con temas aovados y apuntados —ovas y flechas— que recibe el nombre de cimacio. Sobre éste descansa una almohadilla terminada en las volutas, el elemento más típico del orden jónico. Como en dos de sus frentes las volutas quedan ocultas y sólo presentan una superficie cilíndrica, en las columnas de ángulo esta superficie cilíndrica es reemplazada por un tercer frente de volutas. En este caso, a veces se alabean ligeramente hacia fuera. El arquitrabe consta de tres fajas en avance progresivo, coronada la última por estrecha decoración de ovas y perlas.

El friso es liso o recibe decoración animada; y la cornisa está formada por un cuerpo de dentellones o tacos rectangulares, un segundo cuerpo liso más prominente y la cima o goterón de sección curva, decorado con temas diversos. Como el dórico, el jónico tiene frontón con acróteras y antefijas.

El origen del arte jónico es hitita. En los hilanis o pabellones hititas aparecen ya, en efecto, las columnas con basa, capitel de volutas y friso seguido. Empleado, como hemos visto, el capitel de volutas por los fenicios, se conserva ejemplares como los de Neandria, del Museo de Estambul, intermedios entre los modelos orientales y los propiamente griegos.

El corintio, más que un orden, es simplemente un capitel, pues, salvo en éste, el edificio que lo utiliza sigue las normas del jónico.

Por otra parte, es creación tardía, sólo empleada en los últimos tiempos del arte griego. Quienes lo usan normalmente son los romanos.

La invención del capitel corintio ha llegado a nosotros expresada en el fino lenguaje poético de la fábula antigua. Refiere la leyenda que al morir cierta doncella de Corinto, sus familiares depositan sobre su sepulcro el cesto de sus labores, cubriéndolo con una losa de mármol, y que la madre Tierra, deseosa de recoger en su seno esos recuerdos de la desgraciada joven, hace brotar en su torno una doble fila de hojas de acanto o cardo que crece hasta la mitad de su altura, salvo unas cuantas que se elevan más. Cuatro parejas de tallos, al tocar con los ángulos de la losa, se enrollan sobre sí mismos, mientras otras cuatro parejas hacen lo mismo antes de llegar a la altura de aquélla. Entre éstos asciende un tallo que termina en

una rosa o palmeta. Entusiasmado el platero Calimaco al contemplar tan bello conjunto, no puede resistir el deseo de copiarlo, y, al hacerlo, nos deja creado el capitel corintio. El cesto se convierte en el cuerpo troncocónico del capitel, la primera fila de hojas, en las hojas de agua; los tallos de los ángulos, en los caulículos, y los centrales, en las rosas.

La bella leyenda, que localiza el nacimiento de este capitel en la ciudad de Corinto, descubre además, al decirnos la profesión de Calímaco, su origen metálico, carácter que conserva a través de su factura de mármol. Calimaco consta que es realmente un escultor discípulo de Fidias, conocido en su tiempo por su técnica minuciosa y su deseo de terminar con exceso sus obras, que, por desgracia, no han podido hasta ahora ser identificadas.

La obra importante más antigua fechada en que aparece el capitel corintio al exterior es el monumento de Lisícrates. (334 a. de J. C) (fig. 210).

(fig. 210) Monumento de Lisícrates

Un siglo antes, el año 430 a. de J. C, se emplea ya en el interior del templo de Apolo en Bassai (fig. 211).

(fig. 211) Templo de Apolo en Bassai

Además de estos tres tipos de soporte, aunque excepcionalmente, también emplea la arquitectura griega otros en los que el fuste de la columna se ve reemplazado por una figura humana. Si ésta es femenina son las llamadas cariátides, por suponer la fábula que representan las prisioneras de Caria en el Asia Menor, condenadas a realizar tan ardua (fig. 212).

(fig. 212) Caritidades

Si representan varones, reciben el nombre de atlantes o telamones (fig. 213).

(fig. 213) Atlante

La decoración griega, además de los temas ya citados, emplea con particular insistencia el meandro o línea quebrada que vuelve sobre sí misma formando recodos entrantes y salientes, las cintas entrelazadas y la onda. Entre los temas

vegetales figuran, sobre todo, la palmeta y el loto; pero su gran aportación es la hoja de acanto o de cardo, en particular la del cáliz de su flor. Como hemos visto, donde el acanto desempeña papel más importante es en el capitel corintio (fig. 214).

(fig. 214) Hojas de acanto y capitel corintio

EL TEMPLO

.—Aunque la religión no concentra la vida del griego en el grado que en Egipto, y sean varios los tipos de construcción de carácter civil por él creados, continúa siendo el templo el monumento capital de su arquitectura y donde, como hemos visto, se definen sus elementos constructivos.

El templo griego no tiene las inmensas proporciones del egipcio ni las que tendrá el templo cristiano, construido no sólo para casa de la divinidad, sino para albergar a la totalidad de los fieles durante el culto. Labrado para custodiar la imagen divina, es, por lo general, de proporciones medianas. El altar se encuentra en el exterior.

Nacido como evolución del mégaron prehelénico, el templo es casi siempre de planta rectangular, unas veces tan simple, que se reduce a la capilla, y otras hasta de tres naves, separadas por columnas incluso dispuestas en dos pisos. En su interior suele tener varias subdivisiones: el nao o celia, es decir, la capilla misma del dios; el pronao o vestíbulo abierto flanqueado por la prolongación de los muros laterales terminados en pilastras —antae— y, por lo general, con dos columnas entre ellas, y el opistodomo u organización análoga en el lado opuesto (fig. 215).

(fig. 215) Templo griego con antas

Pero el pueblo griego no se contenta con el tipo de templo llamado en antas —in antis—, sino que total o parcialmente antepone otra fila de columnas. El pórtico de columnas, con su equilibrado juego de masa y vano, es para el griego lo que las gigantescas moles del pilono para el egipcio, las hinchadas y reiteradas cubiertas para el indio y las flotantes armaduras del pabellón para el chino. Al número y disposición de esas columnas de los pórticos deben los templos sus diversos nombres. El tipo más sencillo es el ya citado templo en Antas.

Pero los más corrientes son los próstilos, antipróstilos o perípteros, así llamados según tengan columnas ante una sola de sus fachadas menores, ante las dos, o, formando un peristilo, lo rodeen totalmente (fig. 216).

(fig. 216) Templo griego con piristilo de columnas

El templo períptero de doble fila de columnas se denomina díptero. Otras denominaciones frecuentes de los templos griegos se deben al número de columnas de su fachada principal, que siempre se encuentra en uno de sus frentes menores, y así se llaman hexástilos los de seis columnas, que son los más corrientes; octástilos, como el Partenón, de tipo poco frecuente, etc.

Además del templo corriente de planta rectangular existe después del siglo V el de planta circular. Si está rodeado de columnas, se llama tolo (fig. 217).

(fig. 217) Tholo de Delfos

Pese al aparente rigor geométrico de la fachada del templo griego, el arquitecto se permite no pocas libertades para corregir los errores ópticos. Así, la columna tiene un ligero ensanchamiento en su parte central, llamado éntasis; ante el mal efecto de terminar el extremo del friso dórico en una media metopa, caso de colocar los últimos tríglifos laterales sobre los ejes de las columnas correspondientes, los desplazan hasta el borde mismo del friso; se estrechan los intercolumnios extremos, etc.

Contra lo que ha sido creencia general durante mucho tiempo, hoy sabemos que el templo griego no es monocromo. Incluso cuando, después del siglo V, se generaliza el empleo del mármol, no es raro revestirlo con fina capa de estuco, que en su origen había servido para ocultar las imperfecciones de los materiales pobres. En la policromía, naturalmente, de colores planos, se llega a un cierto convencionalismo que obliga a emplear determinados colores en ciertas partes del templo, con los que, naturalmente, se trata de hacerlas resaltar. Así, los tríglifos se pintan de azul, las estrías negras y el tímpano rojo o negro para que destaque mejor su decoración escultórica.

Entre los templos de orden dórico arcaico, ya quedan citadas las ruinas del de madera y cerámica de Termo, que era de dos naves, y en cuanto a los de piedra, debe recordarse el de Corinto, de la primera mitad del siglo VI antes de C, y los de Pesto (fig. 218), en el sur de Italia, que son los mejor conservados.

(fig. 218) Templo de Pesto

De la mayor importancia por su gran antigüedad son las ruinas del de Hera, en Olimpia, del siglo VII a. de C (fig. 219).

(fig. 219) Ruinas templo de Hera en Olimpia

Obra maestra de la arquitectura griega es el Partenón (447-438 (fig. 220), el templo construido por orden de Pericles por los arquitectos Ictinos y Calícrates para la Palas Atenea Pártenos, es decir, la Virgen, la famosa escultura de Fidias. Es de orden dórico, octástilo, y de diecisiete columnas en sus fachadas laterales, o, lo que es lo mismo, aproximadamente de doble largo que ancho.

(fig. 220) Templo el Paternón

Las columnas miden de altura algo menos de cinco diámetros y medio, y las metopas disminuyen gradualmente desde el centro del friso hasta los extremos, por lo que los tríglifos no coinciden con los ejes de las columnas. El templo se levanta sobre tres gradas y mide poco menos de setenta metros. Precedido en sus frentes menores por un segundo pórtico de seis columnas, consta, en primer lugar, del pronao. El nao o celia es de tres naves, formadas por dos filas de columnas, que, para alcanzar la altura necesaria guardando las proporciones, se superponen en dos cuerpos. Al fondo se levanta la estatua de Palas. En el lado opuesto se encuentra el opistodomo, destinado al tesoro de la diosa, y donde también se guarda el tesoro público, mucho más pequeño que la celia, de proporciones casi cuadradas, pero igualmente de tres naves.

El Partenón es de mármol blanco del Pentélico, y se cubre con tejas de mármol de Paros. Se supone que las estrías de las columnas estuvieron pintadas de rojo; los abacos, de azul; el plinto, de ocre; los tríglifos, de azul y amarillo, y los fondos de los frontones y de las metopas, de rojo. Para contrarrestar los efectos deformadores de

la visión se han incurvado líneas que a la vista resultan rectilíneas, se han inclinado las columnas para que las veamos verticales, son más voluminosas las columnas de los extremos, etc (fig. 221). De su decoración escultórica se tratará en el capítulo siguiente.

(fig. 221) Figuración del templo el Partenón

El Partenón de Pericles es el tercer templo dedicado a la diosa en la Acrópolis. El primero es el quemado por los persas en 480 a. de C. que constaba de una gran celia de tres naves dedicada a Palas, y en el lado opuesto, de otras dos más pequeñas con vestíbulo común, consagradas a Cecrops y Erecteo. Transformado el Partenón, primero en templo cristiano y después en mezquita, su ruina data de 1687, cuando, convertido en polvorín por los turcos, al ser alcanzado por una bomba veneciana, se destruye toda su parte central. En el siglo XVIII, los turcos emplean sus mármoles en otras construcciones, y a principios del siguiente, Lord Elgin se lleva a Inglaterra la mayor parte de sus esculturas, hoy en el Museo Británico.

Obra de Ictinos es también el templo de Apolo en Figalia, en el Peloponeso (fig. 222). En estado aún más ruinoso que el Partenón, es también dórico en su exterior; pero en el interior, empotradas en el muro, se emplean columnas jónicas, y hasta se afirma que en la celia, sobre una columna más delgada, existió un capitel corintio, de tipo algo diferente del modelo después generalizado, y en este caso sería el más antiguo empleado en monumento de fecha conocida.

(fig. 222) Templo de Apolo en Figalia

El templo jónico, salvo en lo ya consignado al tratar de los órdenes, apenas se diferencia del dórico. Probablemente lo que más le distingue es la mayor profundidad del pronao jónico, con la consiguiente disminución del santuario mismo, y el que éste, con frecuencia, según costumbre oriental, se convierta en patio.

Uno de los templos jónicos más antiguos es el dedicado a guardar el tesoro de Sifnos en Delfos (fig. 223), que se considera del siglo VI.

(fig. 223) Figuración templo jónico del tesoro de los Sifnos en Delfos.

Pequeño y en antas, tiene friso corrido cubierto por decoración escultórica, lo mismo que el frontón. Este alarde de riqueza escultórica lleva al arquitecto a reemplazar las columnas jónicas por cariátides. De esa misma época, pero de proporciones mucho mayores, y más típicamente jónico, es el primitivo de la Artemis de Efeso (fig. 224), del que se conservan restos en el Museo Británico de Londres.

(fig. 224) Figuración templo jónico de Artemis de Efeso

Su pronao, según costumbre en los templos jónicos, bastante profunda, comprende varias filas de columnas, que son, naturalmente, de ese orden, y se enriquecen con relieves en su parte inferior.

Pero el templo más bello de orden jónico es el Erecteon, de Atenas (fig. 225), que, comenzada poco después del Partenón, no se termina hasta fines de siglo. Su planta es única. De forma rectangular, tiene un pórtico exástilo, al que abre la celia de la Atenea Polias. En el lado opuesto se encuentra la celia de Erecteo, a la que, a su vez, se ingresa por un vestíbulo, especie de pronao cerrado por un muro, con medias columnas adosadas en el exterior, y comunicado por uno de los frentes estrechos al pórtico de la entrada, y por el otro a la tan conocida tribuna, donde las columnas jónicas son reemplazadas por cariátides.

(fig. 225) Templo jónico el Erecteon, de Atenas

El Erecteon se construye para dar culto a las imágenes que, al ser reemplazado el viejo Hecatómpedo por el Partenón, quedaron sin santuario.

Otra obra maestra de orden jónico es el pequeño templo de la Victoria Áptera (fig. 226), en realidad de Atenea Nike, trazado por Calierates y construido (427 a. C), como el anterior, por orden de Pericles, a la entrada de la Acrópolis, inmediatamente después de los propíleos o puertas. Es anfipróstilo y su interior se reduce a una minúscula celta.

Las cuatro columnas de sus pórticos, probablemente, para producir efecto de mayor monumentalidad, dado su pequeño tamaño, son proporcionalmente más gruesas que las del Erecteon. En su friso se representan las luchas con los persas,

completándose la decoración escultórica del templo con los relieves de Victorias del parapeto inmediato.

(fig. 226) Templo jónico de la Victoria Áptera

Recuérdese, por último, el gran templo jónico de Apolo en Dídima, cerca de Mileto, comenzado a fines del siglo IV. Templo decástilo y díptero, es, además, uno de los escasos ejemplos seguros de tipo hipetro, pues tiene celia en forma de patio abierto con pequeño templete para el dios en el testero (fig. 227).

(fig. 227) Templo jónico de Apolo en Dídima

En cuanto a los edificios de orden corintio, el más grandioso es el de Zeus, en Atenas, mandado construir por Antíoco Epifanes (fig. 228), obra del arquitecto romano Cossutius, pero que no llega a terminarse, a pesar de los deseos de Adriano.

(fig. 228) Templo corintio de Zeus mostrando las columnas supervivientes

Entre los monumentos de planta circular o tolos, es uno de los más bellos el de Asclepios, en Epidauro, del que sólo se conservan trozos, de belleza y perfección de factura admirables. Como los de Olimpia y Delfos, es del siglo IV.

La gran creación del período helenístico es el templo abierto al aire libre, cuyo ejemplar más representativo es el de Zeus, en Pérgamo (de Zeus, en Pérgamo), hoy en el museo de Berlín. Consta de amplia y elevada gradería, que desemboca en un pórtico jónico, continuado en los cuerpos laterales que encuadran aquélla, y cuyo basamento decoran altísimos relieves de la Gigantomaquia, como veremos, obra capital de la escultura helenística (fig. 229).

(fig. 229) Escalinata templo de Zeus, en Pérgamo (Berlín)

A este mismo deseo helenístico de convertir el templo en una amplia edificación abierta, rica en efectos de perspectiva, con grandes plazas y pórticos, responde el Santuario de Asclepios, en la isla de Cos (fig. 230).

(fig. 230) Figuración y lugar del emplazamiento del Santuario de Asclepios

CASAS Y SEPULCROS.

EDIFICIOS PÚBLICOS

.—El pueblo helénico, además de esa obra maestra de la arquitectura que es su templo, crea otros prototipos no menos influyentes en épocas posteriores.

Pueblo democrático, no pone su empeño en el palacio del monarca, como asirios y persas. Le interesa más la casa de los ciudadanos, cuya parte de mayor importancia arquitectónica es el patio, con frecuencia con pórticos de columnas o peristilo. Al fondo del patio se encuentra la sala principal o androceo, y en lugar menos accesible al público, el gineceo con el tálamo conyugal.

El sepulcro, hasta los tiempos helenísticos, es de escasa monumentalidad, y su parte más bella son las estelas con relieves, de que se tratará más adelante, como obra escultórica. Pero no falta algún ejemplo de fines del siglo V, tan importante como el llamado de las Nereidas (fig. 231), del Museo Británico, procedente de Asia Menor. Concebido como templo períptero jónico sobre elevado basamento, tiene dos frisos con luchas de griegos y bárbaros, empresas militares probablemente realizadas por el difunto; y en los intercolumnios, aunque muy deterioradas, estatuas de Nereidas, las diosas acuáticas que dan vida a las almas de los difuntos.

(fig. 231) Sepulcro de las Nereidas (Londres)

Pero el más monumental y representativo, hasta el punto de haberse convertido su nombre en genérico de enterramiento lujoso, es el Mausoleo de Halicarnaso, también en el Asia Menor, y hoy en su mayor parte en el Museo Británico (fig. 232). Consta que lo hace construir para el sátrapa persa Mausolo su viuda, Artemisa, el año 353 antes de C. Hasta donde podemos conocerla, su composición primitiva consta, como el de las Nereidas, de un basamento proporcionalmente más bajo, cuerpo principal porticado de orden jónico y de menor altura, y elevadísimo remate piramidal de gradas, al que corona la cuadriga guiada por Mausolo. El monumento mide unos veinticinco metros de alto, y las esculturas de cada uno de sus frentes se encargan a escultores famosos, entre ellos, a Scopas.

(fig. 232) Figuración y lugar del emplazamiento del Mausoleo de Halicarnaso

El teatro, como género literario, es creación griega, y creación griega es también el edificio destinado a su representación. Sobre su trascendencia para el futuro sólo

precisa recordar que los nuestros continúan ajustándose a las normas entonces establecidas. Consta el teatro griego de tres partes esenciales: la escena, la orquesta y la gradería para el público. La escena no tiene aún la importancia que adquiere en su versión romana, se encuentra a nivel de tierra, y en ella se emplean decoraciones giratorias en forma de prismas triangulares.

La orquesta, de planta circular, es la parte dedicada al coro, y tiene en su centro el altar de Dionisos, en cuyo honor se celebra la fiesta. Destinada al público, la gradería es la planta ultra semicircular, y rodea en gran parte a la orquesta. Uno de los teatros más importantes es el de Epidauro, obra de Policleto el Joven.

De forma análoga al teatro es el odeón, o edificio consagrado exclusivamente a las audiciones musicales. Sirva de ejemplo el de Atenas (fig. 233).

(fig. 233) Teatro de Atenas

El gusto del pueblo griego por los deportes da vida a otro tipo de edificio dedicado a espectáculos públicos. El estadio, o pista para contemplar las carreras de carros y ejercicios gimnásticos, recibe su nombre de la medida de longitud de unos doscientos metros que suele tener.

Son de forma rectangular muy alargada, con graderías en sus lados mayores y un testero semicircular. El hipódromo, destinado a las carreras de caballos y carros, aunque de proporciones mayores, presenta análogas características. Complemento de estas dos clases de construcciones son los gimnasios y palestras (fig. 234), en los que los atletas se preparan para aquellos ejercicios. Contienen baños y grandes pórticos.

(fig. 234) Palestra griega

En las ciudades griegas tienen con frecuencia gran desarrollo, sobre todo en los últimos tiempos, las estoas o largos pórticos, incluso de dos naves, por lo general decorados con cuadros y cerrados en un testero, y destinados al descanso y la conversación callejera. Sirva de ejemplo el llamado Pórtico del Eco, de Olimpia (fig. 235), de unos doscientos metros de longitud.

(fig. 235) Pórtico del Eco, de Olimpia

Las puertas de las ciudades o propíleos se decoran también con pórticos.

Ya quedan citados en el período egeo los de Tirinto, pero los más bellos y conocidos son los de la Acrópolis de Atenas (fig. 236), que se describen más adelante. Ambos tienen pórticos exteriores e interiores.

(fig. 236) Acrópolis de Atenas

Los propíleos de Pérgamo, llamados el Pórtico de Eumenes (fig. 237), de la primera mitad del siglo n a. de C, son de dos plantas, empleando en cada una un orden diferente, como será normal después en la arquitectura romana.

(fig. 237) Propíleos de Pérgamo, llamados el Pórtico de Eumenes

El monumento conmemorativo no tiene en Grecia la monumentalidad que adquirirá en Roma. El griego acude más a la estatua que a la arquitectura para conservar la memoria de los hechos gloriosos de los mortales —ya veremos las estatuas de los atletas—, pero no faltan monumentos arquitectónicos de aquel género. Uno de ellos cuenta precisamente entre las obras más bellas de la arquitectura griega. Es el hecho construir por el poeta Lisícrates para exponer el trípode por él ganado en un certamen teatral del 334 a. C. La llamada Linterna de Lisícrates.

Consta de un elevado pedestal, sobre el que descansa el cuerpo principal, cilíndrico, igualmente macizo, pero decorado por un entablamento y medias columnas. El remate sirve de base para colocar el trípode. Como el monumento está dedicado a Dionisos, lo ilustra la historia en relieve de los piratas convertidos en delfines por el dios. De destino diferente, puede recordarse en este lugar la Torre de los Vientos, de Atenas (fig. 238), ya de época helenística. De planta octogonal, es, en realidad, un reloj de sol y de agua, con relieves de los ocho vientos principales.

(fig. 238) Torre de los Vientos, de Atenas

Aunque monumento de otra índole y sólo conocido por minuciosas descripciones árabes, recuérdese, por último, el Faro de Alejandría, obra helenística en que se adopta el tipo de torre de origen oriental, que tanta importancia tendrá en la Edad Media. Fue considerado una de las maravillas del mundo antiguo (fig. 239).

(fig. 239) Figuración Faro de Alejandría

ACRÓPOLIS Y SANTUARIOS

.—Los grupos de edificios monumentales más numerosos construidos por el pueblo griego se encuentran en las alturas donde estuvieron emplazadas sus primitivas ciudades, que al descender hacia el llano quedan convertidas en la ciudad vieja o Acrópolis, y en los grandes santuarios nacionales de Olimpia y Delfos.

De todas las acrópolis, ninguna tan justamente célebre como la de Atenas. En aquel lugar, Palas Atenea mantiene por su posesión la famosa disputa con Poseidón, en la que mientras éste, para mostrar su poder, hace surgir una fuente, ella da vida a un hermoso olivo. La escena tiene lugar ante Cecrops, el viejo poblador de la explanada, medio hombre y medio dragón, y a las hijas de éste confía Palas el cuidado del que pudo ser su hijo, pero que lo fue de Gea o la Tierra, al caer sobre ésta el germen de Hefestos, por ella rechazado.

Como hijo de la Tierra, Erecteo tiene cuerpo de serpiente.

Destruidos los viejos templos de la Acrópolis por los persas durante las guerras médicas, el pueblo griego acomete su reconstrucción con el mayor entusiasmo, escribiendo así la página más brillante de la historia del arte griego. El héroe de esta jornada gloriosa es Péneles, que tiene la fortuna y el talento de poder elegir dos artistas de primer orden: el arquitecto Ictinos y el gran escultor Fidias. Gracias a esta generación, y a sus inmediatos sucesores, la Acrópolis de Atenas adquiere relativamente en poco tiempo su aspecto monumental definitivo.

En el ingreso de su recinto amurallado construye el arquitecto Menesicles, el año 437, una puerta monumental o propíleos (fig. 240).

(fig. 240) Propíleos Acrópolis de Atenas

Los de Tirinto de dos fachadas de orden dórico, una hacia el exterior y otra hacia el interior. En el pasadizo se emplea el orden jónico. Ya dentro de la Acrópolis, al frente, se levanta la gigantesca estatua de bronce de Palas Atenea, obra de Fidias; a la derecha, el templo de la Victoria, y más al fondo, ocupa la meseta el Partenón. A la izquierda, para dar culto a la vieja imagen de Palas sustituida por la de Fidias, y a las de los antiguos señores de la Acrópolis, Erecteo y Cecrops, antes veneradas en el

viejo templo destruido por los persas y reemplazado por el Partenón, se construye el Erecteon.

Si la Acrópolis es la ciudad sagrada de una población, los grandes santuarios son las ciudades sagradas de todo el pueblo helénico, que acude a ellos periódicamente para rendir culto al dios allí venerado, y a celebrar con ese motivo grandes ejercicios gimnásticos, representaciones teatrales, etc.

Junto al gran templo del dios titular del santuario, y bajo su protección, cada uno de los pueblos construye uno pequeño para depositar su tesoro, por lo general in antis, y a ellos se agregan los edificios destinados a espectáculos y reuniones, y los monumentos conmemorativos. Todos ello queda comprendido dentro del períbolos o recinto sagrado.

Los santuarios más importantes son los de Olimpia y Delfos. El de Olimpia, situado al pie de la montaña consagrada a Zeus, es, aproximadamente, de proporciones cuadradas. El templo principal es el de Zeus, al que sigue en categoría el de Hera.

En fila, junto al templo de Hera y en el camino del Estadio, se levantan los Tesoros. En el santuario de Delfos la vía de acceso, que termina en el templo de Apolo, forma un ángulo agudo; inmediatos a ella están los Tesoros (fig. 241).

(fig. 241) Santuario de Olimpia.

CAPÍTULO VI

ESCULTURA, PINTURA Y CERÁMICA GRIEGAS

1. ESCULTURA GRIEGA

2. FINES DEL ARCAÍSMO: FRONTONES DE EGINA Y OLIMPIA

3. MIRÓN Y POLICLETO

4. OBRAS FIDÍACAS ANÓNIMAS. ALCAMENES. PEONIOS. CEFISODOTO.

5. EL SIGLO IV: PRAXÍTELES

6. SCOPAS Y LISIPO

7. LEOCARES Y EUFRANOR

8. OBRAS ANÓNIMAS: VENUS, NIÓBIDES, ESTELAS Y SARCÓFAGOS.

9. EL RETRATO.

10. ESCULTURA HELENÍSTICA: NUEVOS TEMAS Y NOVEDADES ESTILÍSTICAS

11. LAS ESCUELAS HELENÍSTICAS. ATENAS. PÉRGAMO

12.R ODAS. OTRAS ESCUELAS. TANAGRAS

13. LA PINTURA

14. CERÁMICA

ESCULTURA GRIEGA

.—No deja de ser significativo del nuevo espíritu que anima a la escultura griega el que, cuando comienza a dar de una manera decidida sus primeros pasos, la encontremos entregada a la representación del joven vencedor en los juegos gimnásticos, o, lo que es lo mismo, a la representación del hombre en la plenitud de su perfección corporal, no del dios ni del faraón, hijo de dioses. Es decir, la escultura, bajo el cincel griego, se humaniza. Esas interpretaciones del cuerpo humano nacen rígidas, como las egipcias, y tardan siglos en adquirir la flexibilidad natural, pero en ellas se advierte desde el primer momento un sentido progresivo que las distingue de aquéllas.

El resorte de esa fuerza progresiva está en el interés naturalista, pero esa observación de la naturaleza no lleva al escultor griego, como el asirio, a representar músculos, tendones y venas. Su sentido naturalista se encuentra frenado por una dosis igual de idealismo que durante mucho tiempo le hará considerar indigno de su cincel cuanto se aparte de la perfección física. Y en este equilibrio maravilloso entre la sugestión de la naturaleza y el esfuerzo por la conquista de prototipos perfectos, reside el gran mérito de la escultura griega. Ya veremos, sin embargo, cómo el norte

de sus afanes estéticos le llevará a buscar otras manifestaciones de la belleza, de carácter menos idealista y de rasgos físicos menos correctos.

El material preferido por el escultor griego es el mármol blanco, tan lejano del duro basalto y del granito egipcios como del blando barro y alabastro mesopotámicos. Sus canteras preferidas son las del Pentélico, en el Ática, y las de Paros. Juntamente con el mármol se emplean calizas amarillentas o grisáceas. Al mármol sigue en importancia el bronce, en cuya técnica alcanzan los fundidores griegos grado de perfección extraordinario, llegando a labrar estatuas de gran tamaño y complicadas actitudes.

Aunque la mayor parte de las esculturas clásicas se nos presentan hoy monocromas por la acción de la luz, contra lo que se supuso durante mucho tiempo, estuvieron policromadas, e incluso algunas conservan restos de su policromía, no sólo las estatuas arcaicas, sino los mismos mármoles del Partenón Cuando la escultura es de caliza gris o amarillenta se recubre con fina capa de estuco policromado. Esos colores se protegen con una cera llamada púnica, que, además, contribuye a su mayor brillantez. Como la policromía es necesario renovarla, existen artistas a ello dedicados que se llaman cosmetai. Es de tintas planas, y, por tanto, de carácter más decorativo que naturalista.

La evolución de la escultura griega, como la de sus restantes manifestaciones artísticas, ofrece tres períodos principales: el arcaico, o larga etapa de aprendizaje, durante la que el escultor lucha por la conquista del cuerpo humano y la expresión del rostro, y que dura desde el siglo VII hasta el año 480 a. de J. C, aproximadamente; el de plenitud, denominado por algunos clásico, que comprende los siglos V y IV, cuando, sin secretos técnicos que descubrir, crea tipos lo más perfectos posibles, e incluso los temas dramáticos los interpreta con la máxima serenidad; y el helenístico, posterior a la muerte de Alejandro (324 a. de J. C), y que perdurará bajo el Imperio romano. Perdido ya ese equilibrio, que llamamos clásico, en el periodo helenístico, se forma en el escultor una nueva sensibilidad, que se complace más en buscar el individuo que el prototipo de perfección física, y prefiere

la expresión dramática a la serenidad espiritual, y las actitudes violentas a las reposadas.

Las manifestaciones escultóricas más antiguas posteriores a la invasión dórica son los xóana —singular xóanon—, estatuas en madera de los primitivos tiempos, que, rodeadas de la mayor veneración, reciben todavía culto en los primeros tiempos de la Era Cristiana. Son de maderas diversas —olivo, encina, ébano (fig. 242).

(fig. 242) Primeras estatuas en madera

Una de estas imágenes es la famosa Polias Atenea que se llevan los atenienses cuando abandonan la ciudad huyendo de los persas. La mayor parte de estas estatuas se atribuyen a Dédalo, el escultor probablemente legendario, prototipo del artista ingenioso, que, en su deseo de darles vida, les abre los ojos y hace que sus miembros aparezcan en movimiento.

Conocidas únicamente por testimonios literarios, sólo cabe hoy ver su reflejo en las esculturas más antiguas labradas ya en piedra.

Donde mejor puede seguirse la etapa inicial del largo período de aprendizaje que es el arcaísmo, es en las estatuas de atletas, o kuroi —en singular kuros—, y en las de muchachas, o korai —en singular kore—. Los kuroi conservados y que durante bastante tiempo se consideraron Apolos, hasta el punto de que todavía se les conoce con ese nombre, deben su existencia a la costumbre griega de levantar estatuas en memoria de los atletas que vencen en los juegos. Estas estatuas, sin embargo, no pueden ser verdaderos retratos del atleta si no alcanza tres veces la victoria, en cuyo caso se llaman estatuas icónicas. Animadas por el favor divina, incluso protegen a sus conciudadanos y hasta se les hacen ofrendas.

Obedecen a la ley de la frontalidad, y como las esculturas egipcias que les sirven de modelo, conservan durante mucho tiempo los brazos extendidos, rígidos y unidos al cuerpo, y los hombros elevados y muy horizontales. Su actitud más corriente es la de marcha, avanzando la pierna izquierda (fig. 243).

(fig. 243) Kuroi

En su cuerpo, siempre desnudo, la anatomía es en un principio extraordinariamente sumaria y el modelado muy sobrio, siendo tal vez en estos dos aspectos, donde el progreso se advierte más pronto y de manera más sensible. En los más antiguos, el ángulo inguinal es exageradamente apuntado, al contrario de lo que sucede en la época clásica, en que se tiende hacia la horizontalidad.

Incapaz de dar la justa expresión al rostro, el escultor arquea los labios hacia arriba, dando lugar a la llamada sonrisa arcaica, tan típica de todo este período, y a que contribuyen también sus ojos, abultados y ligeramente convergentes hacia abajo. La cabellera, que es larga y cae sobre la espalda y hombros en rígidos zigzags, es parte esencial en la personalidad del kuros. Recuérdese cómo Aquiles lo que ofrenda al cuerpo de Patroclo, muerto en la batalla, para que se queme con él, es precisamente su rubia cabellera.

A veces el kuros aparece representado con un carnero o becerro sobre los hombros —moscóforo—, es decir, probablemente en el momento de acudir al sacrificio.

Dentro de ese cuadro general de características, la evolución de estas estatuas de kuroi durante los siglos VII y VI se manifiesta, naturalmente, en el conocimiento cada vez más perfecto de la anatomía, en el modelado cada vez más rico, en la expresión más natural del rostro y en la menor angulosidad en la interpretación del cabello. En cuanto a la forma de la cabellera, hasta mediados del siglo VI los rizos caen hacia adelante, encuadrando el rostro; después descienden sobre las espaldas, y terminan, por último, prendidos por una cinta en la nuca y formando trenzas que coronan el rostro.

Ejemplos típicos de los primeros tiempos son las estatuas de los hermanos Cleobis y Biton (Apolo de Tenea), de hacia el año 600, del Museo de Delfos, obra firmada de Polymedes de Argos. Tienen los brazos caídos y unidos al cuerpo. El (Apolo de Piombino), dobla ya sus brazos para entregar la ofrenda, si bien continúa apoyando ambos pies en tierra.

Desgraciadamente, aunque se conservan nombres de escultores de esta época, el único de obra conocida es el ya citado Polymedes de Argos, y todo lo que hasta

ahora se ha podido hacer es agrupar estas estatuas de kuroi en diversas escuelas locales.

En las esculturas femeninas más antiguas, el cuerpo casi se reduce a un tablero de mármol, con un leve estrechamiento a la altura de las caderas y ligero abultamiento en la parte del pecho; rígidas guedejas forman su cabellera y un rehundimiento en la parte inferior nos deja ver sus pies. Tales son las características del exvoto de Nicandra, del Museo de Delfos, y la llamada Dama de Auxerre (fig. 244), en el del Louvre.

(fig. 244) Dama de Auxerre

Otras veces no es el tablero de mármol, sino la forma cilíndrica del tronco del árbol en que se labraba el antiguo xóanon la forma en que se inscribe el cuerpo humano. El ejemplo más bello de este tipo, y que delata ya un sentido del cuerpo humano muy progresivo, es la Hera de Samos (fig. 245), del museo del Louvre, que viste chitón o túnica e himation o manto. Data de la primera mitad del siglo VI.

(fig. 245) Hera de Samos

El progreso en la representación de la belleza femenina y en la interpretación de los ropajes, donde mejor puede seguirse es en las estatuas de las korai descubiertas en gran número en los niveles más bajos de la Acrópolis de Atenas. Por su parte, el cambio de la moda femenina de mediados del siglo VI en favor del chitón y del himation jónicos y en contra del peplo dórico obliga al escultor a interpretar el ropaje con mayor interés. Pese al convencionalismo de su sonrisa, de sus cabellos y de sus telas, los rostros de estas estatuas reflejan alegría, sus cuerpos se transparentan con vida y todo su conjunto transpira una gracia que pone ya de manifiesto lo que será el gran arte ático en su época de plenitud (fig. 246).

(fig. 246) Korai femeninas de la Acrópolis de Atenas

Los maestros arcaicos griegos no se limitan a esculpir jóvenes atletas y doncellas al servicio del templo, sino que nos dejan también estatuas de los inmortales, algunas tan bellas como la diosa sentada del Museo de Berlín (fig. 247), que, no obstante lo

convencional de su estilo arcaico, señala uno de los momentos culminantes del arte griego.

(fig. 247) Diosa sentada del Museo de Berlín

Y dan un paso aún más importante para la interpretación del movimiento, al representar a la Nike —la Victoria— en actitud de vuelo. El primero que lo hace es Akermos, pudiéndonos formar una idea de lo que sería su obra con la Nike con alas del Museo de Atenas (fig. 248).

(fig. 248) Nike del Museo de Atenas

Entre las representaciones de seres imaginarios, merece recordarse la Esfinge (fig. 249).

(fig. 249) Esfinge de Naxos

La mayor parte de los relieves de este período son estelas de guerreros — como la de Aristión, del Museo de Atenas (fig. 250).

(fig. 250) Estela de Aristión

Otras se refieren a atletas como la del que se ciñe la corona, de muchachas, o de caballos (fig. 251).

(fig. 251) Estelas arcaicas

FINES DEL ARCAÍSMO:

FRONTONES DE EGINA Y OLIMPIA

.—En los últimos momentos del arcaísmo, los escultores avanzan tanto en la presentación de la figura humana en movimiento que pueden intentar el complicado problema de componer grupos que decoren los frontones de los templos. La decoración de las amplias pero ingratas superficies triangulares de los tímpanos se confía primero a la pintura, pero es indudable que el fuerte claroscuro de la fachada, con sus gradas, sus intercolumnios y las molduras de su entablamento, pide un decorado de carácter escultórico. Ahora bien, la forma triangular del frontón con sus agudos extremos obliga al escultor a colocar las figuras en las más variadas actitudes para poder adaptarlas a la distinta altura del mismo en sus diversas partes.

La tradición atribuye la iniciativa a los corintios y aunque no poseemos ningún monumento de esta época en la ciudad del istmo, sí procede de tierra propiamente corintia, de Corfú, colonia suya, el frontón con esculturas más antiguo conocido. En él, para llenar los extremos, se acude al ingenuo recurso de emplear una escala más menuda que en el centro. La parte mejor conservada representa a la Gorgona Medusa (fig. 252).

(fig. 252) Frontón de Corfú. Gorgona Medusa en el centro

En la misma Atenas, a mediados del siglo VI, se decoran ya con esculturas los frontones del primer Hecatómpedo, el predecesor del Partenón. Se representan en ellos los triunfos de Hércules sobre la Hidra y sobre el monstruo Tifón (fig. 253), que con su cuerpo de serpiente se adapta muy bien al extremo del frontón, y que muestra aún buena parte de su policromía.

(fig. 253) Frontón de Hecatómpedo

En el frontón del Tesoro de Sifnos, de fines del siglo VI, aunque se continúa empleando más de una escala, aparecen ya el tema del carro, y los del cochero y del espectador acurrucado o echado en tierra, que resuelven el problema del decrecimiento del frontón (fig. 254).

(fig. 254). Frontón del Tesoro de Sifnos

Pero los dos primeros grandes frontones con esculturas conservados son los de Egina y de Olimpia, que corresponden a los últimos momentos del arcaísmo, ya en la transición al período clásico.

Los frontones del templo de Egina (fig. 255 -256), de hacia el año 490, hoy en la Gliptoteca de Munich, representan, presididas por Palas, las luchas de los eginetas dirigidos por Telamón y Ayax contra los troyanos. En ellas se ha querido ver la conmemoración de la reciente victoria del pueblo griego sobre los persas, en la que tan activa parte toman los eginetas. Estas luchas guerreras dan lugar a una variada serie de actitudes que hubiera parecido imposible representar a los viejos maestros de los atletas y las korai. La de los frontones de Egina es, pues, una escultura

esencialmente dinámica, en la que una de las principales preocupaciones es la interpretación de esas actitudes.

Así vemos al guerrero derribado en tierra que pugna por levantarse, visto tanto de frente como de espalda; al que de rodillas dispara su arco, o al que, mortalmente herido, siente escapársele la vida. Como este interés por el movimiento lleva consigo un intenso estudio de la musculatura, la estatuaria griega da en esta obra un paso gigantesco en el conocimiento de la anatomía. Es curioso, sin embargo, que el escultor de Egina avance, en cambio, muy poco en la expresión del rostro. Los guerreros de Egina, incluso el que, moribundo, se arranca la flecha del pecho, nos muestran la sonrisa estereotipada de los atletas arcaicos.

(fig. 255) Figuración frontones de Egina

(fig. 256) Frontón de Egina en la Gliptoteca de Munich

La composición de los frontones de Egina tiene por eje en su parte central a la diosa Palas, que se imagina invisible. En el occidental se distinguen claramente a los lados dos grupos, el de los dos que luchan sobre el herido, y que responde a la composición corriente de este tema, y el del que, arrodillado, hunde su lanza en el enemigo derribado. En realidad, no estamos seguros de la forma como estaban agrupadas primitivamente las esculturas de los frontones.

La decoración escultórica del templo de Olimpia, constituida por sus frontones y los relieves de las metopas, es ya de mediados de siglo (470-450). La rigidez arcaica, todavía tan patente en Egina, casi desaparece; las formas humanas son más blandas y flexibles, la anatomía es más justa, el arte de agrupar los personajes, más sabio, y, en suma, el estilo se muestra más avanzado. Ello no obstante, en aspectos secundarios, como el plegado de algunas telas y en la interpretación del cabello, aunque suavizadas, persisten las modas arcaicas.

En el frontón oriental (fig. 257), el artista ha imaginado en el centro e invisible a Zeus. A los lados se encuentran los contendientes dispuestos a emprender la carrera. A la derecha del dios, Enomao con su mujer, que ha prometido la mano de su hija Hipodamia, y con ella el señorío de Olimpia, a quien le venza en la carrera, y a la

izquierda, el futuro triunfador, Pelops, con Hipodamia. Los carros y sus servidores llenan los extremos del frontón, según el ejemplo ya citado del Tesoro de Sifnos. En reposo los personajes, y aislados unos de otros, es un conjunto majestuoso y tranquilo.

(fig. 257) Frontón oriental de Olimpia de Olimpia

La escena del frontón occidental (fig. 258) es, por el contrario, de lucha violenta, y los personajes se nos muestran en las más movidas y variadas actitudes, bellamente enlazados unos con otros y escalonándose para adaptarse a los agudos extremos del tímpano. El dios que preside es Apolo, y los contendientes, los lapitas y los centauros, que, invitados a las bodas de Piritoo y ebrios después del banquete, tratan de arrebatarles sus mujeres. En la lucha interviene también Teseo, rey de Atenas y amigo de Piritoo. Como instaurador de los famosos juegos, las metopas del templo están consagradas a Hércules.

(fig. 258) Frontón occidental de Olimpia de Olimpia

Antes de abandonar el arcaísmo deben recordarse varias obras muy valiosas correspondientes todavía a este período. Figura en primer plano, por su belleza extraordinaria, el llamado Trono de Ludovisi (fig. 259), del Museo de las Termas, donde culmina ese fino sentido de la belleza y de la gracia femenina de los escultores de las korai arcaicas. Se figura en el frente principal a una diosa cubierta por finísima túnica que, asistida por dos jóvenes, surge de las aguas del mar, mientras en los frentes laterales otras dos jóvenes, desnuda una, toca la flauta, y vestida la otra, cuida una lámpara. Se supone que representa el Nacimiento de Afrodita, diosa del amor, tanto del de la cortesana como del de la esposa; para algunos, sin embargo, figura el baño gracias al cual Hera recobra anualmente su virginidad. Descubierto el trono en Roma, se considera producto de una escuela de Italia Meridional.

(fig. 259) Trono de Ludovisi

Con este trono hace juego, hasta el punto de formar un conjunto cuyo destino se ignora, otro trono de idénticas medidas conservado en el Museo de Boston. Su

relieve principal es la Contienda de Afrodita y Perséfone por el amor de Adonis. Se consideran ambos tronos de hacia los años 470-460.

Obra muy destacada de hacia el año 475 a. C. es el Auriga (fig. 260), del Museo de Delfos, en bronce, de simplicidad admirable, en el que la vestidura cae con elegancia de las estrías de una columna. Pudiera ser del escultor beocio Sotades de Tespie.

(fig. 260) El Auriga

Igualmente en bronce, y muy celebrado en la antigüedad por lo perfecto de su fundición, es el grupo de los Tiranicidas, del año 476 (fig. 261), obra del broncista Kritios y del fundidor Nesiotes, de que existe copia en mármol en el Museo de Nápoles. Es obra rebosante de fuerza y energía, y de una multiplicidad de puntos de vista hasta entonces desconocida.

(fig. 261) Los Tiranicidas

De la cabeza de uno de los tiranicidas posee copia el Museo del Prado. A Kritios se atribuye una bella estatua de Efebo, de la Acrópolis de Atenas (fig. 262), que rompe ya con la frontalidad, dobla una de las piernas y gira lentamente la cabeza, como será norma en el futuro.

(fig. 262) Estatua de Efebo atribuida a Kritios

El estilo de Kalamis, que trabaja en el segundo cuarto del siglo, se cree ver en la majestuosa Hestia Giustiniani (fig. 263).

(fig. 263) Hestia Giustiniani

MIRÓN Y POLICLETO

.—Como en arquitectura, la edad de oro de la escultura griega corresponde a los días de Pericles. En pleno dominio ya de la técnica de su arte, los maestros griegos crean ahora los tipos que se consideran más representativos del ideal clásico. El intérprete más puro de ese ideal es, sin duda, Fidias, pero antes que él conviene referirse a sus dos contemporáneos Mirón y Policleto. A ellos se debe ese pleno dominio del cuerpo humano que distingue a la escuela griega del siglo V a.C.

MIRÓN

A Mirón le interesa, sobre todo, el cuerpo humano en movimiento, preocupación estética en él facilitada por el empleo del bronce, cuya técnica, al parecer, aprende con Ageladas, maestro insigne en el arte de fundir. Su obra más característica, y también la más lograda, es el Discóbolo (fig. 264), en el que nos presenta el cuerpo de un atleta en el momento mismo en que, inclinado violentamente hacia adelante, en "el límite del equilibrio, eleva el brazo derecho para lanzar el disco girando sobre su pierna derecha, apoyada con firmeza en tierra. Frente a las representaciones de atletas anteriores, esencialmente estáticas, ésta de Mirón, donde se elige en el desarrollo de un movimiento un instante fugaz, y precisamente el que precede al máximo esfuerzo, es de novedad extraordinaria. Se diría que ante la disputa de su tiempo, de lo uno y permanente de Parménides y lo vario y transitorio de Heráclito, se entrega con entusiasmo del lado de éste. El estudio de la anatomía es de sobriedad perfecta, pero su rostro tal vez resulta algo inexpresivo.

(fig. 264) Discóbolo de Mirón

Ese mismo interés por el movimiento y por lo transitorio es el inspirador del grupo de Palas Atenea y Marsias (fig. 265), que hace para la Acrópolis de Atenas. La diosa ha inventado la flauta doble, pero, al ver cómo al tocarla se deforman sus mejillas, la arroja con violencia al suelo, mientras el sátiro que ha escuchado sus bellas notas contempla sorprendido aquellos tubos inertes. De nuevo es un fugacísimo momento en la violenta reacción semianimal del sátiro lo que con sensibilidad admirable ha elegido y representado Mirón. Como el del Discóbolo, el cuerpo en tensión de Marsias es de anatomía perfecta.

(fig. 265) Palas-Atenea y Marsias

También para la Acrópolis de Atenas hace Mirón su famosa Vaca, tan celebrada en la antigüedad, pero que hasta ahora no ha sido identificada.

Es la estatua de bronce de una vaca, a la que, según unos, para tener vida verdadera sólo le falta mugir, y, según otros, parece que comienza a marchar.

«Pastor, llévate lejos tu rebaño de toros. <Tengo miedo que al irte no se vaya con ellos / la vaca tan viva del escultor Mirón>, escribe, por su parte un poeta.

El eco del Herakles de Mirón se ha querido ver modernamente en varias copias, una de las cuales se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid.

Con el estilo de Mirón se ha relacionado la hermosa cabeza de la Medusa Rondanini de la Gliptoteca de Munich, en la que la belleza y la maldad de la Gorgona se encuentran expresadas con equilibrio e intensidad sorprendentes.

POLICLETO

Policleto, es el gran escultor del Peloponeso contemporáneo de Fidias, y como hijo de Argos, prefiere trabajar en bronce. Ante todo, lo que le preocupa, son las proporciones del cuerpo humano y la ponderación de sus masas en las actitudes,

Obra suya, que refleja toda su personalidad, es el Doríforo (fig. 266) o joven lancero, en actitud de marcha. Bien ajeno a las violencias de Mirón, su movimiento es sosegado, tranquilo. Es un joven que avanza seguro de sí mismo por el camino de la vida. Apoyado en la pierna derecha, la izquierda doblada, y descargada para dar el paso, y la cabeza ligeramente vuelta; su cuerpo manifiesta todo ese interés por las proporciones entre sus diversas partes que hace escribir a su autor el «Canon», desgraciadamente perdido, de las que juzgaba más perfectas.

La base de este tratado es la «symmetria» o relación de las proporciones de unas partes del cuerpo con otras y con el conjunto de éste.

(fig. 266) El Doríforo de Policleto

El Doríforo, que se considera la encarnación más pura del canon de Policleto, es el prototipo del cuerpo varonil perfecto, de elegancia austera, sin afeminamiento, pero también sin formas hercúleas. A juzgar por él, la cabeza es la séptima parte del cuerpo, aunque según el canon conservado por el tratadista romano Vitrubio debiera ser la octava; el arco torácico y el pliegue inguinal son arcos de un mismo círculo, y el rostro está dividido en tres partes iguales que corresponden a la frente, a la nariz y a la distancia desde ésta al mentón.

El Diadúmeno (fig. 267), o atleta vencedor que se ciñe en la frente la venda del triunfo, es también obra indudable de Policleto. Algo más joven, de formas más blandas que el Doríforo, y en actitud algo más movida, responde en el fondo al mismo ideal de belleza. Una buena copia en mármol posee el Museo del Prado.

(fig. 267) El Diadúmeno

Con la misma perfección que el cuerpo masculino en las dos estatuas anteriores, representa Policleto el femenino en la Amazona herida (fig. 268) en demanda de la protección de Artemis, que esculpe para el gran templo de Efeso en competencia con Fidias, Crésilas y Fradmon. Jueces del concurso sus propios autores, cada uno vota la suya en primer lugar, pero en el segundo todos eligen la de Policleto, dándole así la victoria.

(fig. 268) La Amazona herida de Policleto. Museo Capitolino, de Roma

Por desgracia, aunque se conservan varias Amazonas heridas, que probablemente se relacionan con las de aquellos artistas, no sabemos con seguridad a quién corresponda cada una de ellas. La que se considera más próxima a su estilo es la del Museo Capitolino, de Roma.

Obra anónima importante de esta época es el Frontón de las Nióbides de que formaron parte, entre otras esculturas, la hermosa Nióbide herida en la espalda, del Museo de las Termas (fig. 269).

(fig. 269) Nióbide herida en la espalda, del Museo de las Termas

FIDIAS

.—El- artista en quien culminan los esfuerzos de la escultura griega por la conquista de la belleza ideal es Fidias. Nadie como él sabe crear un mundo de seres plásticamente más perfectos, ni de equilibrio expresivo más absoluto. Sus personajes son los verdaderos prototipos que sólo raras veces, y de manera imperfecta, se reflejan en los mortales.

Por eso su arte se ha comparado con frecuencia con el sistema de las ideas de Platón, medio siglo posterior, y por eso es el que de manera más pura encarna lo que llamamos el ideal de belleza clásico.

Frente a él, la escultura griega anterior tiene siempre algo de esfuerzo por esa perfección clásica; la posterior, con su interés por valores más transitorios, carecerá del equilibrio físico y espiritual del clasicismo fidiano, y no deja de ser significativo, y hasta cabría pensar que fatal, el que se confíe a él la escultura del Partenón, el monumento arquitectónico no sólo más importante que se levanta en el corazón mismo del centro espiritual del mundo helénico, sino también el más representativo de esos mismos ideales clásicos. Según los griegos mismos, Fidias en su Zeus «añadía algo a la religión tradicional».

De la vida personal de Fidias sabemos muy poco: que es ateniense y que es consejero artístico de Pericles. Según algún testimonio, muere en prisión por ciertas acusaciones relacionadas con su estatua de Palas Pártenos. Su obra consta de dos capítulos: el de su labor decorativa en el Partenón y el de sus estatuas independientes.

La decoración escultórica del famoso templo consta de tres series.

La ejecutada en mayor escala y de mayor importancia es la de los frontones, dedicada a la diosa Palas, patrona de la ciudad. Las metopas se encuentran consagradas a cuatro luchas mitológicas: la Centauromaquia (fig. 270), que es la parte mejor conservada; la Guerra de Troya (fig. 271), la Amazonomaquia (fig. 272) y la Gigantomaquia (sin imagen). En el largo friso de la galería, excepcional en un templo dórico, se representa la larga procesión de los atenienses para llevar a la diosa el peplo tejido por las doncellas.

(fig. 270) Centauromaquia

(fig. 271) Guerra de Troya

(fig. 272) Amazonomaquia

Venida al mundo Palas en la colina que después será la Acrópolis, es natural que se conmemore tan fausto acontecimiento en uno de los frontones (fig. 273). Figúranse en los extremos a Helios y Selene con los caballos de sus carros, para decirnos que la escena tiene lugar al amanecer, al salir el Sol y ponerse la Luna. A la parte de la izquierda corresponde Dionisos tendido en tierra, Demeter y Coré sentadas y Hera

de pie. En la del centro, se representa el Nacimiento de Palas y con Zeus de perfil en el centro, Hefestos con el hacha tras él, y delante Palas, coronada por la Victoria.

A la derecha asisten las llamadas Parcas —Cloto, Laquesis y Átropos—, el hermoso grupo que para algunos es el de las tres hijas de Cecrops, mientras otros consideran las dos últimas Artemis y Afrodita.

(fig. 273) Reconstrucción frontón nacimiento de Palas

El otro frontón (fig. 274) está consagrado a la Contienda de Palas y Poseidón por la posesión de la colina en presencia de las familias de Cecrops y Erecteo. La figura varonil tendida en el extremo izquierdo, el grupo de Cecrops, el viejo habitante de la colina, y su hija Pandrosia, y los torsos de Palas y Poseidón de la parte central, son lo más importante conservado. Todas estas esculturas, salvo el grupo de Cecrops y Pandrosia, que permanece in situ, se encuentran hoy en el Museo Británico.

(fig. 274) Reconstrucción frontón consagrado a la Contienda de Palas y Poseidón

Pese a su ruina, estos frontones, por el arte de su composición y por la belleza y grandiosidad de las actitudes, representan la meta más elevada de la evolución que se inicia en los frontones arcaicos.

De gran belleza es también el friso de la Procesión, en el que, por encontrarse en la parte alta de la galería exterior, al contrario de lo que sucede en los frontones, la iluminación es fundamentalmente baja. De un metro de altura, rodea por completo el templo.

La comitiva, que parte en dos direcciones de una de las esquinas del testero, confluye sobre la puerta, donde tiene lugar la ofrenda del peplo por las Ergastinai o doncellas ante los dioses, que, invisibles para los mortales, la contemplan distribuidos en dos grupos. Las otras doncellas que llevan lo necesario para el sacrificio; los jóvenes cabalgando en sus hermosos corceles; las reses que han de ser sacrificadas; los viejos, las gentes principales; en suma, las más variadas representaciones de la Atenas de su tiempo, completan el desfile. Unas dos terceras partes del friso se guardan en el Museo Británico (fig. 275-276).

(fig. 275) Comitiva

(fig. 276) Comitiva

Como es natural, en obra de la magnitud de los frontones, del friso, que mide unos doscientos metros, y de las noventa y dos metopas, Fidias ha contado con numerosos colaboradores. En las metopas se advierte, además de la presencia de discípulos, algunos de los cuales tal vez sean artistas famosos de la generación siguiente, la de maestros influidos por Kritios y Mirón, entre otros. La primera metopa hace pensar en el cincel del propio Fidias, quien tal vez se ha retratado en uno de sus personajes. En el friso, las partes donde los colaboradores interpretan más fielmente el estilo de Fidias son la septentrional y la oriental. La ejecución del friso occidental delata, en cambio, la presencia de un grupo de escultores dirigidos por un maestro no ático. La parte más desigual es la de mediodía, donde, al lado de relieves excelentes, aparecen otros de muy pobre calidad.

Fidias es también gran escultor de estatuas. Es, sobre todo, el escultor de Palas, la diosa ateniense. En su juventud, por encargo de los atenienses de la isla de Lemnos, hace para la Acrópolis de Atenas una de tamaño poco mayor del natural, de belleza extraordinaria, que algunos consideran su mejor interpretación de la diosa. Perdido el original de esta Atenea Lemnia, se ha creído ver una copia en la Atenea del Museo de Dresde (fig. 277), completada con una cabeza existente en el de Bolonia.

(fig. 277) Atenea del Museo de Dresde

Tampoco se conserva la que, de tamaño colosal —parece que tenía más de quince metros de altura—, labrada también para la Acrópolis.

La dorada punta de su lanza y la cresta de su yelmo es lo primero que los marineros ven al doblar el cabo Sunium. Es de bronce y costeada con el botín de Maratón; se la considera la defensora de la ciudad, la Promacos. Desgraciadamente, no poseemos ninguna copia que permita formar idea de esa belleza (fig. 278).

(fig. 278) Figuración Atenea Promacos

La estatua de Atenea en que pone mayor empeño es, sin embargo, la Pártenos (fig. 279), la Virgen esculpida para el templo que por ella se llama el Partenón. Destinada a reemplazar la viejísima imagen de la Palas Polias, por exigencia del pueblo la hace

crisoelefantina, es decir, en oro y marfil; sus ojos son de esmeralda. De gran tamaño —medía más de diez metros— y de tan ricos materiales, excusado es decir que no ha llegado hasta nosotros, si bien existen minuciosas descripciones literarias y no faltan copias que, por desgracia, no dan idea de la belleza del original. Los pliegues de su ropaje, labrado en oro, caen majestuosos con la más sobria elegancia, mientras en su derecha sostiene una Victoria y apoya su izquierda en el escudo.

(fig. 279) Figuración Atenea Pártenos

Aparecen en el escudo éste de relieve, las luchas de los atenienses con las amazonas, (fig. 280) y, según Plutarco, el retrato del propio autor, irreverencia que, al decir del mismo escritor, es el verdadero motivo de que muera en prisión y no la sustracción de marfil y oro.

(fig. 280) Escudo de Atenea Pártenos

De estos ricos materiales es igualmente el Zeus sentado que esculpe en los últimos años de su vida para el Santuario de Olimpia (fig. 281). Conocido también por descripciones literarias, monedas y por una copia del Museo de Lyón, es como la Pártenos, de grandiosa majestuosidad.

(fig. 281) Réplica Zeus Sentado

Ya queda citada la Amazona esculpida en competencia con Policleto, y de la que se estima copia, la Amazona Mattei (fig. 282), del Museo Vaticano.

(fig. 282) Amazona Mattei

Copias de originales de Fidias se consideran, por último, el Apolo del Museo de Cassel (fig. 283), y la Afrodita del museo de Berlín con el pie sobre una tortuga (fig. 284).

(fig. 283) Apolo del Museo de Cassel

(fig. 284) Afrodita con el pie sobre una tortuga

OBRAS FIDÍACAS ANÓNIMAS.

ALCAMENES. PEONIOS.

CEFISODOTO

OBRAS FIDÍACAS ANÓNIMAS.

.—Obra ática de primer orden, de autor desconocido, son los hermosos relieves del terraplén de la Victoria. Esculpida en los últimos años del siglo V, la Victoria atándose la sandalia, hoy en el Museo de Atenas (fig. 285), es una de las obras maestras de la escultura griega por la belleza del desnudo acusándose bajo los amplios ropajes.

(fig. 285) la Victoria atándose la sandalia

De estilo muy relacionado con Fidias son los frisos del templo de Figalia (fig. 286) y las Nereidas de Xantos (fig. 287) (410-400), ambos en el Museo Británico.

(fig. 286) Friso del templo de Figalia

(fig. 287) Nereida de Xantos

ALCAMENES

De los discípulos de Fidias, el único de estilo conocido es Alcamenes.

Gracias a la copia de Pérgamo, en que pone su nombre, ha podido identificarse su Hermes. A él se han atribuido el Ares Borghese del Louvre (fig. 288) muy influido por el Doríforo de Policleto, y la Afrodita de Frejus, del Museo del Louvre (fig. 289), en que se quiere reconocer su Afrodita de los Jardines.

(fig. 288) Ares Borghese museo del Louvre

(fig. 289) Afrodita de Frejus, del Museo del Louvre

PEONIOS DE MENDE

Peonios de Mende es el autor de la hermosa Nike de Olimpia, ya del último cuarto del siglo, de admirable movimiento y sorprendente maestría técnica (fig. 290).

(fig. 290). Victoria o Niké de Peonios. Museo Arqueológico de Olimpia

CALIMACOS

Con Calimacos, el autor del capitel corintio, celebrado por su refinamiento rayano con lo amanerado y autor de un famoso grupo de Danzarinas, hoy perdido, se han tratado de relacionar los relieves de las Ménades (fig. 291) del Museo del Prado, y la Afrodita de Frejus, que para otros es de Alcamenes.

(fig. 291) Menade del Museo del Prado

Tanto a Alcamenes como a Calimacos se han atribuido también las Cariátides del Erecto (fig. 292).

(fig. 292) Cariátide del Erecto

CEFISODOTO

Discípulo de Fidias debe de ser Cefisodoto, que trabaja a principios del siglo IV, y en cuyo grupo de Irene y Plutos, es decir, de la Paz, madre de la Riqueza —copia romana en la Gliptoteca de Munich (fig. 293)—, puede verse cómo dentro de una majestuosidad de estirpe fidiana, el gesto del cariño infantil de Plutos anuncia el estilo más humano de Praxíteles, el gran maestro del nuevo siglo.

(fig. 293) Irene y Plutos

A Cefisodoto se le ha atribuido también el Hermes del Museo del Prado (fig. 294).

(fig. 294) Hermes del Museo del Prado

EL SIGLO IV: PRAXÍTELES

.—El sentido más humano que anima el grupo de Irene y Plutos de Cefisodoto y le distingue frente a la serena grandiosidad divina del estilo de Fidias, es el verdadero resorte que transformará la escultura griega durante esta centuria. Gracias a la nueva generación, los dioses se humanizan cada vez más, las formas se ablandan y la pasión comienza a manifestarse en los rostros. El escultor genial que contribuye de la manera más decisiva a esta evolución del estilo escultórico griego es Praxíteles.

Nacido probablemente con el siglo, su actividad artística corresponde al segundo tercio del mismo. De su vida privada, salvo su presumible holgura económica, sólo tenemos noticias de sus relaciones con la cortesana Friné, su modelo y hetaira o

compañera, mujer de excepcional belleza, que, ya vieja, visita Alejandro Magno. De todos modos, no deja de ser significativo que esa única noticia conservada de su vida nos hable del amor y de la belleza femenina, porque si Fidias es el escultor de Zeus y de Atenea-Pártenos, Praxíteles es el escultor de Afrodita.

Bajo el cincel de Praxíteles, el estilo grandioso y varonil de Fidias gana en gracia y blandura femenina lo que pierde en vigor. Sus dioses adoptan actitudes indolentes, describiendo sus cuerpos las suaves y prolongadas curvas que se conocen con el nombre de praxitelianas.

A tono con ese cambio, el sobrio modelado fidiano se ve reemplazado por un gusto decidido por formas mórbidas y blandas, por una evidente complacencia en acariciar la superficie del mármol; y este recrearse en el modelado le lleva a su característico esfumado, que tanto contribuye a la expresión vaga y soñadora, tan típicamente suya.

La Afrodita de Gnido (fig.295), al decir de Plinio, se considera en la antigüedad como la estatua más bella del orbe. Son muchos los que hacen el viaje a Gnido exclusivamente para contemplar sus múltiples y bellísimos puntos de vista. Totalmente desnuda, con un suave movimiento, que pone de manifiesto sus blandas formas femeninas, toma el paño del ánfora a su izquierda. Si el Doríforo de Policleto encarna el idea de la belleza masculina clásica, la Afrodita de Gnido es la más perfecta expresión del ideal de belleza femenina. La estatua estaba ligeramente coloreada y su cabello era rubio; y según algún escritor clásico, el modelo utilizado por Praxíteles es la propia Friné.

(fig.295) La Afrodita de Gnido

Además de esta Afrodita de Gnido, esculpe otra vestida para la isla de Cos, que no ha sido identificada.

El tipo de Afrodita totalmente desnuda, cuya invención se atribuye a Praxíteles, y que, por tanto, se considera creación ática, parece tener precedentes en bronces argivos.

Sus dos principales estatuas masculinas son también obras capitales de la escultura clásica, y, pese a su naturaleza varonil, participan de esa blandura que constituye el principal encanto de la Afrodita de Gnido.

Donde mejor puede apreciarse es en el exquisito modelado del Hermes de Olimpia (fig. 296), que, descubierto en las excavaciones realizadas en aquel santuario a fines del siglo pasado, por fortuna casi inconcebible, conservamos en su original. Totalmente desnudo, y con el cuerpo en ligera flexión que arquea su cadera formando esa suave curva que se ha llamado praxiteliana, está en actitud de mostrar el racimo de uvas que tenía en su derecha. La hermosa pieza de tela que medio cubre el tronco donde se apoya el dios contribuye, con su calidad y sus pliegues verticales, a realzar el valor del modelado de su cuerpo, mientras el claroscuro de la cabellera, ya bastante intenso, pone de manifiesto a su vez, por contraste, el esfumado del rostro radiante de juventud.

(fig. 296) Hermes con el niño Dioniso, en el museo arqueológico de Olimpia

La comparación del grupo con el de Irene y Plutos, de Cefisodoto, en el que debe de inspirarse Praxíteles, nos dice el largo camino recorrido en tan corto tiempo por la escultura griega en el camino de la expresión.

En el Apolo sauróctono (fig. 297) —una de las mejores copias en el Museo del Louvre— nos presenta al dios de la luz, vencedor de la noche, a la que, simbolizada por una lagartija, se dispone a matar con su dardo de oro. Sin la blandura del modelado del original de Olimpia, las suaves y prolongadas curvas que describe su cuerpo son, sin embargo, típicamente praxitelianas.

(fig. 297) Apolo sauróctono

De formas más redondas y apoyado igualmente en un tronco de árbol es el Fauno (fig. 298). Indolentemente recostado, su cuerpo se asemeja más al de Hermes, y en su rostro, un tanto femenino, la ligera oblicuidad de sus ojos y, sobre todo, sus orejas de cabroide, ponen la nota animal que distingue al señor de la selva. Aunque la identificación del Fauno de Praxíteles no es indiscutible, su estilo indudablemente praxiteliano y el gran número de copias conservadas, testimonio de su popularidad,

permite considerarla como muy segura. El torso en mármol de Paros, del Museo del Louvre, procedente del Palacio de los Césares de Roma, es tan fino que para algunos pudiera ser un original.

(fig. 298) Fauno

Dentro de este tipo de temas, debe recordarse también el Sátiro escanciador (fig. 299), una de las obras más estimadas por su autor, que esculpe para la vía de los Trípodes.

(fig. 299) El Sátiro escanciador

Menos conformidad existe sobre la identificación del Eros, su obra preferida. Según refieren reiteradamente los escritores clásicos, y el relato debe de encarnar un fondo de realidad, deseosa Friné de saber cuál sea la obra más estimada por su amante para que se la regale, le hace creer que su taller es presa de las llamas, a lo que replica Praxíteles que daría todo por bien perdido si se hubieran salvado el Eros y el Fauno. Donado el Eros a Friné, lo da ésta más tarde a Tespis, su patria. Copia del Eros de Tespis se considera por muchos la estatua del joven dios alado del Museo de Nápoles (fig. 300), cuyo cuerpo, indolentemente apoyado en una de sus piernas, describe la típica curva praxiteliana. En copia de mejor calidad, Eros carece de alas.

(fig. 300) Eros alado

De mano de Praxíteles se consideran los relieves de las Musas de Mantinea (fig. 301).

(fig. 301). Musas de Mantinea

La difusión del estilo praxiteliano es amplia e intensa. Aparte de obras de primer orden y de otras que se citan más adelante, abundan las estatuas femeninas, en las que el esfumado y la melancolía praxitelianas se intensifican, hasta degenerar a veces en un estilo dulzón y falsamente emotivo.

SCOPAS Y LISIPO

SCOPAS

.—Hijo de Paros, Scopas es un escultor también de la escuela ática, pero que trabaja además en el Peloponeso y en Asia Menor. Contemporáneo de Praxíteles, goza como él de gran fama en la antigüedad. A juzgar por sus obras conocidas, su temperamento artístico es muy distinto, aunque coincidan en el deseo de expresar, como Sócrates pide al pintor Parrasio, estados del alma. Los estados del alma que a él interesan no son los de ensueño y de lánguida melancolía, sino los de pasión violenta. Sus obras conservadas nos dicen que su sensibilidad vibra intensamente ante los temas trágicos.

Una de las más celebradas en la antigüedad, su Ménade, lo pone bien de manifiesto. La pequeña copia, de poco más de medio metro, del Museo de Dresde (fig. 302), nos muestra a la sacerdotisa de Dionisos en pleno delirio religioso, agitada por violentos movimientos convulsivos, con la cabellera suelta y dejando al descubierto buena parte de su cuerpo. En una mano lleva el cuchillo con que ha de abrir en canal el cabrito que tiene en la otra. «¿Quién es ésta? ¡Una Ménade! ¿Quién la hizo? ¡Scopas! ¿Quién la mueve? ¿Dionisos o Scopas? ¿Quién la enloquece? ¡Scopas!» Así expresa un viejo poeta griego la emoción en él producida por la Ménade de Scopas, y es indudable que, tanto para él como para nosotros, el escultor de Paros sabe interpretar en forma insuperable ese frenesí divino de la orgía dionisíaca propio de la Ménade.

(fig. 302) Ménade de Scopas

Aunque bastante deterioradas, la base más firme para conocer el estilo de Scopas la constituyen las cabezas (fig. 303) procedentes de los frontones del templo de Tegea, pues aunque los testimonios antiguos sólo le citan como arquitecto y como autor de las imágenes del interior, es de suponer que también esculpiese las del exterior. De arcos superciliares prominentes y cerrados y ojos hundidos en la sombra, su expresión apasionada posee la misma fuerza dramática que la Ménade.

(fig. 303) Cabezas de los frontones del templo de Tegea

Gracias a estas cabezas se ha podido atribuir a Scopas con bastante seguridad una estatua de Meleagro (fig. 304) de cuya fama en la antigüedad son testimonio las

numerosas copias conservadas, y donde el joven cazador, que conoce su trágico fin, nos muestra en su rostro la típica expresión del famoso escultor.

(fig. 304) Estatua de Meleagro cazador

A Scopas se debe, por último, parte de la escultura del Mausoleo de Halicarnaso, ya que estuvo encargado de dirigir la decoración escultórica a que pertenecieron las dos gigantescas estatuas del Museo Británico, las estatuas del supuesto Mausolo (fig. 305), de Artemisa, su mujer, del coronamiento del sepulcro y varios relieves.

(fig. 305) Estatua de Mausolo

Consta que él ejecuta la escultura de la fachada principal, encomendándose las de los tres frentes restantes a Leocares, Timoteo y Briaxis, a quien algunos atribuyen el Mausolo.

LISIPO

El tercer gran escultor de obra conocida de esta centuria es el argivo Lisipo, artista extraordinariamente fecundo —se asegura que hizo no menos de mil quinientas obras— e innovador, que llena con su actividad el último tercio del siglo. Trabaja en bronce. Ya los testimonios literarios clásicos nos hablan de cómo reacciona frente al canon de Policleto y prefiere proporciones más esbeltas y cabezas más pequeñas, y de cómo procura representar a los hombres más «como se ven con la vista» que como son, tal vez delatando una actitud más naturalista que la de las generaciones anteriores. Pero la novedad de su estilo no se reduce a esto. Las estatuas de sus antecesores están concluidas, sobre todo para ser contempladas desde un solo punto de vista, que es el frontal. En las suyas, al existir varios puntos de vista importantes, ese frontalismo se desvirtúa notablemente. Lisipo es, además, como veremos, un escultor de retratos: es el retratista de cámara de Alejandro Magno.

La obra que ha servido de base para reconstruir su personalidad es el Apoxiomeno (fig. 306), del Vaticano, que representa a un joven atleta, no en una actitud heroica, sino en la más vulgar de quitarse con el rascador el polvo y aceite que cubre su cuerpo. De esbeltas proporciones, cabeza más bien pequeña y cuerpo flexible, con su brazo extendido, sin perjuicio del frontalismo de su cuerpo, es lateralmente como

nuestra vista abarca mejor su figura. Su composición varía por completo a medida que giramos en torno a ella. Su rostro es de formas llenas; la boca y los ojos pequeños no reflejan ni el apasionamiento de Scopas ni el ensueño de Praxíteles.

(fig. 306) El Apoxiomeno

Fundándose en el estilo de Apoxiomeno, se considera suya la hermosa estatua del Ares Ludovisi (fig. 307), del Museo de las Termas, cuya movida actitud, que tiene, sin embargo, el precedente del friso del Partenón, la dota de una multiplicidad de puntos de vista típicamente lisipea.

(fig. 307) Estatua del Ares Ludovisi

El amorcillo que juega a sus pies parece delatarnos los nuevos tiempos. Aunque en menor grado, algo análogo sucede en el Hermes de bronce del Museo de Nápoles (fig. 308) y el Hermes calzándose del Museo de Copenhague (fig. 309).

(fig. 308) Hermes de bronce del Museo de Nápoles

(fig. 309) Hermes calzándose del Museo de Copenhague

El gusto por el desplazamiento de los miembros ha hecho que se le atribuyan atletas en actitudes violentas, como los del Museo de Dresde. Es además autor de diversas estatuas de Hércules, famosas en la antigüedad, entre las que descuella la de Tarento, que, después de ser trasladada al Capitolio, termina en Constantinopla. Se le atribuye el llamado Heracles Famesio (fig. 310), del Museo de Nápoles, descansando de sus trabajos y apoyado sobre la clava. Su musculatura, estudiada con gran interés, produce tan intensos efectos de claroscuro, que hacen pensar ya en el estilo helenístico de la centuria siguiente.

(fig. 310) Heracles Famesio

De Lisipo se consideran también el Sileno con el niño Dionisios, (fig. 311) del Museo de Louvre.

(fig. 311) Sileno con el niño Dionisios.

Entre las estatuas femeninas que reflejan el ideal humano de Lisipo destaca la Venus de Capua (fig. 312), cuya actitud con el brazo cruzado tendrá eco en obras tan importantes como la Venus de Milo.

(fig. 312) Venus de Capua

Relacionado, por lo menos, con el estilo de Lisipo, se encuentra el Eros arquero; y se le asignan las estatuas funerarias de la Grande y la Pequeña Herculanenses del Museo de Dresde (fig. 313), que otros prefieren incluir en el círculo de Praxíteles.

(fig. 313) Pequeña y Grande Herculanenses

Aunque, como queda indicado, a Lisipo lo identificamos con el autor del Apoxiomeno, precisa advertir que a fines del siglo pasado se descubre en Delfos la estatua de un atleta llamado Augias, con la que, tal vez, pudiera relacionarse una inscripción en la que se cita a Lisipo como su autor. Ahora bien, como su estilo difiere bastante del Apoxiomeno, y el referir la inscripción al Augias de Delfos no deja de ofrecer dificultades, parece preferible continuar reconociendo a Lisipo en el autor del Apoxiomeno.

En el campo del retrato desempeña un papel primordial, aunque en realidad ya no pueda considerársele como creador del género. Escultor de cámara de Alejandro, como se diría en los tiempos modernos, hubo evidentemente de influir en el tipo de retrato de sus sucesores, tan deseosos de imitarle. Entre los retratos más bellos de Alejandro, en los que debe verse, al menos, el reflejo de los de Lisipo, figuran el del Louvre, que perteneció a Azara y el de la Gliptoteca de Munich (fig. 314 -315).

(fig. 314). Retrato de Alejandro Magno (Museo de Louvre

(fig. 315). Retrato de Alejandro Magno (Museo de Munich)

LEOCARES Y EUFRANOR

LEOCARES

.—Obra también famosa de este momento es el Apolo del Belvedere (fig. 316), así denominado por encontrarse en aquella parte del Vaticano. La diversidad de sus puntos de vista delata la influencia del estilo de Lisipo. De apuesta actitud, avanza

hacia el espectador con decisión y elegancia extraordinarias, empuñando el arco. Su rostro aparece de perfil, encuadrado por abundante y rizada cabellera de rico claroscuro, que forma elevada moña sobre la frente. Sin fundamento suficientemente sólido, se ha atribuido a Leocares.

(fig. 316) Apolo del Belvedere

Cierta semejanza con él, guarda la (fig. 317) , representada en veloz carrera en compañía de su animal favorito en el momento de tomar una flecha del carcaj. Diana, afín a Apolo, se ha supuesto que formase pareja con el del Belvedere, habiéndose atribuido igualmente a Leocares.

(fig. 317) Diana de Versalles

En realidad, la única obra identificada con cierta seguridad de este escultor es el Rapto de Ganímedes (fig. 318), del que se conserva una copia pequeña en el Museo Vaticano; copia que, si permite apreciar su arte para componer un tema como éste, más propio de la pintura que de la escultura, no da cumplida idea de sus excelencias puramente escultóricas.

(fig. 318) Rapto de Ganímedes

Del crédito de Leocares es, sin embargo, buen testimonio el que se le encargasen, para el Santuario de Olimpia, los retratos de marfil y oro de Filipo de Macedonia y su familia.

EUFRANOR

Menos seguridad tenemos aún de conocer alguna obra de Eufranor, el escultor de Corinto, tratadista también de arte y pintor. El busto de Paris del Museo de Granada (fig. 319), se ha considerado copia romana de su estatua del joven troyano. La fama de su original está demostrada por las varias copias conocidas.

(fig. 319) Copia romana del Busto de Paris de Troya del Museo de Granada

OBRAS ANÓNIMAS:

VENUS, NIÓBIDES, ESTELAS Y SARCÓFAGOS.

EL RETRATO

VENUS, NIÓBIDES, ESTELAS Y SARCÓFAGOS.

Como es frecuente en la Historia del Arte, también en la escultura griega del siglo IV poseemos obras de primer orden anónimas, y nombres de escultores famosos sin obra identificada.

Uno de los grupos principales de obras anónimas que, sin alcanzar la aceptación general, se han atribuido a algunos de los grandes maestros antes citados, es el de las Venus, que en sus ejemplares más tardíos enlazan ya con las interpretaciones helenísticas.

Íntimamente relacionadas con el estilo de Praxíteles, hasta el punto de que muchos le atribuyen sus originales, corresponden a esta época las Venus de Arles (fig. 320), del Museo del Louvre, de hacia el año 370, y la Venus de Capua, contemplándose en el escudo de Marte, del Museo de Nápoles, que durante mucho tiempo se ha considerado derivada de la Venus de Milo, y, por tanto, helenística, y hoy, por el contrario, se cree su modelo inspirador. Algunos piensan en Lisipo.

(fig. 320) Venus de Arles

Dentro del círculo de influencia praxiteliana, se cree también la Afrodita Púdica, en la que se inspiran directamente varias estatuas muy conocidas de la diosa. En todas ellas la posición de las manos resta a la contemplación de la belleza del desnudo la pureza que distingue a la de Gnido. A este modelo responden la Venus Capitolina del Museo de ese nombre (fig. 321) y la Venus de Médicis del Museo de los Uffizi, de Florencia (fig. 322), en que se han visto las características del canon lisipeo aplicado al cuerpo femenino, y en el tipo de su rostro algunos de los rasgos comentados en el Apoxiomeno.

(fig. 321) Venus Capitolina

(fig. 322) Venus de Médicis

Con la cabeza vuelta hacia un lado, crea una duplicidad de puntos de vista que falta en la de Gnido. Le acompaña el delfín cabalgado por un amorcillo. En la actualidad existe la tendencia de avanzar su fecha, hasta el punto de creerla de tiempos de Augusto.

La Artemis de Gabies.(fig. 323), del Museo Louvre, se ha atribuido igualmente a Praxíteles, tratándose de identificarla con su Artemis Brauronia, y en su escuela suele incluirse, aunque también se piensa en Leocares, la grandiosa Demeter de Gnido, del Museo Británico, original de la más fina calidad.

(fig. 323) Artemis de Gabies

Con Lisipo se relacionan especialmente, en cambio, el Sátiro y el niño Dionisos, del Museo del Louvre (fig. 324); el Hércules y la cierva, del de Palermo (fig. 325), y el Eros arquero (fig. 326).

(fig. 324) El Sátiro y el niño Dionisos

(fig. 325) Hércules y la cierva

(fig. 326) Eros arquero

No tan divulgada como debiera, es de una gran belleza el Hipnos, del Museo del Prado (fig. 327), que avanza ligero, regalando el dulce sueño a los mortales.

(fig. 327) Hipnos, del Museo del Prado

Grupo de obras muy importante, pero de clasificación muy insegura, debido en gran parte a lo tardío de sus copias, es la serie de estatuas de Niobe y sus hijos. El tema es de intensidad trágica excepcional, pues habiéndose burlado la fecunda Níobe de la madre de Apolo y Artemis por sólo tener dos hijos, mueren todos los de aquélla perseguidos por las flechas de éstos. En actitudes sumamente violentas, huyendo, heridos ya, o derribados en tierra, se conserva en diversos Museos —Roma, Florencia y Munich— toda una bellísima serie de esculturas, entre las que destacan los desnudos llamados de llioneo y el Efebo de Subiaco, (fig. 328) el impresionante grupo de Níobe (fig. 329), que con rostro implorante trata de proteger de las flechas el menudo y blando cuerpo de su hijita.

Consideradas ya desde la antigüedad por unos, a causa de su dramatismo, como obra de Scopas, otros las atribuyen a Praxíteles. Se ha pensado también en asignarlas al escultor Agorákrito, el discípulo predilecto de Fidias, aunque esa hipótesis ha logrado poca aceptación.

(fig. 328) Efebo de Subiaco

(fig. 329) Níobe

Capítulo muy valioso de la escultura griega, que ya ha producido obras de primer orden en el período arcaico, es el de las estelas funerarias (fig. 330). Las más bellas y corrientes son las que figuran: la niña que se despide de sus palomas; la despedida del difunto; la que prepara su calzado para emprender su último viaje, o la joven que contempla por última vez sus joyas.

(fig. 330) Estelas funerarias

Más que de dolor, es de calma y resignación la atmósfera que se respira en estas escenas familiares, tan sencillas y cargadas de emoción. Al parecer, una la ley del año 315 contra el lujo contribuye a poner fin a esta bella escultura funeraria.

Dentro de este género funerario, pero de aspecto más monumental, debe recordarse el sarcófago llamado de las Afligidas (fig. 331), del Museo de Constantinopla, donde dieciocho mujeres, bajo un pórtico jónico, expresan su tristeza con la misma resignación y delicadeza de las estelas áticas, mientras por la parte superior desfila el cortejo fúnebre. Se ha atribuido al escultor Briaxis.

(fig. 331) Sarcófago de las Afligidas

RETRATOS

Aunque con excesivo deseo de generalizar, se ha creído durante bastante tiempo que el retrato sólo se cultiva por los escultores griegos durante el período helenístico; en realidad, existen ejemplos del siglo V, como el de Pericles, y toda una serie no poco numerosa e importante del siglo IV. A pesar de la permanente inclinación del temperamento griego a idealizar sus modelos, es indudable que no son puros retratos idealizados, como las estatuas de atletas. Son verdaderos retratos, en los que se copian los rasgos individuales del personaje idealizados, pero, sobre todo se procura ofrecer la personalidad espiritual del retratado.

La mayor parte de estos retratos son de hombres de estado, capitanes y, ello es significativo de lo que representan para sus conciudadanos, de filósofos y escritores: Sófocles (fig. 332); Sócrates (fig. 333); Platón (fig. 334); Aristóteles (fig. 335).

(fig. 332) Estatua de Sófocles Museo de Letrán

(fig. 333) Busto de Sócrates de Silanión / Musei Capitolini

(fig. 334) Retrato de Platón, Copenhague, Gliptoteca

(fig. 335). Retrato de Aristóteles, copia romana de un original de Lisipo. Louvre.

Buen testimonio de que ya comienza a interesar la conservación de los rasgos físicos del personaje es que el escultor Demetrio de Alópeke se hace famoso a mediados del siglo IV porque «prefería la semejanza a la belleza». El retrato típicamente griego es de cuerpo entero; el de busto y el de cabeza responden a gustos romanos.

.

ESCULTURA HELENÍSTICA:

NUEVOS TEMAS Y NOVEDADES ESTILÍSTICAS

.— Después de la muerte de Alejandro (323 a.C) la escultura griega, extendida por el Asia anterior y por Egipto, continúa evolucionando sin cesar, aun después de la conquista de Corinto por los romanos, el año 146 a.C. Al servicio de los ideales del Imperio romano conservará aún su vigor en los primeros tiempos de la Era Cristiana.

Como es natural, la escultura helenística parte de las conquistas del siglo IV, desarrollando plenamente los procesos estilísticos y espirituales que entonces se inician, e iniciando a su vez otros nuevos. Lo mismo que en el siglo IV, la diosa del amor consume buena parte de la inspiración de los escultores. A la cabeza de la serie helenística, pero todavía con toda la nobleza de la etapa anterior, precisa citar la famosa Venus de Milo (fig. 336), que deriva del tipo de la Afrodita de Capua, ya citado. Hermoso desnudo femenino, se distingue sobre todo por su grandiosidad majestuosa, en particular si la comparamos con la blandura tan acusadamente femenina de la Afrodita de Gnido. La expresión serena de su rostro carece tanto del

vago ensueño praxiteliano como del apasionamiento de los de Scopas. Parece que con el brazo izquierdo sostenía el manto que cubre sus piernas mientras con el otro ofrecía una manzana. Aunque junto a la estatua aparecieron inscripciones, al descubrirse, en 1820, incluso con el nombre del escultor Agesandros o Alexandros, es muy dudoso que se refieran a ella.

(fig. 336) Venus de Milo

Las Afroditas helenísticas carecen, sin embargo, del tono majestuoso de la de Milo. Se nos presentan, no ya simplemente, surgiendo de las aguas como la Anadiomene, recogiéndose el cabello (fig. 337), sino en las más variadas actitudes Afrodita en cuclillas, obra de Doidalsas de Bitinia (fig.338), o con actitudes a veces cargadas de intención como la de la Venus Calipigia (fig. 339).

(fig. 337) Venus Anadiomene, recogiéndose el cabello. Museo Louvre

(fig. 338) Afrodita lavándose en cuclillas

(fig. 339) Venus Calipigia. Museo Nápoles

La representación del amor interesa desde sus manifestaciones más puras e inocentes hasta las aberraciones y anormalidades. Unas veces se imagina al Eros victorioso jugando con su arco, lanzándolo al aire para recogerlo después; otras se le muestra sonriente como un muñeco luciendo la piel del león de Hércules; otras, para expresarnos el amor impúber, se presenta a los héroes de Longo, Dafnis y Cloe besándose (fig. 340) —Museo del Capitolio—, pero al mismo tiempo se crea la tan repetida estatua del Hermafrodita en reposo (fig. 341).

(fig. 340) Dafnis y Cloe besándose

(fig. 341) Hermafrodita en reposo

Los sátiros merecen también especial atención de los escultores helenísticos. El Sátiro Barberini (fig. 342), de la Gliptoteca de Munich, que, por lo admirable de la interpretación de su cuerpo en reposo, es una de las obras maestras del arte griego, por el desenfado de su actitud sería inconcebible en los siglos anteriores.

(fig. 342) El Sátiro Barberini

De actitud muy movida es el Fauno del cabrito, del Museo del Prado (fig. 343), que se cree de la escuela de Pérgamo.

(fig. 343) Fauno del cabrito

Igualmente característicos, aunque de inferior calidad, son el gracioso grupo del Fauno sacando la espina del pie de un sátiro (fig. 344), del Museo Vaticano, y el Sátiro ebrio recostado en un odre, del Museo de Dresde.

(fig. 344) Fauno sacando la espina del pie de un sátiro

Tan crecido interés por estas deidades es ya buen testimonio del gusto por lo expresivo y grotesco del período helenístico. Más que los grandes dioses del Olimpo gustan los temas humildes de género, que no en vano es ahora cuando Menandro crea su comedia de costumbres, sacando a escena los tipos de la vida diaria. Personajes grotescos, y a veces deformes (fig. 345), pero siempre expresivos, son los temas que gustan de representar algunos escultores de este período. La vejez, en lo que tiene de ruina y decadencia física, y lo feo, como imperfección, son ahora temas de la escultura griega. Muchas de estas obras se consideran de escuela alejandrina.

(fig. 345) La danzarina enana. Museo de Túnez

Consecuencia de esta curiosidad helenística por buscar nuevos temas en sectores de la vida humana que antes se hubiesen considerado indignos de la cultura, son las graciosas estatuas de niños que ahora se crean. Algunas de ellas se han hecho tan populares como la del Niño de la espina (fig. 346), que la tiene clavada en el pie, o la del Niño con la oca, de la Gliptoteca de Munich, del escultor Boetas (fig. 347).

(fig. 346) Niño de la espina

(fig. 347) Niño con la oca

El retrato, inspirado por el interés por lo expresivo y característico propio de esta última etapa del arte griego, descubre nuevos horizontes, insistiéndose en la individualidad del retratado. En los comienzos, el espléndido retrato de Demóstenes (fig. 348) del año 280 a. C, obra de Polieuctos, al mismo tiempo que la personalidad del gran tribuno, nos ofrece en un estilo sobrio y sincero sus rasgos físicos.

(fig. 348) Retrato de Demóstenes

Pero pronto lo anecdótico gana terreno, de lo que es buen ejemplo el retrato de Diógenes (fig. 349), de cuerpo deforme y actitud nada elegante.

(fig. 349) Retrato de Diógenes decrépito

Desde un punto de vista más puramente técnico, precisa recordar, como uno de los rasgos más destacados de este período, el interés de algunas escuelas por la anatomía. La insistencia en delimitar cada uno de los músculos en tensión, produce desnudos de claroscuro hasta entonces desconocidos en la escultura griega. El relieve, por otra parte, invadiendo el campo de la pintura, llega en algún caso a emplear la perspectiva en los fondos para crear la ilusión de escenarios profundos.

LAS ESCUELAS HELENÍSTICAS.

ATENAS. PÉRGAMO

ATENAS

.—Tenemos noticia de dónde radican las principales escuelas escultóricas de este período, pero, por desgracia, son muchas las obras de primer orden que no sabemos a cuál de ellas pertenecen.

Aunque Atenas no marcha ya en la vanguardia de la escultura griega, el escultor Boetas crea, dentro de la tradición lisipea, una obra tan bella y elegante como el Joven orante (fig. 350), del Museo de Berlín.

(fig. 350) Joven orante

Adaptador de obras de Lisipo, o simple copista, es el «Apolonio, hijo de Néstor, ateniense», que firma el hermoso Torso del Belvedere (fig. 351), tan admirado por Miguel Ángel. Al parecer, representa a Polifemo sentado en una roca esperando a Galatea. Firmado por Apolonio se encuentra también el Atleta sentado del Museo de las Termas, en el que el interés por la musculatura y lo expresivo son típicamente helenísticos.

(fig. 351) Torso del Belvedere

Apolonio es, en realidad, uno de los principales representantes del movimiento de interés por los estilos anteriores que lleva a copiar más o menos libremente las obras maestras del pasado, conocido con el nombre de neoaticismo. Culmina bajo el Imperio Romano, para el que se hacen numerosas copias y adaptaciones en Atenas. Uno de los productos más atractivos de esta escuela neoática es el de varios relieves de gran valor decorativo inspirados en modelos anteriores. Buenos ejemplos de este estilo son los relieves de las Ménades y del Nacimiento de Palas, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, este último inspirado en el frontón del Partenón; el del Vaso Borghese, etc.

De clasificación insegura, suele considerarse, sin embargo, ateniense, y de este período, el ya citado Niño de la espina. Para los que así piensan, las copias que parecen anteriores a esta época son hijas de ese falso arcaísmo, que, como veremos, se pone de moda en época más tardía.

PÉRGAMO

La escuela tal vez más claramente definida de esta época es la de Pérgamo. Las victorias de sus reyes Átalo y Eumenes sobre los galos invasores del mundo griego dan lugar a que se labren, en la segunda mitad del siglo III a.C, una serie de estatuas y grupos conmemorativos de estas guerras. Las luchas habían sido temas frecuentes, pero nunca se habían interpretado con la intención trágica de los escultores de Pérgamo. Las esculturas principales eran el grupo de Galo suicidándose (fig. 352), después de matar a su mujer para librarla de la esclavitud, que ocupaba el centro de una plaza, y la estatua del Galo moribundo (fig. 353) —en la antigüedad se le llama el Trompetero, por la tuba que tiene junto a sí—, que, desangrándose por la mortal herida abierta en su pecho, pugna en vano por levantarse. Formaba parte de una serie de cuatro que rodeaban el grupo, y, al parecer, se debe todo ello al escultor Epígono.

(fig. 352) Galo suicidándose

(fig. 353) Galo moribundo

Pero además de estas esculturas principales se conservan en el Museo de Nápoles otras que representan a galos heridos, muertos o luchando, de menor tamaño, y en las que la preocupación por interpretar las características raciales de los invasores es mucho menor. Aunque no falten en la escultura griega precedentes de este interés étnico, es indudable que la escuela de Pérgamo nos ofrece en este aspecto verdaderas obras maestras. Sabemos que en estas estatuas de galos, además de Epígono, trabajan los escultores Isígono, Pirómako, Stratóniko y Antígono, y parece que mientras las de menor tamaño, del Museo de Nápoles, deben de ser copias de las regaladas por el rey de Pérgamo a la Acrópolis de Atenas, las del Capitolio son las de la capital asiática.

No menos importante que las estatuas de galos es el grandioso relieve de colosales proporciones del templo de Zeus, ya de la primera mitad del siglo II, citado al tratar de la arquitectura. Se representa en él la Gigantomaquia o derrota de los gigantes por los dioses del Olimpo.

El tema es también profundamente dramático, y el escultor lo interpreta intensificando la expresión del esfuerzo corporal y del dolor en los rostros como hasta ahora no se ha hecho en la escultura griega.

Sus cejas arqueadas, sus ojos hundidos, sus cabelleras revueltas y su expresión implorante, aunque cuentan con el precedente de Scopas, nos dicen que nos encontramos en una era del arte griego completamente nueva. Pero, además, estos relieves están concebidos con grandiosidad extraordinaria. Una de las más bellas partes es aquella en la que Palas, auxiliada por su serpiente, vence a un gigante, mientras la Victoria la corona y Gea, la Tierra, implora por su hijo vencido (fig. 354).

(fig. 354) Gigantomaquia de Pérgamo

Esta misma nota patética y dolorosa que distingue a los grandes conjuntos anteriores ha hecho pensar en que pertenezca a la escuela de Pérgamo el sátiro Marsias colgado (fig. 355).

(fig. 355) Marsias colgado

RODAS. OTRAS ESCUELAS. TANAGRAS

RODAS

.—Próxima a la costa del Asia Menor, la isla de Rodas, sólo poblada de griegos y bajo la' protección de Egipto, se mantiene independiente y disfruta de una actividad escultórica que produce varias obras de primer orden. El afán por lo gigantesco y por la expresión de dolor y del movimiento contorsionado parecen haber sido las principales preocupaciones o, al menos, aquellos aspectos en los que sus escultores alcanzan mayores éxitos. Esos afanes son claro testimonio de su parentesco con la escuela de Pérgamo. El escultor Cares de Lindo, formado en la escuela de Lisipo, labra ya en el siglo III a.C la gigantesca estatua de Helios bajo cuyas piernas pasan los barcos al penetrar en el puerto. Considerada como una de las maravillas del mundo, se hace popular bajo el nombre del Coloso de Rodas (fig. 356).

(fig. 356) Figuración del Coloso de Rodas

Obra cumbre que se supone de principios del siglo II a.C, es la Victoria de Samotracia, del Museo del Louvre (fig. 357). De grandiosidad y elegancia impresionantes, avanza en la proa de la embarcación con las alas extendidas, dejándonos ver, tras sus admirables vestiduras impulsadas por el viento, uno de los cuerpos más hermosos creados por la escultura griega. Muy probablemente es obra de Pitócritos de Rodas.

Hasta fecha reciente se ha considerado estatua conmemorativa de la victoria naval de Demetrio Poliorcetes sobre Tolomeo, del año 305 antes de C, y, en consecuencia, muy anterior.

(fig. 357) Victoria de Samotracia

Obra maestra de la escuela, debida a Agesandro, Polidoro y Atenodoro, miembros de una misma familia, es también el famoso grupo del Vaticano de Laoconte y sus hijos (fig. 358), que, salvo uno de éstos, mueren estrangulados por serpientes enviadas por el ofendido Apolo.

(fig. 358) Laoconte y sus hijos

El tema dice ya mucho de la sensibilidad helenística. Es un tema de dolor profundamente trágico, porque, en el sacerdote, al dolor físico de su propia muerte

se agrega el dolor moral de contemplar la de sus hijos. Como en la Gigantomaquia de Pérgamo, los personajes se nos muestran en actitudes intensamente movidas, que aquí se justifican por sus esfuerzos angustiosos para desasirse de las serpientes.

Gracias a ellos, también nos dejan ver sus poderosas musculaturas en máxima tensión y un efecto de claroscuro desconocido en los desnudos de los siglos anteriores. Debido a ese deseo de insistir en la musculatura de los tres personajes, los hijos de Laoconte sólo se diferencian de su padre en la escala. La ordenación del grupo en un plano, y, en consecuencia, para ser vista sólo de frente, se considera característica de los últimos tiempos helenísticos.

Descubierto el famoso grupo en 1506 en el mismo palacio de Tito, donde lo describiera Plinio, ejerce influencia extraordinaria en Miguel Ángel. Todavía en el siglo XVIII es el tema de un célebre estudio de Lessing, que, al compararlo con la historia de Laoconte escrita por Virgilio, observa cómo, mientras la literatura cuenta a su favor con la posibilidad de describir varias escenas sucesivas antes de llegar al desenlace, el pintor ha de elegir la escena que mejor sintetice el tema.

Aunque nacidos en Tralles, para la isla de Rodas y tal vez en ella misma, esculpen Apolonio y Taurisco el gigantesco grupo del Toro Farnesio (fig. 359), cuya copia romana se conserva en el Museo de Nápoles.

(fig. 359) Toro Farnesio

Representa a los dos hijos de Antíope atando a Dirce a un toro salvaje por el ultraje inferido a su madre. La figura de Antíope, que contempla el castigo, no figura en el original. El trozo de paisaje que le sirve de base es un buen ejemplo del gusto por lo pintoresco, del período helenístico.

La escuela de Rodas produce además otras obras de temas menos grandiosos y dramáticos. En las estatuas del Centauro viejo y del Centauro joven (fig. 360 - 361) del Capitolio, el escultor nos dice cómo mientras la vejez apenas puede soportar el peso del amor, la juventud juega con él retozona y llena de brío.

(fig. 360) Centauro viejo

(fig. 361) Centauro joven

De la serie de las Musas del escultor Filisco de Rodas, es muy popular la estatua de Polimnia; de Urania existe una copia en el museo del Prado (fig. 362).

(fig. 362) Musas Polimnia y Urania

Al parecer, en la escuela de Rodas, o bajo su influencia, se crea poco después de mediar el siglo II a.C, el elegante tipo de figura femenina envuelta en su manto, que con frecuencia le cubre también la cabeza, y que los romanos denominan la Pudicitia. Se cree obra de Atenodoro, el padre de los autores del Laoconte.

ESCUELA DE ANTIOQUÍA

Mucho menos definida se nos muestra la escuela de Antioquía, la gran urbe helenística de Asia, capital de los Antíocos y los Seleucos, fundada el año 300 a. de C. En realidad, sólo poseemos una obra segura allí ejecutada. Es la Tike o Fortuna de Antioquía, obra del discípulo de Lisipo, Eutíquides, en la que la figura alegórica de la ciudad, con corona torreada y espigas en la mano, descansa su pie sobre el río Orontes (fig. 363). Pero esa obra no ofrece elementos suficientes para asignar a la escuela ninguna de las otras esculturas importantes que se le han atribuido, tales como la Venus Calipigia o el Sátiro Barberini, ya citados.

(fig. 363) Tike o Fortuna de Antioquía

De la escuela antioqueña se piensa hoy que pudieran ser los relieves bucólicos, ya de época romana, que por mucho tiempo se han considerado alejandrinos.

ESCUELA ALEJANDRINA

De la escuela alejandrina tampoco poseemos obras importantes, pero en ella se piensa, debido a la gran aceptación que tiene en Alejandría la nueva comedia de Menandro, ante algunos relieves con temas teatrales y ante las figurillas de actores representando tipos populares.

Alejandrina se considera también una bella serie en bronce de tipos callejeros, como el Negrito bailando y cantando de la Biblioteca Nacional de París, o los Enanos cabezudos danzando, del Museo de Túnez, en los que el interés por lo característico

y expresivo del arte helenístico y su gusto por los temas intrascendentes alcanza una de sus últimas metas. Por razón del tema debe atribuirse, por último, a la escuela alejandrina, la estatua alegórica del río Nilo del Museo Vaticano (fig. 364).

(fig. 364) Alegoría del río Nilo

No faltan, sin embargo, obras tan conocidas como la Ariadna dormida (fig. 365), de la que existe copia romana en el Museo del Prado.

(fig. 365) Ariadna dormida

TANAGRAS

Las estatuitas de barro cocido son tan antiguas como la escultura griega, pero cuando adquieren mayor importancia y belleza es desde fines del siglo IV. Por haberse descubierto en gran número en Tanagra (Beocia), y creerse en un principio que sólo allí se fabrican, se les da el nombre de tanagras, que todavía conservan, aunque hoy sabemos que se hacen en las más distantes ciudades del mundo griego, y que en cada una de ellas se cultivan con preferencia determinados tipos y el estilo es diferente.

Las tanagras nos ofrecen una faceta de la vida griega apenas cultivada por la gran escultura, sobre todo con anterioridad al período helenístico.

Son, por lo general, jóvenes envueltas en sus mantos de paseo, con sus sombreros o sus abanicos; jóvenes ejecutando danzas rituales; madres que reciben las caricias de sus hijos, amigas que conversan, etcétera.

En suma, personajes, en general femeninos, presentados en su vida cotidiana, con una técnica sumaria, que reflejan, sin embargo, el arte exquisito de la gran escultura (fig. 366).

(fig. 366) Tanagras del Museo de Louvre

LA PINTURA

.—De la gran pintura griega desgraciadamente no poseemos nada que permita formarnos idea de su verdadero valor e importancia.

Las únicas manifestaciones pictóricas llegadas hasta nosotros son las de carácter decorativo de los vasos y algunos frescos romanos, que deben reflejar, en grado difícil de determinar, la influencia de los modelos griegos. En particular, del estilo individual de los grandes pintores sólo poseemos testimonios literarios que, naturalmente, no permiten precisar mucho. Pero, aún así, deben recordarse someramente algunos de estos nombres ilustres.

La primera gran figura de la pintura griega es Polignoto, el pintor jonio, de Thasos, maestro de Fidias. Sus obras maestras son la grandes pinturas murales del Saco de Troya y de la Visita al Hades con que decora la Sala del Consejo del Santuario de Delfos; también son muy celebradas las de ese carácter que hace en varios edificios públicos de Atenas. Es pintura en la que el dibujo desempeña papel predominante y, al parecer, los colores se limitan al blanco, al amarillo, al rojo y al negro. La composición se reduce a yuxtaponer grupos, y su mayor atractivo reside en la expresión de los personajes, que delatan su verdadera personalidad. Se ha querido ver el reflejo de su estilo en la Crátera de los Argonautas (fig. 367).

(fig. 367) Crátera de los Argonautas

Copia de un original de esta época, o poco posterior, se considera la pintura en mármol de las Jugadoras de tabas (fig. 368).

(fig. 368) Jugadoras de tabas

En el siglo V los dos pintores más famosos son Parrasio y Zeuxis. Parrasio, hijo de Efeso, trabaja preferentemente en Atenas. Quienes conocieron sus pinturas las comparan con el estilo dramático de Eurípides, y hasta parece adivinarse en los comentarios que, lejos de precisar los contornos, los esfuma para sugerir la continuidad de la superficie.

Zeuxis, hijo del sur de Italia, que pinta en las principales ciudades griegas, termina por establecerse en Efeso. En realidad, sólo conocemos los nombres de varias de sus obras, y algunas de esas anécdotas tan frecuentes siempre en las biografías de los artistas, como las de aquellas uvas pintadas con tanta verdad que los pájaros acuden a picarlas. Sin gran fundamento se ha intentado descubrir el reflejo de su

estilo en algún fresco de Pompeya. Aunque menos importante, conviene recordar el nombre de Timantes, pues se quiere ver la influencia de su Sacrificio de Ifigenia en el mosaico de Ampurias de este tema.

En la famosa obra se encarece sobre todo el arte en graduar el dolor en los diversos personajes, hasta el punto de que, incapaz de expresar el del padre de la víctima, cubre su rostro con un velo.

La última gran figura de la pintura griega es Apeles, el pintor de cámara de Alejandro. El retrato que de éste se conservaba en Efeso lo celebran los escritores antiguos por la extraordinaria brillantez de su colorido. De su famosa Afrodita Anadiomene, o saliendo del agua, creemos tener cierta idea por su eco en algunas esculturas (fig. 369).

(fig. 369) Mural de Pompeya de Venus Anadiómena

Esa misma influencia del estilo de Apeles se ha tratado de descubrir en aquellas composiciones de carácter pictórico relacionadas con el conquistador macedonio. La más importante de ellas es el hermoso mosaico de Alejandro vencedor de Darío en la batalla de Iso, de Pompeya. La intensa expresión de los rostros y la riqueza de su colorido permite, al menos, adivinar el grado de perfección alcanzado por la pintura clásica (fig. 370).

(fig. 370) Alejandro Magno vencedor de Darío en la batalla de Iso

En los tiempos helenísticos el paisaje llega a convertirse en género independiente —al pintor Demetrio se le cita como paisajista— y se concede gran importancia al bodegón.

CERÁMICA

.—La cerámica, aunque no tenga la importancia de las artes mayores, adquiere en Grecia desarrollo artístico extraordinario creando formas de vasos y decoraciones de la mayor belleza. Además de este valor absoluto, el papel que en su decoración desempeñan las historias y el gran número de vasos conservados le presta excepcional interés como reflejo de la gran pintura, y como repertorio gráfico único para conocer la vida griega (fig. 371).

(fig. 371) Nombres vasos griegos: 1, ámphora; 2, 3, pelike; 4, stámnos; 5-8, kráteras; 6, krátera de columnitas; 9, 10, hydrias; 11, oinochóe; 12, skyphos; 13-15, kylix; 16, 18, kyathos; 17, kántharos. Vaso corintio; vaso de figuras negras; vaso de figuras rojas

Los vasos griegos reciben nombres diversos. El ámphora (ánfora) (1) es de boca mediana y dos asas; el pelíke (2, 3), de cuello más corto; el stamnos (4), panzudo, de boca mediana y dos asas oblicuas; la krátera (5, 8), de boca ancha y dos asas, y se denomina de columnitas (6) aquélla cuyas asas tienen esa forma; la hydria (9), de tres asas; el oinochóe (léase oinojóe) (11), de un asa y boca trebolada; el skyphos (léase esquifos) (12), especie de taza con dos asas horizontales; el kylix (13, 15), copa baja de dos asas; el kyathos (léase quíazos) (16, 18), taza o copa de un asa muy elevada; el kántharos (léase cánzaros) (17, 19), taza de dos asas elevadas; el rhytón (20), asimétrico terminado en cabeza de animal; el pyxís (21), como caja cilindrica; el aryballos (22); el alábastron (24); el lékythos (léase léquizos) (25); el lékythos arybalístico (26), y el olpe (27). Además están también los modelos de: vaso corintio; vaso de figuras negras, y vaso de figuras rojas

Estos nombres de los vasos griegos se deben a su forma, como el ánfora o vaso de dos asas; al material, como el alabastro, al destino como la krátera o vaso para mezclar, la hydria o vaso para agua, o el oinochóe o escanciador del vino, etc. Su finalidad permite agruparlos en vasos para conservar la bebida, como el pitos o especie de tinaja o barril y el ánfora; para mezcla, como la krátera; para escanciar, como la hydria y el oinochóe; para beber, como el skyphos, el kylix, el kyathos, el kántharos y el rhytón; para tocador, como el pixís, el aryballos y el alábastron, y para usos funerarios, como el lékythos.

La cerámica doria, o de estilo del Dipylón, así llamada por proceder de ese cementerio de Atenas sus ejemplares más importantes y característicos, culmina en el siglo VIII a. C. Atribuida a los invasores septentrionales, conocidos bajo el nombre un tanto convencional de dorios, forma vivo contraste con la refinada cerámica prehelénica. Su estilo es sencillo, esquemático; dominan los temas geométricos, y las figuras animadas se simplifican y quiebran como queriendo convertirse en formas

geométricas. Presentan ya la decoración distribuida en zonas horizontales en la forma que será normal en la cerámica griega posterior (fig. 372).

(fig. 372). Vaso de Dípylon

Entre las ciudades ceramistas de los tiempos arcaicos tiene particular importancia Corinto, el centro comercial del istmo y plaza de intercambio de Oriente con Occidente. Su arcilla clara hace que la decoración resalte más, y suele producir vasos de perfumes y pomadas. Distribuidos en zonas, su decoración suele consistir en desfiles de leones, carneros, ciervos, panteras o jabalíes, aunque ya aparecen también figuras monstruosas de esfinges, arpías o centauros. Desde el punto de vista más técnico, la cerámica corintia introduce una cierta policromía al mezclar con el negro de carbón óxidos metálicos obteniendo un color violáceo, y al emplear el blanco en las carnes e introducir la costumbre de dibujar los contornos rayando en el color de la figura y dejando al descubierto el blanco del fondo, novedades ambas de gran trascendencia para el futuro de la cerámica griega. Además, en Corinto se emplean ya las figuras negras.

Quienes aprovechan las innovaciones técnicas de los alfareros corintios son los atenienses del siglo VI, que imponen las figuras negras. Los numerosas ciudades alfareras de toda Grecia y la misma Corinto terminan prácticamente a principios del siglo V por sucumbir ante los alfareros atenienses del barrio del Cerámico, que, renunciando a las numerosas fajas hasta entonces de moda, convierten todo el cuerpo del vaso en un verdadero cuadro capaz para toda clase de temas.

El tránsito al nuevo estilo lo representan vasos como el llamado Francois (fig. 373), del Museo de Florencia, dividido en anchas zonas, pero con historias de gran desarrollo. Figúranse en ellas: 1. Hércules y la caza del jabalí de Calidonia. 2. Carreras de carros. 3. Las bodas de Tetis y Peleo. 4. Troilo perseguido por Aquiles. 5. Animales monstruosos. Obra maestra de la cerámica griega, está firmada por el ceramista Klitias y por el pintor Ergótimos.

(fig. 373) Vaso Francois del Museo de Florencia

Una vez formado el nuevo estilo, en el que lo narrativo desplaza a lo puramente decorativo, los temas más frecuentes son los de la epopeya, los funerarios, los desfiles de carros o escenas de género, como la de jóvenes bañándose en la fuente, etc. Con fines ilustrativos, no decorativos, los personajes van a veces acompañados por letreros dispuestos verticalmente, que contienen la dedicatoria del vaso al propietario, con frecuencia jóvenes, a cuyo nombre se acompaña el calificativo de bello —kalós—. Recuérdese que kaloi fueron hombres después tan famosos como Alcibíades. Por último, suelen decirnos también los nombres del ceramista y del pintor. Gracias a ellos conocemos bastante minuciosamente la evolución de la cerámica griega y sus artistas más destacados.

Mencionado queda Klitias, pintor del vaso Francois. A la generación siguiente pertenece Exequias, autor del bello vaso de Dionisos bajo la vid navegando por un mar surcado por delfines (fig. 374), de la Gliptoteca de Munich.

(fig. 374) Dionisios y los delfines

Y así conocemos otros nombres de pintores, como los de Nearcos y Lydos, y de ceramistas como Amasis.

Cansado el gusto de las figuras negras, se inicia a fines del siglo VI, tal vez por el ceramista Andócide, un cambio que termina por invertir la policromía, reservando el color rojo del barro para las figuras y pintando el fondo de negro (fig. 375), si bien existen vasos en esta época de transición donde se emplean simultáneamente ambos procedimientos.

(fig. 375) Vaso de pinturas rojas del Pintor de Andócides (Múnich)

Los temas representados continúan siendo los mismos, aunque se insiste en algunos, como los de Teseo, a causa del descubrimiento de sus restos poco después de mediar el siglo, o los dionisíacos; y son particularmente frecuentes los de gimnasio, gineceo y hasta las escenas de la vida diaria. Aún más que en los vasos de figuras negras abundan las firmas, si bien no siempre responden a un mismo estilo, sea por el eclecticismo del artista, o por la industrialización de los talleres. Nombre importante de este período es el de Eufronios (fig. 376).

(fig. 376) Interior de copa con figuras de Teseo y Anfítrite de Eufronios

A este momento corresponde Aisón, que firma el vaso de Teseo y Minotauro del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (fig. 377).

(fig. 377) Teseo captura al Toro de Maratón (Detalle de la Copa de Esón)

Este tipo de cerámica termina a principios del siglo III a.C, probablemente como consecuencia de las disposiciones de Demetrio de Falero contra el lujo.

Capítulo especial dentro de la cerámica griega es el constituido por los lékythos funerarios atenienses. Labrados como todos los demás vasos de barro rojizo, se recubren con una capa de tierra blanca sobre la que se pinta la historia. Su cuerpo, fundamentalmente cilíndrico y muy alargado, deforma menos la figura humana, y su policromía incluye el azul, el amarillo claro, el ocre oscuro e incluso el morado. Aunque pequeños por lo general, cuando son de tamaño grande permiten formarse idea de lo que sería la pintura al fresco mucho mejor que los vasos de los estilos antes citados. Como se dedican principalmente para ofrecer vinos y perfumes a los difuntos, los temas que los decoran son casi siempre de carácter funerario. La escena más frecuente es la del difunto despidiéndose de sus familiares más inmediatos, por lo general ante la tumba. En los lékythos de la (fig. 378) se representa el acto de depositar guirnaldas en el sepulcro. No obstante su carácter decorativo, a veces están cargadas de intensa emoción. Este tipo de cerámica tiene sus comienzos y crea sus obras maestras en el siglo V.

(fig. 378) Lékythos.

CAPÍTULO VII

ARQUITECTURA ROMANA

1. LOS ETRUSCOS

a) ARCOS Y BÓVEDAS

b) TEMPLOS

c) TUMBAS

d) SARCÓFAGOS Y ESCULTURA FUNERARIA

e) BRONCE

f) PINTURA

2. ARQUITECTURA ROMANA

a) MATERIALES. LOS ÓRDENES

b) EL ARCO. SUPERPOSICIÓN DEL DINTEL Y EL ARCO.

c) LA BÓVEDA

3. LA DECORACIÓN

a) LA PINTURA DECORATIVA.

b) EL MOSAICO

4. EL TEMPLO

5. BASÍLICAS

6. TERMAS

7. TEATROS

8. ANFITEATROS

9. CIRCOS

10. MONUMENTOS CONMEMORATIVOS:

a) ARCOS

b) COLUMNAS

c) TROFEOS

11. ACUEDUCTOS

12. PUENTES

13. LA CASA

14. EL SEPULCRO

15. LA CIUDAD.

a) PUERTAS

b) FOROS

c) PÓRTICOS

LOS ETRUSCOS

.—Procedentes del Asia Menor y establecidos en las actuales Toscana y Umbría, alcanzan su mayor florecimiento en el siglo VI a. de C, cuando su poder desciende hasta el Lacio. La propia Roma es en esta época una ciudad etrusca, y, según la tradición, etruscos son sus últimos reyes. Su arte, sin perjuicio de experimentar otras influencias menos profundas, en su época de máxima pujanza política refleja la arcaica griega e impera en toda Italia central hasta que en el siglo III. a. de C. es desplazado por el helenístico.

ARCOS Y BÓVEDAS

Como la arquitectura griega, conoce el arco y la bóveda, pero apenas los emplea con fines artísticos. La obra abovedada de mayor envergadura que conservamos es la Cloaca Máxima de Roma, y las de carácter más artístico, las puertas de ciudades decoradas con cabezas humanas (fig. 379). La fecha segura más antigua es la de Falerii Novi, posterior al año 247 a. de C. Más conocidas son las Marzia y de Augusto en Perugia.

(fig. 379) Arco de la puerta de Volterra

TEMPLOS

El templo etrusco, según lo describe Vitrubio y atestiguan los monumentos conocidos, es de proporciones más cuadradas que rectangulares, casi toda la mitad anterior se encuentra ocupada por filas de columnas, y la celia con frecuencia es triple. La cubierta de tejas ornamentales avanza considerablemente al exterior, y las placas de cerámica pintadas y el estuco completan su decoración. Templo de tipo

etrusco (fig. 380) de triple celia, es el de Júpiter en el Capitolio (509 antes de C), cuyas celias laterales están dedicadas a Juno y Minerva.

(fig. 380) Ruinas y figuración de templo etrusco

De una nave, y ya del siglo III a. de C, es el de Alatri (fig. 381), reconstruido en la Villa Giulia de Roma.

(fig. 381) El Templo de Alatri reconstruido en Villa Giulia en Roma

TUMBAS

Las tumbas, cuando lo permite el terreno, son totalmente excavadas, simulándose en la piedra una cubierta de madera. Cuando la amplitud de la cámara obliga a ello, se labran pilares que, como las pilastras, presentan en las más antiguas capiteles de tipo jónico arcaico.

Tumba también de tipo normal es la labrada sobre el nivel del suelo, bien construida o tallada en la roca, con sus correspondientes cámaras, y tanto en un caso como en otro, cubierta por un cuerpo cónico de tierra. Son las predecesoras de las romanas de la época imperial. La necrópolis etrusca más importante es la de Cerveteri (fig. 382).

(fig. 382) Tumba de los Relieves de Benditaccia. Cervéteri (Italia). Siglo VII a. C.

SARCÓFAGOS Y ESCULTURA FUNERARIA

La escultura, que principalmente es de carácter funerario, se encuentra también muy influida por el estilo arcaico griego. Los sarcófagos suelen presentarnos al difunto, solo o acompañado por su mujer, tendido sobre el lecho mortuorio e incorporado en la mitad superior de su cuerpo (fig. 383). Unas veces llevan un rollo en la mano, otras la patena con el pago a Caronte, y con frecuencia se reducen a ahuyentar a los demonios con las manos. En los más antiguos sus características son las propias del arcaísmo griego, y realmente no es posible afirmar todavía que sus rostros sean retratos. Son personajes más bien delgados y de proporciones elegantes.

(fig. 383) Sarcófago etrusco

En los sarcófagos de fecha más avanzada ese arcaísmo desaparece, los personajes se hacen de formas más pesadas, y en ciertos aspectos su arte decae, pero, en cambio, sus rostros se convierten en verdaderos retratos no del tipo griego, siempre un tanto heroico, sino reflejando esa observación penetrante que distinguirá después al retrato romano (fig. 384).

(fig. 384) Estatua funeraria etrusca

La decoración escultórica de los sarcófagos no siempre se reduce a la escultura o esculturas de la tapa. Con frecuencia presentan en su frente escenas por lo general mitológicas, de origen griego, y de tema funerario. De su escultura puramente religiosa, de bulto redondo, el monumento más importante son las estatuas de Hércules y Apolo disputándose la cierva procedentes del templo de Veyes, en las que con cierta tosquedad se repiten conocidos convencionalismos del arcaísmo griego y, se forma separada, el Apolo de Veyes (fig. 385). Se ha supuesto que puede ser obra del escultor Vulca de Veyes, que a fines del siglo VI a. de C. es llamado a Roma para decorar el templo de Júpiter.

(fig. 385) Apolo de Veyes en el museo de Villa Giulia, Roma.

BRONCE

Aspecto interesante de la escultura etrusca, pero aún lleno de problemas, es el de sus broncistas. Existe alguna obra, como la Loba (fig. 386) del Capitolio de Roma, de hacia el año 500, que se considera unánimemente obra etrusca y no griega. La ferocidad del animal está expresada en el rostro vigilante con verdad y energía tan admirables, que la convierten en una obra maestra y nos permiten adivinar ese sentido de la fuerza y de la caracterización que distinguirá al arte romano. Las estatuillas de Rómulo y Remo se hacen en el Renacimienlo para reemplazar a las primitivas perdidas.

(fig. 386) Loba capitolina

Esa misma energía tiene la Quimera (fig. 387) del museo de Florencia que para algunos es obra griega.

(fig. 387) La Quimera

Y esta duda de si es obra griega o propiamente etrusca, es el gran interrogante que se abre ante la hermosa serie de retratos de bronce, que de ser etruscos, constituirían el magnífico pórtico del arte romano del retrato. Obras ya contemporáneas del arte helenístico, al menos, es indudable en ellas la influencia griega. La escultura más valiosa del grupo, el Orador (fig. 388), del Museo de Florencia, está dotada de esa fuerza y de ese aire de dominio que caracteriza al retrato romano posterior. Descubierta la estatua en tierra etrusca, y con una inscripción en ese idioma, es la obra más segura e importante de este momento de transición, cuando la sensibilidad etrusca, enriquecida por el arte helenístico, desemboca en la escultura romana. Se cree del siglo I a. de C.

(fig. 388) El Orador

Escultura también excelente de hacia el año 300 a. de C, pero cuyo origen etrusco es menos seguro, es el busto del Museo del Capitolio, que sin mayor fundamento se considera retrato de Lucio J. Bruto. Productos de los broncistas etruscos son, además, numerosas cajas o cistas decoradas con estatuillas y con escenas grabadas, y espejos decorados de esta última forma (fig. 389).

(fig. 389) Espejo etrusco de bronce

PINTURA

La pintura etrusca se reduce a las que decoran los muros de sus sepulcros. Son en un principio grandes composiciones pictóricas, de colorido sencillo y apagado, que se enriquece después considerablemente. Influida, sobre todo, por el estilo de los vasos griegos importados, en ella puede seguirse la evolución de la pintura helénica. Los temas representados suelen ser de carácter funerario, pero abundan los de la vida diaria, y no faltan los históricos. En las de la tumba Campana, de Veyes, una de las más antiguas, la influencia del arcaísmo griego es particularmente sensible, y dentro de ese mismo estilo son muy bellas las escenas de danzas de la tumba del Triclinio, de Tarquinia. Las pinturas de Vulci, que representan, en cambio, las luchas de los etruscos con los romanos, han permitido reconstruir un capítulo ignorado de la historia antigua como se expresa en la pintura de la tumba François, nombre dado a una tumba familiar etrusca, descubierta en Vulci en 1857 (fig. 3909.

(fig. 390) Pintura de la Tumba François, en Villa Albani (Roma)

ARQUITECTURA ROMANA

.—El pueblo romano, de temperamento más práctico, pero de sensibilidad artística menos fina que el griego, lo mismo que el etrusco, sigue los modelos de la vecina península, aunque, tratándose de época más tardía, son ya los del período helenístico. Algunos llegan a considerar el arte romano como una escuela helenística más, con personalidad muy destacada. El arte romano, aun manteniéndose dentro de la tradición helénica, es, sin embargo, de indiscutible personalidad, sobre todo en la arquitectura, que por su carácter utilitario es el arte que más le interesa. Al contacto de los monumentos mesopotámicos no sólo emplea la bóveda y el arco como elementos arquitectónicos corrientes, sino que les hace desempeñar papel de primer orden, y cuando llega a su pleno desenvolvimiento artístico en los días del Imperio, se nos muestra en posesión de una arquitectura abovedada de grandiosidad y riqueza extraordinarias, esencialmente distinta de la griega.

Es cierto que, incluso en arquitectura, los artistas griegos continúan bajo el Imperio dirigiendo obras de primer orden, y buen testimonio de ello es el nombre de Apolodoro de Damasco, autor de las grandes, empresas arquitectónicas de Trajano, pero la realidad es que no faltan arquitectos puramente romanos al frente de obras importantes en el mismo Oriente. Sería, pues, absurdo pensar en la ausencia del genio romano en la creación del estilo, pues bastaría recordar monumentos como el Coliseo de Roma.

Desplazado el arte etrusco, a comienzos del siglo III a.C, por el helenístico, la arquitectura republicana asimila cada vez con más intensidad las formas griegas, pero da también pasos decisivos hacia la creación del estilo propiamente romano. Así, antes de terminar el siglo I a.C, se edifican ya puentes y acueductos que demuestran un dominio del arco y de la bóveda superior a los modelos orientales; en el Tabularium (78 a. de C.) se emplean simultáneamente el arco y el dintel, novedad de trascendentales consecuencias para la arquitectura posterior, y se definen las características esenciales del templo romano frente al griego.

Bajo el Imperio, la arquitectura romana, al contacto de Oriente, se transforma. Se construyen edificios más lujosos y de proporciones gigantescas. Se crea un nuevo capitel, el compuesto, más rico que los griegos. El entablamento se trata cada vez con mayor libertad, resaltándose trozos de él para producir contrastes de claroscuro más intensos, y en los últimos tiempos incluso se utiliza la misma columna como simple tema decorativo. En Siria, en particular, se llega a un movimiento en las formas, a un recargamiento decorativo y a unos efectos de carácter pictórico, que hacen pensar en la arquitectura barroca europea de los siglos XVII y XVIII. Pero lo que más contribuye al nuevo aspecto de la arquitectura romana es la generalización de las cubiertas abovedadas y su empleo en edificios de amplitud hasta entonces desconocidas en el arte clásico.

MATERIALES. LOS ÓRDENES

.—La arquitectura romana, en el orden puramente constructivo y de ingeniería, alcanza un perfecto dominio de los materiales. En la sillería emplea los más variados aparejos, que describe con precisión de tratadista Vitrubio, pero además concede papel de primer orden al mortero u hormigón muy fuerte, con cantos rodados o piedras pequeñas, que, una vez fraguado, convierte la obra en él labrada en un solo bloque de consistencia pétrea y duración eterna. Este material pobre y barato, y que, por tanto, exige un revestimiento rico, o con apariencia de tal, opus tectorium, es decisivo en los destinos de la arquitectura romana, sobre todo en lo gigantesco de sus proporciones. Material no menos frecuente que el hormigón es el ladrillo, que comienza a emplearse cocido en el siglo I a. de C, y recibe nombre diverso, según su tamaño: bipedalis (0,60 X 0,60); sexquipedalis (0,45 X 0,45), y bessalis (0,22 X 0,22).

Dentro de la nomenclatura vitrubiana merecen recordarse, por su frecuente empleo, el opus quadratum, o sillería a tizón aprendida de los etruscos; el opus incertum, especie de mampostería menuda, y el opus reticulatum o muro de esta última naturaleza revestido con pirámides de base cuadrada y dispuestas al sesgo. Los romanos adoptan los órdenes griegos, aunque introduciendo en ellos importantes novedades, y crean uno nuevo, en el que se funden el jónico y el corintio.

En su orden dórico (fig. 391), la columna, que suele ser de fuste liso, termina en la parte superior en un toro muy estrecho llamado astrágalo, que sirve de transición al capitel. Este, por influencia etrusca, transforma la sección parabólica de su equino en un cuarto bocel, adicionándole por bajo un breve cuerpo cilíndrico. Es el orden que se conoce también con el nombre de toscano.

(fig. 391) Orden romano toscano (Foro de Roma)

En cuanto al orden jónico, la principal novedad se refiere a la preferencia romana por el empleo en todas las columnas, sin consideración a su emplazamiento, del tipo de capitel jónico de esquina, en el que las volutas aparecen no sólo en los frentes anterior y posterior, sino también en los laterales (fig. 392).

(fig. 392) Orden romano jónico (Teatro Marcelo de Roma)

En el fondo, como en tantas otras innovaciones, al olvido del origen de la forma se une el deseo de producir un efecto de mayor riqueza. Dada esta afición al lujo y a la riqueza, es natural que el orden preferido por el pueblo romano sea el corintio (fig. 393), que, como hemos visto, sólo en contadas ocasiones emplean los griegos. Aceptado con análogas características que el prototipo helénico, continúa siendo en los tiempos modernos, desde que vuelve a ponerlo de moda el Renacimiento, el capitel más corriente.

(fig. 393) Orden romano corintio (Panteón de Roma)

La principal aportación romana a los órdenes clásicos es el capitel compuesto (fig. 394), así llamado por estarlo de elementos de los capiteles jónico y corintio. Vivo reflejo del ansia de lujo de la Roma imperial es, en realidad, un capitel corintio, enriquecido en su parte superior con el cimacio e incluso las volutas del jónico.

(fig. 394) Capitel compuesto templo de Vesta en Tívoli

El dintel compuesto así formado aparece por primera vez en el Arco de Tito (81 años antes de Cristo (fig. 395), pero en tiempos posteriores, no satisfecha la sensibilidad romana con tanta riqueza, introduce en él figuras humanas como la de Hércules de los capiteles de las Termas de Caracalla.

(fig. 395) Arco de Tito. Roma

En cuanto al entablamento, los romanos suelen manifestar cierta inclinación a decorar las metopas del orden dórico con discos, rosas, bucranios, etc., pero la mayor novedad es, como en el arte helenístico, la libertad con que los arquitectos imperiales interpretan sus diversas partes. Así, a mediados del siglo II vemos frisos convexos. El arquitecto romano emplea, además, con frecuencia bajo los tres órdenes, un pedestal, que consta a su vez de plinto o basa, dado o cuerpo central, y cornisa.

Si los griegos han utilizado alguna vez en el interior y en el exterior de un mismo edificio dos órdenes diferentes, los romanos no sólo no tienen inconveniente en superponerlos en una misma fachada, sino que convierten esa superposición en uno de sus sistemas constructivos más usados en los grandes monumentos (fig.396).

(fig.396) Resumen ordenes romanos

EL ARCO. SUPERPOSICIÓN DEL DINTEL Y EL ARCO

.—Aunque, contra lo que se ha pensado durante mucho tiempo, ya no se atribuye a los etruscos la invención del arco, de ellos lo aprenden los romanos, que son sus verdaderos difundidores y quienes lo convierten, tanto como a su hermana la bóveda, en elemento arquitectónico corriente de primer orden. El arco empleado por los romanos es el semicircular o de medio punto. A juzgar por relieves, se le hace cabalgar ya sobre columnas en tiempos de Augusto, pero la primera vez que se construye en esa forma en gran escala es en el Foro de Leptis Magna, de principios del siglo III.

El sistema de los templos griegos seudoperípteros de adosar la columna y el entablamento al muro, de gran efecto decorativo, sirve de base al arquitecto romano para una de sus principales innovaciones. Consiste ésta en encajar entre esas columnas y bajo el dintel una arco simultaneando así dos sistemas constructivos, suficientes cada uno de por sí para la solidez del vano, pero estéticamente contradictorios, ya que horizontalidad y reposo, y curva y dinamismo son los signos opuestos del dintel y del arco.

Los triángulos formados por el tradós o exterior del arco, el arquitrabe y las columnas, son las enjutas, nueva forma arquitectónica de larga y fecunda historia en los estilos venideros. La colocación del dintel sobre el arco aparece ya en el Tabularium (78 a. de C), o archivo del pueblo romano, monumento de gran importancia además por emplear ya en su interior la bóveda de arista, conocida por los arquitectos helenísticos desde principios del siglo II a. de C. La superposición del dintel al arco se utiliza como fórmula perfectamente lograda en el Teatro Marcelo (13 a. de C (fig. 397).

(fig. 397) Teatro Marcelo, Roma

Este empleo no puramente constructivo de los órdenes adintelados griegos, sino adosándolos al muro, transforma el entablamento en un elemento decorativo más, que los arquitectos romanos tratan con libertad intolerable para un griego del siglo V a.C. Así, por ejemplo, ya en el arco de Tiberio en Orange (46 a. de C (fig. 398) el arco se eleva tanto que llega a interrumpir el entablamento;

(fig. 398) Arco de Tiberio en Orange

En el templo de Minerva, del Foro de Nerva (96-98), el entablamento aparece a trozos alternativamente con todo el relieve de las columnas sobre que descansan, o simplemente al ras del paramento del muro; y en las Termas de Caracalla (fig. 399) se reduce a un trozo tan estrecho que llega a convertirse en una especie de segundo capitel, novedad que tendrá fecundas consecuencias en la época renacentista.

(fig. 399) Termas de Caracalla, ruinas y figuración

Este proceso barroco en pro de la utilización de los elementos constructivos con fines decorativos se intensifica paulatinamente. En la primera mitad del siglo II se producen ya en Oriente obras importantes, en las que el estilo arquitectónico de las fachadas se presenta intensamente transformado. De tiempos de Trajano se considera la Biblioteca de Efeso (fig. 400), en la que alternan sobre columnas exentas, frontones triangulares y curvos.

(fig. 400). Biblioteca de Efeso

En el Ninfeo de Mileto, el sistema de destacar pequeños pórticos cubiertos por frontones, y la multiplicación de columnas con fines puramente escenográficos, emulan las caprichosas decoraciones arquitectónicas de las pinturas imperiales al fresco de las que se trata más adelante. En la puerta del Mercado de Mileto y en el Teatro de Aspendos (fig. 401), ya de mediados de siglo, se agrega a esas novedades el frontón roto.

(fig. 401) Teatro de Aspendos

En la fachada del templo de Baalbeck, de la primera mitad del siglo III, el entablamento se incurva, formando un arco, que resulta así alojado en el tímpano del frontón. En el palacio de Spalato (305) se labran arquerías ciegas decorativas sobre columnas voladas (fig. 402), es decir, según una fórmula ya de sabor medieval.

(fig. 402) Palacio diocleciano de Spalato (Croacia)

LA BÓVEDA

La bóveda, que llega a presentar gran número de variedades, se utiliza en Roma con gran perfección técnica ya en la segunda mitad del siglo II a. de C, como lo atestiguan la Cloaca Máxima, el Pons Aemilius (146 a.c) y el Pons Milvius (110 a.c).

Pero las grandes edificaciones cubiertas por bóvedas gigantescas y complicadas no aparecen hasta la época imperial. Bajo los Flavios, a fines del siglo I, se generaliza la bóveda de aristas —Coliseo (fig. 403 - fig. 404)—, que es todavía muy rara en el período republicano.

(fig. 403) El Coliseo

(fig. 404) El Coliseo

Izquierda: corte transversal del Coliseo. Centro: detalle de fachada, con arcos de medio punto, semicolumnas, semipilastras y pilares. Derecha, arriba: bóveda de cañón. Abajo: bóveda de arista.

En tiempos de Adriano, la Villa de Tívoli, de hacia el año 130, nos muestra bóvedas de cañón con lunetos y semiesféricas sobre anillo de lóbulos cóncavos y convexos

(fig. 405), gallonadas y con arcos de descarga, de tanta importancia para la arquitectura medieval.

(fig. 405) Villa de Tívoli

Particularmente interesante es, en esta misma época de Adriano, la bóveda de nervios de la llamada «Sette Bassi» de Roma (fig. 406), consecuencia de los arcos de refuerzo del Coliseo.

(fig. 406) Ruinas villa Sette Bassi (Bóbeda de nervios)

En la Basílica de Majencio (fig. 407) se contrarrestan los empujes de las grandes bóvedas de arista oponiéndoles otras transversales de cañón.

(fig. 407) Basílica de Majencio

Es también importante la novedad de las Termas de Caracalla (211-217), de apoyar la bóveda de arista sobre columnas adosadas, donde aparecen, además, unas incipientes pechinas para pasar de la planta octogonal a la bóveda semiesférica (fig. 408).

(fig. 408). Ilustración pechinas de las Termas de Caracalla

PECHINA. En arquitectura, es cada uno de los elementos estructurales y constructivos que resuelve el encuentro entre la base circular de una cúpula y un espacio inferior cuadrado o poligonal.

Pese a la variedad y a la magnitud de las bóvedas construidas por los romanos, no llegan a utilizar la cúpula, salvo en las provincias orientales. Así, en el supuesto templo de Minerva Médica, de Roma, de mediados del siglo III, se pasa de la planta poligonal a la bóveda semiesférica por medio de una serie de piedras voladas, pero no por pechinas (fig. 409).

(fig. 409) Minerva Médica, de Roma

Como es natural, los sistemas abovedados romanos, de proporciones gigantescas y presiones laterales igualmente considerables, exigen unos muros extraordinariamente gruesos, que contribuyen en no pequeño grado a ese efecto de grandiosidad tan típico en sus monumentos.

LA DECORACIÓN

.—El repertorio decorativo romano es el griego, al que se agrega algún tema de escasa importancia. Su capítulo de mayor novedad es el de la interpretación de los temas vegetales en los últimos tiempos del Imperio. El acanto y el follaje conservan durante muchas generaciones su inspiración equilibradamente naturalista de abolengo helénico. En la época augustea los tallos son finos y se mueven sobre un fondo amplio y diáfano, describiendo elegantes curvas y contracurvas, y roleos o espirales (fig. 410).

(fig. 410). Ara Pacis. Detalle del zócalo con hojas de acanto

Follaje blandamente modelado y de escaso relieve, se dibuja con limpieza en el plano luminoso del fondo. Cuando se decora una pilastra se suele figurar un cesto, un trípode o un vaso, a veces sobre animales pareados, de donde asciende un tallo vertical que atraviesa otros vasos de diversas formas, y del que parten tallos secundarios y hojas que describen simétricamente a ambos lados roleos, o simples ondulaciones.

Esta decoración de la época de Augusto y de sus inmediatos sucesores va perdiendo con el tiempo diafanidad, aunque conserva todavía el mismo sentido. En la primera mitad del siglo III, y, sobre todo en las provincias orientales —en Siria—, el blando follaje y los jugosos tallos clásicos comienzan a secarse, y, al llenar la decoración cada vez más al fondo, éste deja de ser un plano de luz y se convierte en un plano de sombra sobre el que se recorta bruscamente el nuevo tipo de follaje.

Como veremos, este sistema decorativo, ya por completo anticlásico, será el punto de partida de la decoración bizantina, de buena parte de la de Occidente durante la Edad Media, y de la decoración árabe.

LA PINTURA DECORATIVA.

El otro capítulo importante de la decoración romana es el de la pintura mural. Si la de carácter vegetal labrada en relieve es de trascendentales consecuencias para la Edad Media, en cambio, su decoración pictórica tiene influencia decisiva en los tiempos modernos. El empleo de materiales baratos y el deseo de crear efectos de

gran riqueza lleva a los arquitectos romanos al uso frecuente de estucos de excelente calidad, que permiten simular mármoles de diversos colores. De esta simulación de mármoles se pasa pronto a crear una decocción caprichosa y fantástica, que evoluciona bajo el Imperio tan intensamente que permite distinguir en ella varios estilos sucesivos.

El llamado estilo de incrustaciones, de origen helenístico, llega hasta principios del siglo I a. de C, y se limita a imitar revestimientos de mármol y a figurar de muy bajo relieve los temas decorativos (fig. 411).

(fig. 411). Estilo decorativo romano de incrustaciones

El estilo arquitectónico, que vive hasta los comienzos del Imperio, simula en pintura unas composiciones arquitectónicas muy libres, pero que, sin embargo, podrían construirse, completándose el conjunto decorativo con cuadros de paisaje y figuras, igualmente fingidos en pintura. Buen ejemplo de este tipo de decoración es la casa de Augusto y Livia, en Roma (fig. 412).

(fig. 412) Decoración casa de Augusto y Livia, en Roma

En el llamado estilo ornamental de los candelabros, o tercer estilo, que corresponde a la primera mitad del siglo I, la decoración del segundo estilo se aligera tanto de materia y se hace tan fina y fantástica, que sólo podría tener realidad labrada en metal. De color rojo oscuro, casi negro, el fondo, como en el estilo anterior, en la parte alta se torna celeste. En alguna casa, como la de los Vetii de Pompeya, son particularmente bellas, por su concepción y por lo suelto de su factura, las escenas mitológicas infantiles (fig. 413). Se ha pensado en el posible origen alejandrino de este estilo.

(fig. 413) Decoración casa de los Vetii de Pompeya

El cuarto estilo corresponde ya a la segunda mitad del siglo I, y es el de la Domus Áurea de Nerón y el de los últimos tiempos de Pompeya, destruida el año 79. En él se vuelve a una arquitectura que puede ser real como la del estilo arquitectónico, pero procurando crear por medio de la perspectiva grandes efectos escenográficos, con múltiples términos, y cortinajes en primer plano (fig. 414).

(fig. 414) Ruinas y figuración decoración de la Domus Áurea de Nerón

EL MOSAICO

Elemento decorativo también valioso es el mosaico de pavimentos, que, como tantas otras manifestaciones artísticas, aprende Roma del pueblo griego y que ya en el período helenístico se emplea con gran perfección. Aunque se inventa el opus sectile formado de trozos con mármoles de diversos colores de mayor tamaño, cortados según la forma de la decoración, lo más corriente es el opus tesselatum, de origen griego, de pequeñas piezas de piedra o vidrio, tesselae. La mayor parte de la superficie es de carácter geométrico, a veces bastante complicada, pero por lo general contiene emblemas o cuadros con escenas diversas.

Hermosos ejemplos de mosaicos historiados, tipo que no se introduce hasta bien avanzado el Imperio, son los de la Villa de Adriano, en el Vaticano y en el Museo Capitolino. La obra maestra del género es, sin embargo, el de la Batalla de Alejandro con Darío, de la Casa del Fauno de Pompeya, que se considera copia de una pintura de Philóxenos de Eretria. Además de los temas mitológicos, son frecuentes los circenses. Aunque excepcionalmente, se utiliza también el mosaico para decorar el muro, y en particular nichos, predominando entonces los colores azul y verde.

El arte del mosaico romano, que desde los últimos tiempos de la República adquiere cada vez más importancia, llega a constituir una industria perfectamente organizada que, gracias a varios equipos de artífices que recorren todo el Imperio, difunde los modelos creados por los principales talleres. El número de los mosaicos conservados en los más apartados lugares del Imperio, no sólo en las ruinas de las ciudades, sino en las villas o casas de campo, es verdaderamente asombroso. En España abundan, pero merecen recordarse en particular el del Sacrificio de Ingenia, de Ampurias, que se considera inspirado en la celebrada pintura del griego Timantes; el de los Peces, y los de las escenas circenses, todos ellos en el Museo de Barcelona; el del Triunfo de Baco y de los Trabajos de Hércules, del Museo Arqueológico Nacional; el de la Medusa, del Museo de Tarragona (fig. 415), y el de los Peces, del de Toledo. Los de tipo más corriente abundan en Itálica, Mérida y Tarragona.

(fig. 415) Mosaico de la Medusa, del Museo de Tarragona

EL TEMPLO

.—La diferencia principal del templo romano respecto de su modelo griego es que las gradas o estilóbato se ven reemplazadas por el podium o basamento de paredes verticales, que sólo tiene gradas de acceso en el frente de su fachada anterior. El origen del podio no se conoce con seguridad, habiéndose pensado en la Jonia asiática, donde se da también, aunque en fecha más tardía. Parece que la mayor altura del podio es testimonio de mayor antigüedad. Por lo común, es templo próstilo y seudoperíptero, es decir, de pórticos, salvo el del frente principal, no viables, sino simplemente de relieve, empotrados en el muro.

De la época republicana y augustea poseemos varios templos importantes. Entre los más antiguos deben recordarse: uno de los existentes en el Largo Argentino, en el campo de Marte (fig. 416), de fines del siglo IV a. de C, y el de Cori (fig. 417), de comienzos del siglo I antes de C, que es dórico tetrástilo, y cuyas columnas tienen ya basa. Su pórtico, según la costumbre etrusca, es muy grande en relación con la celia.

(fig. 416). Templo largo di Torre Largo Argentino, en el campo de Marte

(fig. 417). Templo de Cori

Los dos ejemplares más representativos y conocidos son el de la Fortuna Viril, de Roma (fig. 418), de orden jónico, del período republicano, y el de Nimes, la llamada Maison Carree (fig. 419), que es corintio y corresponde ya a tiempos de Augusto.

(fig. 418) Templo Fortuna Viril

(fig. 419) Templo Maison Carree

El de Vienne es interesante, por el extraordinario desarrollo del pórtico. De los templos de planta circular, son los más bellos el de Vesta, en Roma, sobre estilóbato y el de Tívoli (fig. 420), sobre podio. Ambos son corintios.

(fig. 420) Templo de Tívoli

El de Área Argentina, de Roma (fig. 421), de los siglos III a II a. de C, ofrece el interés de presentar ante su ingreso un pórtico tetrástilo con frontón agregado algo posteriormente.

(fig. 421) Ilustración templo de Área Argentina, de Roma

Templo de otra forma, relacionado con el de tipo abierto helenístico, con grandes ejes y amplias perspectivas, es el de la Fortuna, hecho construir por Sila (81-79 a. de C.) en Preneste aprovechando los desniveles del terreno, y del que sólo conocemos la organización general (fig. 422).

(fig. 422 (fig.uración templo de la Forturna

Ejemplo de este tipo de edificación nos lo ofrecen en España las ruinas de Mulva (provincia de Sevilla (fig. 423).

(fig. 423) Ruinas de Mulva (provincia de Sevilla)

Obra de primer orden, por la excepcional calidad de su decoración, pero de proporciones más reducidas, es el Ara Pacis, o Altar de la Paz, hecho construir por Augusto en Roma para conmemorar la pacificación de España y de las Galias, el año 13. De pequeño tamaño, pues sólo mide unos diez metros de lado, y de proporciones cuadradas, lo ciñe un muro de unos seis metros de altura, decorado exteriormente, en su parte inferior, con grandes roleos de acanto, y en la superior, con relieves alusivos a la procesión que debía celebrarse todos los años para hacer ofrendas en el pequeño Altar de la Paz de Augusto, levantado en el centro del patio. Los relieves de hojas y tallos de acanto son los más bellos ejemplos de decoración vegetal del arte augusteo.

A la época de Adriano corresponden dos templos que ofrecen grandes novedades. Dentro del tipo de planta rectangular, es particularmente interesante el trazado por el propio emperador, de Venus y Roma (135 a. de C (fig. 424), por constar de dos celias terminadas en semicírculo y unidas por sus testeros. Cubiertas con grandes bóvedas de cañón con artesones, este doble templo tiene estilóbato corrido por sus cuatro frentes como los griegos, y supera en magnitud a todos los construidos hasta entonces en Roma.

(fig. 424) Figuración y ruinas Templo Venus y Roma

El gusto de los romanos por los templos de planta circular no llega a inspirar una obra realmente de primer orden hasta que se construye el llamado Panteón de Agripa (fig. 425). Enorme edificio sin más columnata que la de su pórtico de ingreso, se cubre con gigantesca media naranja de treinta y dos metros de diámetro. Contra lo que siempre ha sucedido en el templo clásico, se piensa por primera vez, más que en el exterior, en su interior, decorado por grandes casetones e iluminado por anchísima claraboya. La bóveda está formada por una serie de arcos de descarga en su arranque, y el resto es de hormigón recubierto de ladrillo, lo que, al concentrar el peso de la media naranja en varios puntos, permite abrir en los espacios intermedios del muro profundas capillas.

Aunque tanto los historiadores clásicos como la inscripción del pórtico atribuyen el edificio a Agripa, lo extraordinario de que en fecha tan temprana, y sin precedentes que puedan explicarlo, se construya bóveda de tan gigantescas proporciones, ha hecho preguntarse si, en realidad, puede ser de tiempos del ministro de Augusto. Como, por otra parte, consta que el edificio es restaurado por Adriano, y existen ladrillos de éste en la masa de la obra, se supone que esta restauración es una verdadera construcción, en cuyo caso la gran bóveda es perfectamente explicable. Tampoco se sabe con seguridad el fin para el que se construyó. Según unos, para dar culto a todos los dioses del Imperio; según otros, para termas.

(fig. 425) Panteón de Agripa

El Panteón nos dice el grado de maestría de los arquitectos de Adriano en el empleo de la bóveda. De ello dan fe, además, las construcciones de carácter civil del mismo emperador en la Villa de Tívoli, donde veremos emplear bóvedas esféricas sobre anillo de lóbulos cóncavos y convexos, descansando en una columnat. El paso siguiente de construcción abovedada semiesférica se da en el supuesto templo de la Minerva Médica, de mediados del siglo III, de Roma, que hoy se considera un ninfeo. Es su centro un octógono, con una exedra en cada lado, estableciéndose el tránsito entre el octógono y la media naranja con una especie de pechinas como las empleadas ya en las Termas de Caracalla. Se contrarrestan los empujes de la media

naranja con dos grandes cuartos de esfera y dos gruesos estribos; demostrando todo ello cómo los arquitectos romanos de esta época avanzan hacia lo que será la arquitectura abovedada bizantina.

Entre los templos de los siglos II y III, que delatan un manifiesto deseo de crear nuevos tipos, figuran los de Baalbeck dedicados a Júpiter y Baco (fig. 426 - 427), en Siria. En el de Júpiter, el arquitecto dispone, en primer término, de un pórtico de entrada con cuerpos laterales a manera de propíleos, y a continuación dos patios, hexagonal el primero y rectangular el segundo, al fondo del cual se levanta sobre un podio el gran templo períptero.

(fig. 426) Restos y figuración del templo de Júpiter, Baalbeck, Siria

En el de Baco, no sólo se resaltan intensamente los trozos de entablamento que corresponden a las columnas, sino que se multiplican los frontones en los intercolumnios con fines puramente decorativos.

(fig. 427) Restos del templo de Baco, Baalbeck, Siria

Aún más interesante, a pesar de sus pequeñas proporciones, como muestra del barroquismo a que llega el arte imperial romano en su deseo de mover los elementos arquitectónicos, es el de planta circular, pero cuyo entablamento avanza sobre las columnas, formando grandes entrantes curvos. Monumento de tipo excepcional, sobre todo si se le considera como templo, es el Septizonium (fig. 428), construido a principios del siglo III por Septimio Severo al pie del Palatino y que ocultaba la irregularidad de las construcciones allí existentes.

(fig. 428) Septizonium

Destruido en el Renacimiento para aprovechar sus materiales, los dibujos conservados permiten conocerlo con bastante precisión. Consiste en una gran fachada de tres plantas de pórticos adintelados con tres rehundimientos centrales semicirculares. Dedicado a los siete dioses planetas, refleja el barroquismo de la arquitectura imperial de esta época. En la Península, los restos de los templos existentes no aportan ninguna novedad a los tipos metropolitanos. Las ruinas más

importantes son las de Evora, en Portugal; las del templo de Diana, de Mérida (fig. 429); las de Barcelona, Vich, etc.

(fig. 429) Templo de Diana, de Mérida

BASÍLICAS

.—Entre las construcciones de más fecunda consecuencia en los tiempos cristianos figura la basílica, o edificio dedicado a la administración de justicia y a los tratos comerciales. Para acudir a estos menesteres, que en un principio tienen lugar al aire libre bajo los pórticos del Foro, Marco Poncio Catón (185 a. de C.) labra, al parecer siguiendo modelos griegos, la basílica de su nombre. Las basílicas romanas suelen ser de planta rectangular y tener una nave central y dos laterales más bajas, cuyo desnivel sirve para iluminar el interior. En su cabecera, el tribunal del magistrado administra justicia. Las basílicas conocidas son, sin embargo, de tipos diversos. La basílica Julia, de tiempos de César, de la que existen los cimientos, consta de una gran nave central y dos laterales de dos plantas, superponiéndose en su alzado el dintel sobre el arco (fig. 430).

(fig. 430) Figuración y restos de la basílica Julia

La mejor conservada es la de Pompeya (fig. 431).

.

(fig. 431) Restos y figuración de la basílica de Pompeya

Por su cubierta totalmente abovedada, es de gran importancia la de Majencio (fig. 432), de nave central con bóvedas de arista y testero semicircular, y naves laterales con cañones dispuestos transversalmente para contrarrestar el empuje de las anteriores.

(fig. 432) Restos y figuración de la basílica de Majencio

TERMAS

Papel de primera importancia en la vida romana desempeñan las termas, pues, aunque son los baños públicos, en ellas existen salas de reunión y bibliotecas, y se completan con servicios como los del estadio y con alojamiento para los atletas.

Fundadas por particulares, y contando con fondos propios, son de carácter gratuito, y, en consecuencia, numerosísimo el público que a ellas concurre. Sus proporciones son cada vez mayores. Como los servicios no se reducen al baño de agua, sino que presuponen el de vapor y el masaje, en las termas romanas existen necesariamente, además del irigidarium o piscina de agua fría, el tepidarium o sala con calefacción de aire caliente bajo el pavimento, sistema que se introduce a principios del siglo I a. de C, y el caldarium, dedicado a baño de agua caliente, de vapor y al masaje. La sala para desnudarse es el apodyterium (fig. 433).

(fig. 433) Figuración termas romanas

De tipo todavía relativamente modesto y muy antiguas son las Stabianas de Pompeya, que ofrecen el gran interés arquitectónico de cubrir su irigidarium de planta cuadrada con una bóveda semiesférica con claraboya central sobre cuatro trompas en forma de nichos.

Las grandes termas imperiales se inician con las de Trajano, que crean el tipo imitado después, pero de la que sólo poseemos algunos muros. Las de Caracalla (216), aunque únicamente conservan los muros y alguna de sus bóvedas, nos permiten, sin embargo, formarnos idea no sólo de sus gigantescas proporciones, sino de su interesante organización arquitectónica. En realidad, quien las comienza es Septimio Severo. Labradas en enormes masas de hormigón, que se revisten de mármoles y estuco, y cubiertas por bóvedas gigantescas, las Termas de Caracalla, aparte de su interés como tales termas, con acomodo para los más diversos servicios, son uno de los monumentos más representativos e importantes de la arquitectura romana imperial.

El gran salón del frigidarium, con sus enormes bóvedas de aristas recibidas por columnas adosadas y coronadas por trozos de entablamento, ha debido ser uno de los interiores más grandiosos creados por la Humanidad.

Aún superan en magnitud a las de Caracalla las de Diocleciano (305), que siguen el modelo de las anteriores. Su frigidarium es lo que Miguel Ángel convierte en la iglesia de Santa María de los Ángeles, pero lo más interesante para la historia de la arquitectura es el tepidarium (fig. 434), los empujes de cuyas enormes bóvedas de

arista son contrarrestados por gruesos estribos bajo los que corren las naves laterales. Como además son coronados por pilares, constituyen así un valioso precedente del sistema de arbotante y pináculo góticos.

(fig. 434) Termas de Diocleciano

En la Península Ibérica existen varias ruinas de termas, que sólo permiten conocer su planta. Figuran entre ellas las de Conímbriga, en Portugal, y las de Itálica. En cambio, algunas de aguas medicinales, como las de Alanje, en Extremadura, continúan en uso (fig. 435).

(fig. 435) Termas de Alanje, en Extremadura

EL TEATRO

.—En el teatro, la principal novedad romana es reflejo de la menor importancia concedida al coro en su literatura dramática. Debido a ello, la orquesta, al disminuir de tamaño, se hace semicircular, con el natural reflejo en la forma de la gradería, que los romanos denominan cavea. Se distinguen en ella el tercio inferior, el medio y el alto, que se denominan prima, media y summa cavea; conociéndose además toda la rica nomenclatura latina de las restantes partes del edificio —cunei o tendidos, precintiones o pasillos, vomitoria o puertas que sirven los tendidos, etc.

Prohibida expresamente la construcción de teatros en Roma, por considerarse poco edificantes sus representaciones, el primero se levanta por orden de Pompeyo, el año 55 a. de C, a su regreso de Grecia, si bien labrando un templo a Venus en el centro de la cavea, es decir, que, como él mismo dice, construye un templo y lo completa con un teatro (fig. 436). Aunque, por desgracia, los restos conservados son escasos, sí podemos ver que presenta en la fachada la organización de arquerías, con columnas dóricas y jónicas en las dos plantas bajas, y con pilastras corintias en el tercer cuerpo sin vanos, que servirá de modelo a tantos teatros y anfiteatros.

(fig. 436) Figuración teatro de Pompeyo

Algo posterior, en mucho mejor estado se encuentra el teatro Marcelo, de Roma. El más grande de todo el Imperio parece que es el de Aspendos, en Asia Menor, cuya escena presenta frontones curvos y triangulares alternados, y uno mayor, roto.

En España el más importante, y uno de los mejor conservados del mundo romano, es el de Mérida (fig. 437), del año 18 a. de C, si bien su escena, que es semejante a la del teatro tunecino de Dugga, y en que aún puede verse buena parte de sus columnas en pie, se construye en el año 135. Tiene cabida para 5.500 espectadores.

(fig. 437) Teatro romano de Mérida (Badajoz - España)

Del de Sagunto sólo existe la cavea, y aún más perdido se encuentra el de Ronda la Vieja.

EL ANFITEATRO

El único edificio para espectáculos importante de creación romana es el anfiteatro. Dedicado a las luchas entre gladiadores, a las luchas con fieras y a otros espectáculos análogos, al prohibirse a principios del siglo IV, por el Cristianismo, la condena a ser muerto por las fieras, y desde el año 404, los combates entre gladiadores, termina por ser innecesario. De planta elíptica y rodeado por todas partes de graderíos para los espectadores, es, en realidad; como lo indica su nombre, un doble teatro. El espectáculo tiene lugar en la parte central o arena, bajo la cual existen numerosos corredores, cámaras y escotillones para la tramoya de la representación, y la salida de fieras, gladiadores y actores. En la gradería o cavea, se distingue las mismas zonas que en el teatro. A veces se aprovecha parcialmente un cabezo o ladera para excavar en él la parte inferior y sólo tener que construir la alta; pero lo corriente es que se edifique en su totalidad.

El anfiteatro más antiguo existente es el de Pompeya, de hacia el año 70 a. de C. Excavado en buena parte en la ladera de una colina, lo construido sólo presenta al exterior un muro liso.

El más importante, y que por sus proporciones gigantescas ejerce influencia decisiva en este tipo de monumento, es el edificado por Vespasiano (80 a. de C), en Roma, o Coliseo. De 188 metros de largo por 156 de ancho, y capaz para 50.000 espectadores, está todo él construido y presenta en su exterior la superposición de arquerías ya descrita en el teatro Marcelo. Labrado sobre un lago artificial de tiempos de Nerón, se alojan en la cavidad de éste numerosísimas dependencias

subterráneas. El cuarto piso del anfiteatro parece ser adición de tiempos de Domiciano, y las ménsulas que en él aparecen sirven para los mástiles que, atravesando la cornisa, sostienen el toldo para dar sombra a las caveas. Para la historia de la arquitectura ofrece, además, el interés del empleo de arcos de refuerzo de ladrillo, dispuestos a trechos en la bóveda de hormigón, creando así una parte especialmente activa dentro de la misma, y de la bóveda de arista.

Entre los anfiteatros que siguen el modelo del Coliseo figuran algunos tan importantes como los de Pola y Nimes. En España, aunque de menos interés arquitectónico, por ser en gran parte excavados, los más valiosos son los de Itálica (fig. 438) y Mérida. El de Itálica, cantado por los poetas sevillanos del Siglo de Oro, es uno de los mayores del mundo, y tiene en su arena una fosa cruciforme, en la que se advierten aún claramente las huellas para cubrirlo de madera, y de las jaulas para las fieras. Obra en gran parte excavada, su fachada construida es relativamente pequeña. Se considera de la época de Trajano, si bien algunos lo creen de los comienzos de la Era Cristiana. De tiempos de Augusto es el de Mérida.

(fig. 438) Anfiteatro de Itálica

EL CIRCO

El circo (fig. 439), dedicado a las carreras de caballos, carros y ejercicios atléticos, corresponde al estadio griego. De planta estrecha y larga como éste, y rodeado de gradas para los espectadores, se levanta a lo largo de su eje longitudinal la spina o pedestal corrido, en torno a la cual se desarrolla la pista. Termina el circo por uno de los lados en forma semicircular, mientras que el otro es un arco de círculo, cuyo centro, en lugar de encontrarse en la espina, se halla en el centro del comienzo de la pista por donde se inicia la carrera, a fin de que todos los concurrentes se encuentren al salir a igual distancia de ella. En España, donde debió de existir bastante afición a esta clase de espectáculos, los más importantes son los de Mérida y Toledo, siendo también muy curiosos, por darnos idea de las carreras mismas, los bellos mosaicos del Museo de Barcelona, ya citados.

(fig. 439) Figuración del Circo Máximo de Roma

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS

ARCOS

.—Hijos del profundo deseo de gloria terrena que siente el romano, son los monumentos conmemorativos.

El arco de triunfo tiene la forma de una puerta de ciudad aislada del resto de la muralla. Su emplazamiento es muy diverso. Se levanta en los foros como ingreso monumental, a las entradas de los puentes, en los cruces de las calzadas, sobre las fronteras de las provincias o en lugares donde tiene lugar algún hecho glorioso para el personaje a quien se dedica el arco. Puede ser de un solo vano, rara vez de dos, de tres y aún de más.

A veces el arco no es un trozo de muro de planta rectangular con dos fachadas, sino de planta cuadrada con cuatro fachadas —cuatrifrons—, como el de Caparra, en España. Las columnas que encuadran el arco reciben el entablamento, sobre el que descansa el ático de terminación. Lisos sus paramentos en los más sencillos, generalmente se cubren de relieves conmemorativos de las hazañas del personaje, siendo casi de rigor la representación del desfile triunfal, en el que figura el interesado guiando su cuadriga conducida por la figura alegórica de Roma.

Aunque consta que se construye algún arco de triunfo bajo la República, como el de Estertinio (196 a. de C), el más antiguo que poseemos es el de Orange, en Provenza, del año 46 d. de C (fig. 440). Consagrado primero a César, conquistador de Marsella, lo es más tarde al emperador Tiberio.

(fig. 440) Arco romano de Orange, en Provenza

De gran belleza, por la elegancia de sus proporciones e incluso por su misma sencillez, es el de Tito (fig. 441), erigido (81 d. de C.) en el Foro Romano para conmemorar su triunfo sobre los judíos. Aparte los elementos arquitectónicos, la decoración se limita a la gran lápida del ático y a las dos Victorias de las enjutas en actitud de coronar al emperador al pasar bajo el arco. Las escenas del desfile se reducen a dos bellos relieves del interior (lám. 290

(fig. 441) Arco romano de Tito en Roma

En el Arco de Trajano, en Benevento (fig. 442), persisten, como será de rigor, las Victorias y la dedicatoria del ático, pero tanto los intercolumnios como el resto del ático se cubren de relieves, que ahora no enaltecen ningún triunfo guerrero, sino los desvelos por la buena administración del Imperio. Como el de Tito, es también de un solo vano.

(fig. 442) Arco de Trajano, en Benevento

El de Septimio Severo (203 d. de C), en el Foro Romano, el mejor de los conservados, es de tres vanos, el central mayor que los laterales, y de gran monumentalidad. El de los Plateros, de Roma, erigido por los de este gremio al mismo emperador, es mucho más sencillo, y pone ya de manifiesto la decadencia que se inicia en el arte romano.

El último gran arco imperial es el de Constantino (fig. 443), de bellas proporciones, pero la mayoría de cuyos relieves se arrancan de monumentos anteriores, delatando en ello el agotamiento de la capacidad creadora de la escultura romana.

(fig. 443) Arco imperial de Constantino

De tipo «cuatrifrons» es también de esta época el del Foro Boario, decorado en sus frentes por hornacinas encuadradas por columnas, hoy desaparecidas. Su bóveda es de aristas nervada.

Los arcos de triunfo conservados en España son muy modestos y carecen de decoración escultórica. Ya queda citado el de Caparra, en Extremadura, como ejemplo de arco «cuatrifrons». El de Bará, sobre la vía Augusta, entre Tarragona y Barcelona, está decorado por sencillas pilastras, y lo manda construir, para señalar la frontera entre dos pueblos importantes de la comarca, Lucio Licinio Sura, el gran general de Trajano, español de nacimiento y muy influyente en Roma. El de Medinaceli es de tres puertas.

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS

COLUMNAS

Monumentos de este mismo carácter son también las columnas conmemorativas. La rostral de Cayo Duillo (fig. 444), así llamada por las «rostras» o proas de naves, conmemora su triunfo naval del año 260 antes de C.

(fig. 444) Columna rostral de Cayo Duilio

La más famosa e importante es la de unos treinta metros de altura construida por Trajano (113 d. de C (fig. 445), al fondo del foro de su nombre, para contener su capilla funeraria en el interior del pedestal y mostrar en un relieve continuo helicoidal de su campaña contra los dacios. Estuvo coronada por la estatua de bronce del emperador, hoy reemplazada por otra de San Pedro, y tiene una escalera de caracol que permite subir hasta lo alto.

(fig. 445) Columna imperial de Trajano

Más gruesa, por deber acompañar en su remate a la estatua del emperador es la de la emperatriz, pero de las mismas características, es la construida por Marco Aurelio para conmemorar sus triunfos sobre los germanos y los sarmatas. Todavía Teodosio levanta (306) su columna triunfal en Constantinopla, que sólo conocemos por dibujos.

MONUMENTOS CONMEMORATIVOS

TROFEOS

Monumento conmemorativo singular es el de los Trofeos de la guerra dacia de Trajano, en Adamklisi (Rumania (fig. 446). Ancha y maciza construcción cilíndrica de hormigón, se encuentra revestida de sillería con un friso de relieves muy toscos. Sobre su coronamiento cónico descansa un segundo cuerpo prismático rematado por el clásico trofeo.

(fig. 446) Trofeo de la guerra dacia de Trajano, en Adamklisi (Rumania)

En el fondo es el desarrollo monumental del simple trofeo que suelen levantar los romanos al terminar una guerra para ejemplo de los vencidos: un grueso tronco con las armas y dos prisioneros condenados a morir de hambre a su pie.

ACUEDUCTOS

.—Aunque de carácter puramente utilitario, sus bellas y con frecuentes gigantescas proporciones convierten a los acueductos en monumentos artísticos que expresan como pocos la grandeza del pueblo que los edifica. La necesidad de aprovisionar a una ciudad como Roma de agua abundante, no sólo para el consumo indispensable, sino para sus termas y para alimentar sus grandes fuentes decorativas, dota a los arquitectos de maestría extraordinaria en la conducción de aguas. Aunque conocen el sifón, prefieren el sistema de la conducción de agua a nivel por medio de arcos sobre pilares de altura en consonancia con el desnivel del terreno. La campiña romana está cruzada todavía por un sinnúmero de estos acueductos, varios de ellos aún hoy en uso, que llevan el nombre de quienes los hicieron, y son numerosos los que se conservan en todo el antiguo Imperio. Recuérdese, entre los de Roma, el de Claudio. En Provenza es bien conocido el de Gard, construido sobre el puente que atraviesa el río de ese nombre (fig. 447).

(fig. 447). Acueducto sobre el río Gard en Provenza

En España se utilizó hasta el siglo XIX uno de primer orden como el de Segovia (fig. 448). Labrado todo de granito, tal vez ninguno le supera en elegancia y grandiosidad, y asombra el pensar que obra tan gigantesca se edificara para proveer de agua a una ciudad seguramente bastante pequeña. Mide unos setecientos metros de longitud y unos treinta de altura máxima. Consta que existe en el siglo I, y, al parecer, es de tiempos de Augusto.

(fig. 448) Acueducto de Segovia

El de los Milagros, de Mérida (fig. 449), en lugar de estar construido por pisos, los pilares se continúan hasta la parte superior, sirviendo sus dos filas de arcos como de entibo para evitar el desplazamiento lateral de aquéllos. Esto, unido a su alternar de hiladas de piedra y ladrillo, lo convierte, como veremos, en probable fuente de inspiración de las arquerías de la Mezquita de Córdoba. Análogos caracteres presenta el de San Lorenzo, también de Mérida, mientras en el de Tarragona la edificación es por pisos.

(fig. 449) Acueducto los Milagros, de Mérida

PUENTES

La red admirable de calzadas, que es uno de los más sólidos fundamentos del Imperio, obliga a la construcción de un sinnúmero de puentes, algunos de ellos de longitud y altura extraordinarias. En España los puentes romanos más o menos íntegramente conservados son numerosos, abundando en particular los de tiempos de Trajano, que no en vano se ha calificado a éste como el mayor constructor de puentes de nuestro país, después de Carlos III.

El de proporciones más esbeltas —tiene cerca de cincuenta metros de altura—, por el encajonamiento en ese lugar del río Tajo, es el de Alcántara (fig. 450), que tiene un arco de triunfo en su parte central, y un templo a su entrada. Es obra del arquitecto Cayo Julio Lácer (105-106 d. de C.

(fig. 450) Puente de Alcántara sobre el río Tajo

El de Mérida, sobre el Guadiana (fig. 451), es mucho menos elevado, pero, en cambio, mide cerca de un kilómetro de longitud y se distingue por su alternar de arcos grandes con otros menores abiertos en sus pilas.

(fig. 451) Puente de Mérida, sobre el río Guadiana

El de Anconétar (fig. 452), también en Extremadura, sobre el Tajo, es de arcos escarzanos.

(fig. 452) Puente de Anconétar, sobre el río Tajo

LA CASA

.—La parte más típica de la casa romana anterior a la influencia helénica es la habitación con claraboya cenital donde se encuentra el hogar, y que, por estar ennegrecida por el humo de éste, recibe el nombre de atrio —ater, negro—. Su origen está en la cabana con hueco en el centro de su cubierta para la salida de humo, de los primitivos romanos. El hueco de la cubierta del atrio, formado por los tejados que vierten las aguas a su interior, es el compluvium, mientras la parte central en que ese agua se recoge es el impluvium. El atrio es, además, el santuario de la casa, donde están los armarios con los retratos de los antepasados, por lo general, bustos hechos sobre la mascarilla del difunto. Vitrubio habla de varios tipos

de atrio: el toscano, en el que el compluvium es sostenido por vigas horizontales sin necesidad de columnas; el tetrástilo, o de cuatro columnas, y el corintio, que tiene más de cuatro. Según el mismo tratadista, el atrio debe ser aproximadamente un tercio más largo que ancho y no cuadrado. La sala de recepción y comedor, o tablinum —de tabula, mesa—, se abre al atrio y a él comunica una alcoba, que en su origen debe de ser el dormitorio del padre.

En el siglo II la influencia griega transforma la casa romana con la introducción del peristilo o patio de columnas, que al construirse al fondo del atrio convierte a éste en lugar de tránsito, y agrupa en torno a sí la parte de vivienda. Enriquecida así la casa romana y llena de luz, se completa en la crujía de fachada con el vestíbulo y con unas habitaciones abiertas al exterior y sin comunicación con el interior dedicadas a tiendas. En el pavimento de mosaico del vestíbulo suele representarse un perro, en actitud de guardar la casa, con la inscripción cave canem —cuidado con el perro—.

Ejemplo característico de casa de tipo ya helénico es la llamada del Fauno de Pompeya, del siglo II a. de C.. Consta de las siguientes construcciones: 1) Vestíbulo; 2) Atrio principal toscano; 3) Atrio tetrástilo; 4) Tablinum; 5) Primer peristilo; 6) Exedra; 7) Segundo peristilo; 8) Cocina, las dependencias en rojo son el Cubiculum, y en verde el Triclinium (fig. 453).

(fig. 453) Plano de la Casa del Fauno en Pompeya

Aunque la casa de la época republicana es generalmente de un solo piso, bajo el Imperio llega a tener varias plantas. Las casas mejor conservadas son las de Pompeya y Herculano, por haber sido cubiertas por las cenizas del Vesubio cuando las habitaban sus propietarios. Cubiertas por la arena han llegado también hasta nosotros en buen estado las del puerto de Ostia, siendo particularmente interesantes por sus varias plantas. Abandonadas, en cambio, la mayor parte de las otras ciudades después de arruinadas, por lo general sólo conservan los pavimentos de mosaico y poco más de un metro de muro. Tal es el caso de las casas romanas excavadas en España, cuyo núcleo más importante es el de Itálica, si bien no faltan ruinas en otras partes de la Península, como Mérida, Conímbriga y Ampurias.

De las grandes residencias imperiales es muy poco lo existente, y son los testimonios literarios los que en buena parte nos permiten formarnos idea de su magnificencia.

La Casa de Augusto en el Palatino, con bellas pinturas murales, es más bien una casa de tipo privado. Por considerarlo así, construye su sucesor la Domus Tiberiana, igualmente en el Palatino, donde falto de espacio, no puede darle la necesaria amplitud. En vista de ello, Nerón labra la Domus Áurea (fig. 454) en el frontero Esquilino con amplísimos jardines, y ante ella hace levantar su propia estatua de bronce, de proporciones aún más gigantescas que el Coloso de Rodas.

(fig. 454) Figuración de la Domus Áurea del emperador Nerón

Una de sus partes de mayor interés es la gran estancia octogonal cubierta por bóveda semiesférica, esquifada en su arranque, y, como vimos en el Panteón, con gran claraboya central. Sus arquitectos son los romanos Celer y Severus.

Pero quien edifica el que había de ser palacio imperial definitivo hasta los días de Constantino, a cuyo efecto expropia las casas patricias del Palatino, es Domiciano. La Domus Flavio (fig. 455) por él construida tiene por núcleo central un amplio peristilo o patio. En su testero se encuentra el salón del trono abovedado sobre gruesos muros con hornacinas para estatuas, flanqueado de una parte por el santuario familiar o Lararium de los Flavios, y de otra por una basílica; a los pies del peristilo, el triclinio es de análogas proporciones al salón del trono y tiene dos patios porticados laterales con estanques. Inmenso el palacio, además de la parte pública anterior, contiene la casa privada, la Domus Augusta, o del emperador, con otros dos grandes patios, numerosas dependencias e incluso un circo, que es una de las partes mejor conservadas. La Domus Flavia es obra del arquitecto Rabirius.

(fig. 455) Restos de la Domus Flavia

De carácter muy diferente e inspirada directamente por Adriano, a quien, como hemos visto, se atribuye la traza del original templo de Venus y Roma, es la grandiosa Villa de Tívoli, de hacia 130, formada por palacios, palacetes, teatros, etc., en los que el barroquismo creciente de la arquitectura imperial romana se manifiesta

en el movimiento de las líneas curvas de sus plantas, en las caprichosas formas de sus bóvedas de hormigón, natural consecuencia de aquéllas y en los efectos de perspectiva de sus columnatas interiores.

El palacio de Diocleciano, de fines del siglo III, en Spalato (fig. 456), en la ribera dálmata del Adriático, la patria del emperador, nos dice la profunda transformación sufrida por la arquitectura palaciega romana.

(fig. 456) Palacio de Diocleciano, de fines del siglo III

Defendido de una parte por el mar, sus tres fachadas de tierra se encuentran ya reforzadas por torres, como los castillos medievales (fig. 457).

(fig. 457) Figuración y trazas del Palacio de Diocleciano, en Spalato (Croacia)

Es, además, edificio de capital importancia por la manera de emplearse los elementos arquitectónicos, tales como los arcos ciegos cabalgando sobre columnas adosadas que descansan en ménsulas, de la portada que hacen pensar en la futura arquitectura medieval, y los arcos viables cargando directamente sobre columnas. Ambos sistemas cuentan con precedentes, pero el palacio de Spalato atestigua que principian a difundirse.

SEPULCROS

Aunque alguna familia patricia continúa practicando durante mucho tiempo la inhumación, lo corriente en Roma es la cremación, hasta que, gracias a la doctrina estoica, en tiempos de Trajano comienza a restaurarse la costumbre antigua. El sepulcro excavado consiste en una o varias cámaras para celebrar los ritos funerarios y para depositar en nichos abiertos en sus paredes las pequeñas urnas con las cenizas. En España la mejor necrópolis de este tipo es la de Carmona (fig. 458).

(fig. 458). Necrópolis de Carmona

Los enterramientos construidos adquieren a veces proporciones tan monumentales como los levantados en Roma junto a la Vía Apia. El de Cecilia Métela, sobrina del triunviro Craso, es el ejemplo más antiguo de sepulcro en forma de torre, en gran

parte maciza, con cámara sepulcral muy pequeña, y coronado, como los etruscos, por un montículo de tierra poblado de árboles (fig. 459).

(fig. 459) Necropólis de Cecilia Métela

Este tipo de sepulcro es el adoptado por emperadores como Augusto y Adriano. Del sepulcro que Augusto hiciera labrar para sí y para sus familiares sólo existen ruinas y algunos dibujos del Renacimiento que nos permiten conocer su organización. Formado por varios muros circulares concéntricos, más altos cuanto más interiores, remata en una serie de terrazas escalonadas que en la actualidad se cree estuvieron pobladas de árboles (fig. 460).

(fig. 460) Mausuleo de Augusto en Roma

El sepulcro de Adriano, la Mole Adriana, aunque muy desfigurado para convertirlo en fortaleza pontificia, es el actual castillo de Sant Angelo (fig. 461).

(fig. 461) Mausoleo de Adriano, actual castillo de Sant Angelo

Juntamente con este tipo de sepulcro cilíndrico, de tradición etrusca se introduce ya en el siglo II a. de C. el griego de torre cuadrada de varios pisos. Uno de los ejemplos más bellos es el llamado Monumento de los Julios, en Saint Rémy (Provenza), decorado en su primer cuerpo con relieves de batallas probablemente de valor simbólico (fig. 462).

(fig. 462) Monumento de los Julios, en Saint Rémy (Provenza)

En España poseemos el de Tarragona, atribuido sin fundamento a los Escisiones (fig. 463), con estatuas de Athis, la deidad compañera de la muerte.

(fig. 463) Necrópolis de Tarragona

Además de estas clases de sepulcros corrientes anteriores, se introducen, desde fecha bastante temprana, otros de tipo extranjero de los que es ejemplo característico, ya en la época republicana, el de Cayo Sestio, en forma de pirámide muy apuntada, como las egipcias del período helenístico (fig. 464).

(fig. 464) Necrópolis de Cayo Sestio

En España, además de los sepulcros ya citados, tenemos los de forma de templo de Fabara (fig. 465) y Sádaba, en Aragón.

(fig. 465) Sepulcro de Fabara

LA CIUDAD

PUERTAS

.—La ciudad romana de nueva planta, como el campamento, es de forma cuadrada o rectangular, con una puerta en el centro de cada lado, correspondiente a sus dos calles principales, la cardo o longitudinal, que es la mayor, y la decumana o transversal. Aunque a veces esas puertas son sencillas, otras se conciben con gran monumentalidad, como sucede en la Puerta Mayor de Roma (fig. 466), doble e bigémina, según es frecuente.

(fig. 466) Puerta Mayor de Roma

Cuando, a consecuencia de la guerra con los partos, aprenden los romanos a reforzar las murallas con torres salientes, se adoptan también para flanquear las puertas de las ciudades. Buen ejemplo de este tipo es la Puerta Negra (fig. 467), de Tréveris, la ciudad fortificada próxima a la frontera de Germania.

(fig. 467) Puerta Negra de Tréveris

En España son importantes el recinto amurallado de Lugo (fig. 468), las murallas de Tarragona y Barcelona y la puerta de Carmona. Restos de murallas abundan en otras ciudades españolas.

(fig. 468) Recinto amurallado de Lugo

LA CIUDAD

FOROS

Por estar en él emplazados los templos y los principales edificios de administración pública, el foro es la parte más monumental de la ciudad romana. El foro por excelencia es el Foro Romano o Forum Magnum de Roma (fig. 469), situado en el estrecho valle al pie del Palatino. Lugar de ferias en tiempos de los Reyes, se levantan en él desde un principio monumentos públicos de primer orden íntimamente

ligados a la historia romana. Los edificios, los monumentos conmemorativos y las estatuas llegan a ser tan numerosos, que la Vía Triunfal, la única accesible a los vehículos y que atraviesa todo el Foro, sólo mide unos cuatro metros de anchura. De muy diversas épocas, pero restaurados posteriormente, forman un conjunto impresionante.

(fig. 469) Foro Romano o Forum Magnum de Roma

En el testero, sobre el Capitolio, se levanta el Tabularium, y a su lado, y también en la altura, el templo de Júpiter Capitolino. Ya en el valle, y al pie del Tabularium, están los templos de la Concordia, de los Dioses Consentes y de Saturno, y ante ellos, presidiendo la explanada del Foro, el Comizio, o lugar para las arengas públicas. A los lados de la explanada central, de una parte, la Basílica Julia y el templo de Castor y Pólux, y de otra, el Arco de Severo y la Basílica Emilia. Cierran el Foro por la parte de los pies, el templo de Julio César y el de Vesta.

Abandonados sus edificios y cubiertos de tierra, sus ruinas vuelven a ser mercado durante la Edad Media como en los tiempos primitivos, y los ganados pastan de nuevo en el valle. Es desde entonces el Campo Vacino o de las Vacas que pintan los paisajistas romanos de la época barroca, hasta que modernamente se excava dejando al descubierto sus ruinas.

Intransitable con tan gran número de monumentos, e inútil a sus fines primitivos en el viejo Foro, se construyen el de Julio César, el de Augusto, el de Nerva, que se edifica para comunicar los tres anteriores, y el de Trajano. Todos ellos, presididos por un templo, responden a un plan que falta en el Forum Magnum original, que termina siendo una especie de ciudad santa.

El más importante y grande de estos foros posteriores es el de Trajano (113 d. de C), obra de Apolodoro de Damasco, consistente en una plaza cuadrada rodeada de pórticos, con grandes hemiciclos laterales. Al fondo se abre la Basílica Ulpia, con dos columnatas interiores y otros dos hemiciclos laterales, que da paso, a su vez, al patio, donde se levanta la Columna Trajana. A un lado y a otro de ésta se labran dos salas para biblioteca.

LA CIUDAD.

PÓRTICOS

De primordial importancia en el aspecto urbano de la ciudad romana son los pórticos. Roma es, en buena parte, una ciudad de pórticos, y aunque sólo sea en la calle mayor, también los tienen las ciudades de provincia. Su origen se encuentra en las grandes ciudades helenísticas de Siria, como Damasco y Palmira. El de Apamea (fig. 470) mide más de kilómetro y medio.

(fig. 470) Pórticos de Apamea

El más antiguo conservado en Roma es el de Mételo, construido para conmemorar la conquista de Macedonia (146 a. de C). Se considera el primer edificio de mármol labrado en Roma y es obra del griego Hermodoro de Salamina. Enriquecido por Mételo con el grupo de Alejandro y sus compañeros, de Lisipo, tanto este pórtico como otros varios de los muchos que se construyen Hpcinués, terminan convirtiéndose en verdaderos museos.

Las ruinas de ciudades romanas mejor conservadas por las razones dichas son las de Herculano y Pompeya, y como ciudad portuaria de tipo comercial es importante la de Ostia. En el norte de África son del mayor interés las ruinas de Timgad (fig. 471), la ciudad construida de nueva planta para las familias de los legionarios por orden de Trajano, que tiene por puertas principales arcos de triunfo.

(fig. 471) Ruinas de Timgad

El foro de Leptis Magna en Tripolitania (fig. 472), de principios del siglo III, como se ha indicado, ofrece el interés para la historia de la arquitectura del empleo por primera vez en gran escala de arquerías cabalgando directamente sobre columnas.

(fig. 472) Foro de Leptis Magna en Tripolitania

En España, las ciudades excavadas más dignas de consideración son Itálica de calles porticadas, Ampurias y Bolonia o Baelo Claudia (fig. 473); ésta, en la provincia de Cádiz, cerca del Estrecho de Gibraltar.

(fig. 473) Restos de la Ciudad de Bolonia en la provincia de Cádiz.

CAPÍTULO VIII

ESCULTURA Y PINTURAS ROMANAS.

ARTE IBÉRICO

LA ESCULTURA DE ESTILO HELENÍSTICO

EL RETRATO BAJO LA REPÚBLICA

EL RETRATO BAJO EL IMPERIO

EL RELIEVE HISTÓRICO

SARCÓFAGOS

ESCULTURA ROMANA EN ESPAÑA

PINTURA

CERÁMICA

RELIEVE EN PLATA

ARTE IBÉRICO

ARTE CELTA

LA ESCULTURA DE ESTILO HELENÍSTICO

.—Lo mismo que la arquitectura, la escultura romana tiene su origen en la griega, y también como en ella, existe un importante capítulo helenístico integrado por los artistas griegos o romanos formados en Grecia y establecidos en Italia, que trabajan en el estilo de su época o que se ciñen a imitar o copiar los modelos de épocas anteriores. Pero, como es natural, la sensibilidad artística y la manera de ser romana, menos dada a idealismos y muy gustosa de la gloria terrena, no tarda en imponer su poderosa personalidad en esta escultura aprendida de los griegos. Sus dos géneros más originales son el retrato y el relieve histórico.

La influencia decisiva en la formación y evolución de la escultura romana es la helenística. La helenización de los dioses romanos en los últimos tiempos de la República es un hecho histórico bien conocido, y con la religión y las costumbres se importan las esculturas. Ya a principios del siglo III a. de C. se despoja a Siracusa de sus estatuas para decorar Roma, y veinticinco años más tarde se traen por igual derecho de conquista los varios centenares de estatuas de mármol y bronce de la colección de Pirro. Las conquistas posteriores inundan la Ciudad Eterna con un verdadero aluvión de esculturas griegas.

Pero con las esculturas llegan también los escultores, y es sabido que el sur de Italia es tierra griega. Gracias a toda esta serie de circunstancias, Italia se convierte en una de las sedes del arte helenístico. Una de las manifestaciones más interesantes del helenismo itálico de la época republicana es la escuela formada en tierra de Nápoles y que durante tres generaciones cultiva un estilo ecléctico basado en las grandes creaciones de la escultura griega de las épocas anteriores. Figura a su cabeza el griego Pasiteles, escultor y orfebre muy culto, que siente gran admiración por la escultura del período arcaico y que compone un tratado sobre arte griego que aprovecha Plinio en sus escritos. De su discípulo Stéfano, griego como él, poseemos una estatua de Joven de la Villa Albani, en la que sigue un modelo arcaizante, figura que se repite en el grupo de Orestes y Electra (fig. 474), del Museo de Nápoles, en el que esta última es de estilo más avanzado.

(fig. 474) Orestes y Electra

Como discípulo de Stéfano se firma a su vez Menelao en otro grupo de Ifigenia y Orestes (fig. 475), del Museo de las Termas.

(fig. 475) Ifigenia y Orestes

Formado en el mismo eclecticismo de su maestro, en el de Hypnos y Thánatos, del Sueño y la Muerte (fig. 476), conocido por el grupo de San Ildefonso, que se le atribuye en el Museo del Prado, le vemos unir un modelo de Policleto y otro de Praxíteles. En todos estos grupos se sigue la ordenación en un plano de los últimos tiempos del helenismo. Recuérdese el de Laoconte.

(fig. 476) Grupo de San Ildefonso

Testimonio de que incluso se imitan en la escuela modelos del período arcaico, se considera la llamada Diana de Pompeya (fig. 477), de rígidos plegados y con la típica sonrisa de los viejos maestros.

(fig. 477) Diana de Pompeya

Pero, además de estas creaciones de inspiración ecléctica, el helenismo itálico cultiva los temas y el estilo propio del arte helenístico oriental, y continúa bajo el Imperio transformando los tipos de los dioses principales creados por la gran escultura griega, e incluso creando otros nuevos. Ya hemos visto cómo algunas de las Venus más conocidas, como la de Médicis, se consideran hoy de tiempos de Augusto, y la del Louvre se cree posterior a Adriano; de tiempo de este emperador se estima la de Cirene (fig. 478), y de su época creen algunos la Medusa Rondanini (fig. 479), que, como hemos visto, algunos atribuyen a Crésilas, y otros al propio Mirón.

(fig. 478) Venus de Cirene

(fig. 479) Medusa Rondanini

Las representaciones de Mithra, cada vez más frecuentes, como reflejo del culto al dios solar persa, también cada vez más intenso bajo el Imperio, son creaciones más exclusivas de época romana. En el relieve de la (fig. 480), del Museo del Louvre, aparece tocado con el gorro frigio matando al toro, a cuya sangre acuden el perro y la serpiente, y le acompaña Atis con la antorcha alta de la luz, y la baja de las tinieblas.

(fig. 480) Relieve mitra sacrificando al toro

En los temas de género, parece advertirse un mayor interés por la caracterización. Son buenos ejemplos el Pescador y la Pastora vieja, del Museo del Capitolio, y la Vieja borracha, del de Dresde (fig. 481). No faltan los de época imperial ya bastante avanzada.

(fig. 481) Vieja borracha, del museo de Dresde

La escultura alegórica que produjera en Egipto la estatua del Nilo tiene su eco en la del Tíber (fig. 482), siendo curioso notar cómo la expresión bondadosa del río bienhechor se transforma para ponerse a tono con la energía y actitud dominadora del pueblo romano.

(fig. 482) Escultura alegórica del Tíber

Más importante, desde el punto de vista artístico, es la serie de relieves de tipo pictórico y origen helenístico que se ponen de moda en la Roma de los últimos tiempos do la República. Concebidos con criterio más propiamente pictórico que escultórico, se procura en ellos, por medio de la perspectiva, dar profundidad a los fondos, siendo frecuentes las representaciones de laderas de montañas rocosas de formas esfumadas, con árboles y casas en último término. A los primeros tiempos del Imperio corresponden ya los bellos ejemplares de la Oveja y la Leona con sus cachorros (fig. 483), del Museo de Viena.

(fig. 483) Relieve de la Oveja y la Leona con sus cachorros

Este tipo de relieve vive una nueva etapa de florecimiento bajo Adriano, gracias a un grupo de escultores de Afrodisia, en Asia Menor. A ellos se deben obras tan características de ese estilo como el de Beleforonte y Pegaso, del Museo del Capitolio (fig. 484).

(fig. 484) Beleforonte y Pegaso

Un escultor de esta escuela, Licinio Prisco, firma la estatua de Neptuno, del Museo del Prado (fig. 485).

(fig. 485). Neptuno

EL RETRATO BAJO LA REPÚBLICA

.—El retrato es, probablemente, el género preferido en Roma. Se cultiva de cuerpo entero, de pie, sedente y ecuestre, o sólo de la parte superior del cuerpo. Hasta tiempos de Octavio el busto sólo comprende hasta el cuello. En el siglo I se va alargando hasta comprender ya parte del pecho y los hombros. A fines de la centuria siguiente se esculpen ya retratos de media figura. Aunque en la actualidad son monocromos. Los retratos romanos se policroman hasta el siglo II. Al imponerse en

esa fecha la monocromía y quedar el globo del ojo en blanco, se inicia la costumbre de rehundir la parte de la pupila.

El origen de la importancia del retrato se relaciona con una práctica funeraria que debe de contribuir poderosamente a su aspecto hondamente realista. Es la costumbre de los patricios de hacer mascarillas de cera de sus difuntos, para conservarlas en los atrios de sus casas y llevarlas en las ceremonias funerarias. Además de alguna de estas imagines maiorum de cera, poseemos representaciones suyas en relieves funerarios (fig. 486).

(fig. 486) Retratos de relieves funerarios

También se conservan algunas estatuas, como la del Palacio Barberini, en que vemos a un patricio llevando en una procesión dos bustos de sus antepasados (fig. 487).

(fig. 487). Estatua funeraria del Palacio Barberini

En estas representaciones, no debe olvidarse el interés etrusco por el retrato, ni el florecimiento del retrato griego en el período helenístico.

No obstante, el retrato de la época republicana es, al parecer, en su mayoría, obra de artistas griegos, esta exigencia del gusto romano formado en las imagines maiorum, y la personalidad grave y serena de los retratados, prestan a estas esculturas un tono fuerte, enérgico y decidido, que falta en los retratos griegos contemporáneos.

Por desgracia, son escasísimos los retratos que han podido ser identificados con seguridad, pues las atribuciones tradicionales carecen, en realidad, de verdadero fundamento. Tal sucede, por ejemplo, con los supuestos retratos de Germánico, Mario, Sila o Catón. En estos últimos tiempos se ha podido, sin embargo, reconocer la fisonomía de algunos personajes, entre los que figuran, por ejemplo, los bustos de Pompeyo joven y Pompeyo después de la campaña de Asia (fig. 488), del Museo de Nápoles, y los de Cicerón (fig. 489), del Museo del Prado.

(fig. 488) Busto de Pompeyo después de la campaña de Asia

(fig. 489) Busto de Cicerón

Entre los retratos anónimos merece recordarse en particular el supuesto Germánico, del Louvre (fig. 490), retrato de carácter funerario, de cuerpo completo desnudo.

(fig. 490) Germánico

En cuanto al retrato femenino, son pocos los que existen de este período. Un tipo muy usado es el de mujer cubierta por el manto, ya comentado. De aspecto bastante idealizado, son buenos ejemplos los bustos de los Museos de Nápoles y de las Termas. De belleza realmente extraordinaria, y una de las obras maestras de la escultura romana, es el busto de la llamada Clitia (fig. 491), que el escultor presenta surgiendo del cáliz de una flor.

(fig. 491) Clitia

EL RETRATO BAJO EL IMPERIO

.—El papel preponderante que en la vida romana desempeña la persona del emperador, como es natural, tiene su inmediato reflejo en el arte del retrato.

La influencia que el retrato del emperador ejerce en el de los ciudadanos se pone ya de manifiesto en los días de Augusto. Los suyos, los de sus parientes (fig. 492) y amigos son los más bellos e importantes de la época, y suelen responder a tipos bastante uniformes.

(fig. 492) Lucio Cesar, nieto de Augusto

De Augusto mismo poseemos toda una serie de retratos excelentes, que nos muestran sus rasgos finos y distinguidos, su expresión pensativa y su constitución nada robusta. En el de Ostia, del Museo Vaticano, es todavía casi un niño, pero nos muestra ya su afilada nariz y su entrecejo preocupado. Su cabello liso y caído en mechones sobre la frente es el que conservará toda su vida. Los retratos de su edad madura nos lo presentan en los múltiples aspectos de su personalidad. Como definidor de la ley, en su calidad de pretor, lo vemos con el rollo del edicto en la mano y envuelto en la toga, en el Museo del Louvre, y como pontifex maximus, con la cabeza cubierta por el manto y oferente (fig. 493), en los museos del Vaticano y de las Termas de Roma.

(fig. 493). Augusto con la toga

En su calidad de cónsul cum imperio arenga a las tropas, también en el museo del Vaticano (fig. 494). Viste como César, coraza, con un parto devolviendo estandartes de Craso y un bárbaro vencido, mientras que el Eros cabalgando sobre un delfín, que aparece a sus pies, nos recuerda su descendencia de Venus, como miembro de la familia Julia. En esta estatua de Augusto, descendiente de dioses y pacificador del mundo, queda creado el tipo de retrato de emperador romano. Por haberse encontrado en ese lugar, llámasele también de Prima Porta.

(fig. 494) Augusto con coraza

El poder cada vez más absoluto del emperador no tarda en desembocar en su divinización, sobre todo después de muerto. La creencia en la benéfica influencia del numen del difunto, que no es su alma divinizada, tiene hondas raíces en el pueblo romano, hasta el punto de que un liberto puede erigir un retrato escultórico al numen de su antiguo señor. A César, en tiempos de Augusto, se le representa ya desnudo y se le da el calificativo de divino. Al morir Augusto, se constituyen cofradías para honrar su memoria y, aunque contra su voluntad, se levantan templos en España a Tiberio. Nada tiene, pues, de extraño que en este proceso fuese ya Claudio divinizado en vida.

La consecuencia de todo ello es la creación de un nuevo tipo de retrato, en el que se presenta al emperador semidesnudo y coronado de laurel. El último paso en esta marcha ascendente hacia la divinización es figurarle con atributos divinos, tan excelsos como el águila del padre de los dioses. Esta divinización del emperador no lleva, sin embargo, consigo la idealización de su rostro, que, por el contrario, continúa siendo un retrato. Buenos ejemplos de esta clase de retratos son el de Tiberio (fig. 495), representado todavía como cónsul, y el de Claudio, con el águila de Júpiter al pie (fig. 496), ambos en el Museo Vaticano.

(fig. 495) Retrato de Tiberio como consul

(fig. 496) Retrato de Claudio con el águila de Júpiter al pie

El tipo de retrato de emperador creado en tiempos de Augusto y sus inmediatos sucesores, no muere con ellos. Las principales novedades, aparte la evolución

general del estilo en el desnudo y la interpretación de las telas, se refieren a la forma de llevar el cabello, que, naturalmente incluye en la moda de la época, y, por tanto, interesa a todo el retrato romano. El peinado bajo con pequeños mechones irregularmente dispuestos sobre la frente perdura hasta Trajano (98-117) (fig. 497). Rasurado el pueblo romano desde hace siglos, comienza a generalizarse la barba desde Adriano (117-138) (fig. 498).

(fig. 497) Trajano

(fig. 498) Adriano

El retrato más importante de tiempos de este emperador y, en realidad, la creación de su época, es el de Antinoo (fig. 499), el joven de Bitinia que, formando parte de su séquito, para evitar la fatal desgracia que amenaza a aquél, se suicida arrojándose al Nilo. Es un retrato divinizado, que se aparta del tipo corriente. Joven de gran belleza, de expresión 'melancólica, anchísimos pectorales casi femeninos y rica cabellera, los escultores de tiempo de Adriano crean en él un tipo divinizado que tiene más de dios que de hombre. Es la última gran creación de este tipo del arte clásico. El agradecimiento del emperador hace que se le erijan bustos, esculturas de cuerpo entero y relieves en todo el Imperio, divinizado bajo los más diversos aspectos —de Baco, de Vertumno, etc.—, pero siempre con los rasgos personales indicados.

(fig. 499) Antinoo

En la segunda mitad del siglo II, la barba, que bajo Adriano es todavía corta, aumenta considerablemente de tamaño, y al mismo tiempo la cabellera se hace más voluminosa y rizada. Los efectos del claroscuro son mucho mayores, contribuyendo también a ello el empleo del trépano con el que se orada profundamente el mármol para crear puntos de sombra intensa. Es época de que poseemos varios retratos de gran importancia, entre ellos el de Marco Aurelio (161-180) a caballo, del Capitolio (fig. 500). Única estatua ecuestre en bronce de emperador conocida en el Renacimiento, su influencia en este género de escultura es decisiva desde entonces.

(fig. 500) Marco Aurelio a caballo

Muy bella y muy representativa del estilo de fin de siglo es la de Cómodo (fig. 501), del Palacio de los Conservadores, con los atributos de Hércules, ya casi de medio cuerpo y con brazos.

(fig. 501) Cómodo

La de Caracalla (fig. 502) —Museos de Berlín y Nápoles—, de principios del siglo III, con el rostro vuelto hacia un lado, es, por su expresión de maldad y violencia, de las obras maestras de la escultura antigua.

(fig. 502) Caracalla

En la segunda mitad de esa centuria, como toda la escultura romana, el retrato comienza a transformarse en un sentido anticlásico. El fino modelado anterior desaparece y, en cambio, se subrayan los rasgos esenciales de la fisonomía. La expresión del rostro es intensa, pero el modelado, seco y duro. Tales son los caracteres de los retratos de Constantino (fig. 503) y sus sucesores, en los que comienza a gestarse ya el retrato bizantino.

(fig. 503) Constantino

El afán de gloria terreno y el deseo de eternizar el aspecto físico de su persona, tan arraigado en el romano, difunde el uso del retrato de carácter monumental, incluso entre funcionarios y gentes acomodadas, como ofrenda de amistad, de agradecimiento popular, o simplemente por deseo y a expensas del propio retratado. Se generalizan en tal forma, que ya en los comienzos del imperio se exige que el personaje a quien se levante estatua pública haya, al menos, restaurado algún edificio de ese carácter. Los tipos más corrientes de retrato de cuerpo entero son los de togados (fig. 504) y los de guerreros con coraza. El número de las estatuas de togados todavía existentes es considerable, pues tenemos noticia de talleres donde se labran en serie los cuerpos para exportarlos a las provincias y sólo tener que esculpir a la vista del modelo la cabeza.

(fig. 504) Togado

La estatua de magistrado del Museo de los Conservadores, de Roma, (fig. 505), nos dice cómo este tipo de retrato pierde ya en la época constantiniana toda su flexibilidad, anquilosándose los movimientos y preparando la futura rigidez bizantina.

(fig. 505) Magistrado

De las emperatrices, aunque sólo algunas tienen actividad pública señalada, existen hermosos retratos, y, como en el caso de los emperadores, sirven de jalones para conocer la evolución del retrato femenino, en el que el peinado es factor aún más valioso.

De Livia, la mujer de Augusto, conservamos en el Vaticano uno de cuerpo entero, en el que, con actitud de diosa griega, ostenta los atributos de la Fortuna, y retrato suyo se ha supuesto también la llamada Pudititia, representando la Castidad, del mismo Museo, con la cabeza cubierta por el manto, según modelo de creación helenística ya comentado (fig. 506). Muy bello es también el del Museo Arqueológico de Madrid (fig. 507).

(fig. 506) Livia de la Fortuna y de la Castidad

(fig. 507) Livia augusta, Museo Arqueológico de Madrid

El retrato femenino de la época de Augusto es de peinado bajo, con raya en el centro y muy ondulado o rizado a los lados. El ejemplar más importante de cuerpo entero es el sentado de la segunda Agripina, mujer de Claudio, del Capitolio, pero el más bello es, indudablemente, el de la llamada Minatia Pola (fig. 508), del Museo de las Termas. Inspirándose en modelos helenísticos se pone ahora de moda el retrato femenino sedente (fig. 509).

(fig. 508) Minatia Pola

(fig. 509) Retrato sedente de Agripina

En el último tercio del siglo I, bajo los Flavios, el peinado se transforma radicalmente, y con ello cambia el aspecto del retrato. Julia, la hija de Tito, impone un peinado rizado a manera de nimbo en torno a la parte superior del rostro, según aparece en el busto de la mal llamada Julia, del Museo del Capitolio (fig. 510), y esa moda

persiste bajo Trajano (98-117), como lo atestiguan los retratos de la mujer y la hermana de éste, Marciana y Plotina, de los Museos del Capitolio y Nápoles.

(fig. 510) Julia, del Museo del Capitolio

A mediados del siglo II, con la mujer de Marco Aurelio, Faustina la Joven, el peinado baja de nuevo, formando grandes ondas y se recoge en la nuca en un moño, o se eleva después en forma de trenza. El grupo de una Madre y su hija, de la colección Chatsworth (fig. 511), mientras muestra a aquélla todavía con el peinado alto, la hija lo lleva bajo.

(fig. 511) Grupo de Madre y su hija

El peinado bajo, a fines del siglo II y comienzos del siguiente, continúa descendiendo en sus caídas cada vez más hasta cubrir las orejas (fig. 512).

(fig. 512). Retrato de la emperatriz Julia Domna

EL RELIEVE HISTÓRICO

.—La costumbre de conmemorar el triunfo guerrero de un capitán es antigua en el pueblo romano. Su representación pictórica entra a formar parte de la galería familiar, donde se guardan las imagines maiorum. Pero, además de este homenaje privado, hay noticias bastante antiguas de representaciones pictóricas de este modelo expuestas al público. Así, sabemos que los triunfos de los Escipiones se celebran con pinturas no sólo de las ciudades conquistadas, sino incluso de algunos combates. El deseo de eternizar en la piedra estos triunfos guerreros da lugar al relieve histórico.

Uno de los monumentos más antiguos de este género es el relieve conmemorativo del triunfo de Domicio Enobarbo (fig. 513), del año 46 a. de C, en el que se representan en relieve el acto de licenciar las tropas y el sacrificio de las suovetaurilia —de sus, cerdo; oves, carnero; taurus, toro—, ahora en orden inverso, por celebrarse con motivo de la terminación, y no del comienzo, de la campaña. Por eso aparece en primer término el toro, después el carnero, y el cerdo en último lugar.

(fig. 513) Relieve conmemorativo del triunfo de Domicio Enobarbo

El relieve histórico no sólo se encuentra plenamente formado en tiempos de Augusto, sino que, bajo su inspiración, produce una de las obras maestras de la escultura romana.

Aunque la mayor parte de los relieves históricos son de carácter guerrero, en los del Ara Pacis lo que se celebra es la paz (fig. 514).

(fig. 514). Relieve del Ara Pacis

El tema elegido es el de la procesión que hacen la familia imperial, los magistrados, senadores y sacerdotes para ofrendar en el altar de la Paz de Augusto. Abren el cortejo los lictores, y de acuerdo con el orden del desfile, marcha grave y silenciosamente un crecido número de personajes, entre los que se distingue, de una parte, a los magistrados y senadores purificados con sus coronas de laurel y seguidos de los camilos o acólitos con las sacra rituales, y, de otra, a los miembros de la familia imperial y sus allegados. Figuran entre ellos Agripa, en funciones de gran sacerdote; Livia, con sus hijos Tiberio y Druso; Antonia, el niño Germánico y otros personajes de más dudosa identificación (fig. 515). Los niños, con sus gestos infantiles y su sonrisa, ponen la nota alegre en el desfile, y aún no falta algún tema anecdótico, como el de la mujer que con el dedo en la boca impone silencio a dos que hablan.

(fig. 515) Personajes del desfile en el relieve del Ara Pacis

Contribuye también a la mayor belleza de estos relieves ese sentido pictórico ya comentado en los augusteos de tipo helenístico. Los personajes no desfilan, como en el Partenón, en un solo plano. Sobre lo que allí es fondo liso se dibuja aquí, en relieve más bajo, una segunda fila de personajes que dotan de profundidad a la escena. Este deseo de profundidad es particularmente sensible en la escena del Sacrificio de Eneas, en que se representa en último término, y en pequeño tamaño, un templo en perspectiva. De su autor nada sabemos, pues ya queda consignado cómo el atribuir la decoración vegetal del templo a los griegos Saurio y Batracio carece de sólido fundamento.

Mucho menos inspirados son los relieves del Palacio de la Cancillería, que representan el regreso de Vespasiano después de sus triunfos sobre los judíos, y el de Domiciano.

El año 71, el relieve histórico produce una nueva gran obra en las dos escenas que decoran el Arco de Tito, en especial la del desfile del emperador en su cuadriga guiada por Roma y coronado por la Victoria después de la destrucción de Jerusalén, y el de la parte más preciada del botín: el Candelabro de oro de los siete brazos (fig. 516), la Mesa de oro y las Trompetas del templo. Aunque muy deteriorados, puede muy bien advertirse cómo ese escalonamiento de planos de mayor a menor relieve, empleado ya en el Ara Pacis, es mucho más sabio. No sólo produce la sensación de profundidad, sino que ha permitido hablar de que el artista nos hace sentir la ilusión del aire interpuesto, como muchos siglos después nuestro Velázquez. Típico ejemplo del estilo pictórico del relieve de este momento es la Pilastra de las rosas de los Haterii, una de las obras más bellas del arte romano.

(fig. 516) Relieve del botín de guerra del Arco de Tito

La nueva serie de relieves corresponde a los días de Trajano. En el Arco de Benevento, no se limitan al interior, sino que cubren también la fachada. En el ático, a la izquierda de la gran inscripción, se figura a Júpiter rodeado por los dioses entregando sus rayos para que Trajano gobierne el Imperio. En los cuatro grandes relieves principales, el soberano aparece en funciones de paz. En los dos superiores recibe a los veteranos vestidos ya con sus togas, y a un grupo de mercaderes y armadores, mientras en los bajos, los senadores, presididos por la personificación del pueblo con el cuerno de la abundancia y los équites, lo reciben a su vez en el Foro Romano.

En uno de los relieves del interior del arco se figura el momento cuando, al iniciar Trajano su campaña, pone su grano de sal sobre el ara portátil y es sacrificado el toro, mientras en otro se presenta al emperador alimentando a los niños rodeados por las figuras alegóricas de las ciudades con coronas torreadas (fig. 517). Aunque menos fino el estilo de los relieves, son de características análogas a los del Arco de

Tito. Su sentido es, en cambio, diferente; su tono no es guerrero; son un homenaje a su labor de paz.

(fig. 517) Relieve del Arco de Trajano

El monumento conmemorativo de las empresas guerreras de Trajano para imponer la civilización es la Columna de su nombre. Decorado su pedestal con trofeos, victorias y águilas, en la columna misma se representan en un relieve continuo desarrollado en espiral las campañas del emperador contra los dacios, al otro lado del Danubio. Se inician con el paso por el puente de barcas sobre el Danubio, que, erguido sobre las aguas, contempla a los legionarios (fig. 518). Siguen un consejo de guerra, la corta de árboles para construir el campamento, el desfile del ejército, etc., y termina con el suicidio de Decébalo. Al interés narrativo queda totalmente sacrificada la preocupación, de carácter más estético, por la ilusión del espacio, que hemos visto alcanzar su máxima perfección en los relieves del Arco de Tito. Ahora, los personajes de los diversos planos aparecen esculpidos con la misma minuciosidad. Los relieves de la Columna constituyen una crónica gráfica de los múltiples episodios de la campaña.

(fig. 518) Relieve de la Columna de Trajano

Aunque no se trata de relieves, por ser consecuencia también de las luchas con los germanos, conviene referirse en este lugar a las estatuas de bárbaros. De cabellera abundante, escasa barba, entrecejo fruncido y expresión triste reflejando el dolor y la preocupación del que, libre hasta entonces, es ahora esclavo, cuando se les representa de cuerpo entero visten anchas bragas recogidas en el tobillo y larga túnica con cinturón (fig. 519).

(fig. 519) Estatua de bárbaro

Tal vez la insistencia con que se repiten los rasgos generales de un mismo tipo de rostro hace que estas estatuas produzcan cierta impresión de monotonía, pero es indudable que son de las creaciones más destacadas del arte imperial. En el Vaticano se guardan varios ejemplares de primer orden, entre los que figura el busto de Decébalo, jefe de la lucha contra los romanos, y uno de cuerpo entero con

expresión de profunda tristeza. Aunque sin ese tono tan agudo, se hacen estatuas de germanas tan hermosas como la de la Loggia dei Lanzi, de Florencia (fig. 520).

(fig. 520) Loggia dei Lanzi

A semejanza de Trajano, Marco Aurelio levanta en el tercer cuarto del siglo otro arco de triunfo y otra columna. Del arco sólo poseemos varios relieves, algunos de ellos aprovechados en el Arco de Constantino. En las columnas se narran, con arreglo al modelo de la Trajana, las campañas de Marco Aurelio contra germanos y sármatas. El relieve es más alto, y abundan en la narración las intervenciones milagrosas de los dioses. Así vemos al Júpiter Pluvius lloviendo por sus brazos extendidos para ahogar a los enemigos de Roma. Una de las escenas más emocionantes es la decapitación de jefes enemigos prisioneros (fig. 521).

(fig. 521) Columna de Marco Aurelio, y relieve decapitación de prisioneros

Del Arco de Triunfo de Claudio se supone que proceden varios relieves de la colección del duque de Medinaceli en Madrid.

La última etapa de la evolución del relieve romano está representada por los del Arcos de Constantino. El hecho de que para enriquecer este monumento se despoje de los suyos al de Trajano, es bien significativo del estado de agotamiento a que llega la escultura romana, pero, sobre todo, es evidente en los labrados por los escultores constantinianos (fig. 522), monótonos de composición, de personajes casi simplemente yuxtapuestos, de acusada isocefalia —cabezas a la misma altura—, pobrísimo modelado y duros plegados.

(fig. 522) Relieve del Arco de Constantiono

La decadencia no puede resultar más patente. Estos relieves constantinianos representan, sin embargo, el inicio de un nuevo estilo. De estilo aún más tardío, aunque muy semejante, son los relieves del pedestal del Obelisco de Teodosio (fig. 523), en Constantinopla.

(fig. 523) Relieves del pedestal del Obelisco de Teodosio

SARCÓFAGOS

El triunfo del estoicismo en Roma a mediados del siglo I termina por generalizar, en los días del Imperio, la inhumación, y con ella la necesidad de labrar grandes sarcófagos. El sarcófago romano suele carecer de plinto y de cornisa, y, adosado al muro, estar decorado sólo en tres de sus frentes. Es de planta rectangular, terminada de cuatro ángulos, pero no falta el tipo de frentes menores curvos, es decir, en forma de lagar o «leños», alusiva al culto dionisíaco de ultratumba.

En el siglo II se generaliza el sarcófago de relieve continuo, en el que las escenas mitológicas se suceden sin que nada nos indique dónde termina una y comienza la siguiente. Esas escenas suelen pertenecer a los ciclos de Baco (fig. 524), Proserpina, Hércules, Orestes (fig. 525), etc., por sus trabajos en la vida terrena y su relación con la de ultratumba. Pero también se representan batallas y cacerías, en especial la del león y jabalí (fig. 526), a las que se considera como preparación para la vida ultraterrena.

(fig. 524) Relieve sarcófago del siglo II de Baco y Ariadna

Ejemplo de sarcófago de relieve continuo de tiempos de Adriano es el de Orestes, del Museo de Letrán, de Roma. Se representa en el centro la muerte de Egisto y Clitemnestra por Orestes; a la derecha, persecución de éste por las Furias, y a la izquierda la aparición del fantasma de Agamenón, su padre.

(fig. 525) Relieve sarcófago Historia de Orestes

(fig. 526) Relieve sarcófago caza del jabalí

A mediados del siglo II se introduce, además, la moda de distribuir el frente del sarcófago en una serie de compartimientos formados por columnas coronadas por frontoncillos o veneras, cual si de una fachada se tratase (fig. 527). El relieve deja entonces de ser continuo y acomoda sus diversas escenas en esos compartimientos. Es el tipo de sarcófago llamado de columnas o de nichos. Se crea en Asia Menor, y se copia en Occidente.

(fig. 527) Relieve sarcófago trabajos de Hércules

Este tipo de sarcofágos, aunque pasan de moda a mediados del siglo III, sirven de modelo a los cristianos del siglo IV.

Además de estas escenas, decoran los sarcófagos una serie de temas menores, al parecer simplemente ornamentales, pero en realidad relacionados con las ideas romanas de la vida de ultratumba, tales como la yedra, la vid y las máscaras báquicas, la nave, el delfín y el tridente, alusivos a la travesía del alma por el océano, etc.

Al mismo tiempo que este tipo de sarcófago de escenas figuradas, se emplea otro mucho más sencillo, cuya decoración geométrica más frecuente es la acanalada de doble curva. Por la semejanza de estos temas con el instrumento utilizado por los atletas, se denomina a esos sarcófagos de estrigilos.

Como es natural, en el estilo de los relieves de los sarcófagos puede seguirse la misma evolución que en el relieve romano en general. Desde el punto de vista técnico importa subrayar el frecuente e intenso empleo que se hace del trépano desde fines del siglo II para crear fuertes efectos de claroscuro, y facilitar la producción debido al carácter industrial de este tipo de relieve. En realidad, esta técnica se introduce en el relieve histórico poco después, y se generaliza en el siglo IV.

Ejemplar importante de sarcófago de columnas, y de los más antiguos, es el de Melfi.

(fig. 528) Sarcófago de Melfi

En el siglo III el sarcófago suele decorarse con leones devorando animales tímidos, por lo que se denomina sarcófago de leones. En un principio esa decoración es bastante sencilla, de guirnaldas, pilastras y algunas figuras de amores, victorias o sátiros y una franja con la dedicatoria en el frente principal. Bajo los Flavios comienza a representarse también, presidiendo el sarcófago, el retrato de busto del difunto en un medallón.

Tal vez el mejor sarcófago con relieve de batalla sea el llamado Ludovisi, del Museo de Termas, del siglo III, que representa la lucha de un capitán romano, tal vez un emperador, con los germanos, interpretada con dramatismo extraordinario (fig. 529).

(fig. 529) Relieve de batalla del sarcófago de Ludovisi

ESCULTURA ROMANA EN ESPAÑA

.—La mayoría de las creaciones de la escultura griega que llegan a conocerse en la Península es a través de copias romanas.

Las que se refieren a modelos más antiguos son el bello torso varonil del Museo de Tarragona, influida por el sobrio estilo de Policleto, el Hércules del Museo Arqueológico Nacional, de arcaica cabellera, y la bella estatua femenina del mismo Museo con guirnalda de flores, ambas de modelos todavía de la primera mitad del siglo V.

Pero la mayor parte de las esculturas llegadas hasta nosotros responden a modelos del siglo IV o helenísticos.

En primer lugar tenemos las estatuas de Mercurio, Venus y Diana que, procedentes de Itálica, se guardan en el Museo de Sevilla. La de Mercurio (fig. 530), obra del siglo I a juzgar por su dedicatoria, nos presenta al joven dios apoyando su cuerpo sobre la pierna derecha, con la tortuga de que ha hecho su instrumento de música al pie, y el pecho cubierto por la clámide, donde se advierten rastros de la mano del Baco niño que tuvo sobre el brazo. La firmeza de su actitud, el movimiento general de la figura hacia la izquierda, que se manifiesta de modo admirable en la bella silueta de ese lado; la esbeltez de sus miembros y la finura de su ejecución la convierten en una de las mejores esculturas clásicas descubiertas en España. Se le ha supuesto copia del Mercurio y Baco de Cefisodoto, padre de Praxíteles, y alguno lo relaciona con el estilo de Leocares.

(fig. 530) Mercurio de Itálica

La Diana cazadora (fig. 531), de la que poseemos una copia de cuerpo entero, y un torso de mucho mejor calidad que aquélla, se refiere ya a modelos helenísticos. Con la túnica corta de las amazonas, según es costumbre representarla desde la segunda mitad del siglo IV, lleva ceñido el manto a la cintura, y se nos muestra en actitud observadora, animada por ligero movimiento de avance. Se ha relacionado más o menos directamente con la Diana de Leocares, el autor del Apolo del Belvedere, del que repite, en cierto modo, la actitud.

(fig. 531) Diana cazadora de Itálica

De excelente factura, y también inspirada en modelos del siglo IV, es la bella estatua de Venus saliendo del baño —Afrodita Anadiomene—, recogiendo el manto y con el delfín al pie (fig. 532).

(fig. 532) Afrodita Anadiomene

Del período helenístico es el Esculapio (fig. 533) de Ampurias, del Museo de Barcelona, hermosa estatua de formas vigorosamente acusadas tras los sencillos pliegues del ropaje, que ha querido ponerse en relación con Agorácrito, el discípulo de Fidias, con ese escaso fundamento tan corriente en las atribuciones de estatuas clásicas.

(fig. 533) Esculapio, Museo de Ampurias

En una interpretación helenística de algún original praxiteliano hace pensar también el Baco del Museo de Tarragona, delicado desnudo de gracia casi femenina, que se relaciona con el Baco del Museo de las Termas. Igualmente helenístico es el Ganímedes del Museo de Granada, ya citado, cuyo original, que, a juzgar por las copias existentes, gozó de gran popularidad, se ha atribuido a Eufranor.

La escena del teatro de Mérida, del año 135, nos ha conservado, aunque muy deterioradas, una serie de esculturas de las divinidades del mito de la Primavera: Ceres, su hija Proserpina y su raptor Plutón, Júpiter y Venus, a las que se agregan estatuas de emperadores. De aspecto netamente romano, el recuerdo de los modelos griegos casi desaparece. De Mérida proceden, además, algunas estatuas relacionadas con el culto mitríaco, como la de Cronos con la serpiente enroscada a su cuerpo. La estatua de Mercurio, fechada en 155, tiene dedicatoria del pontífice de la cofradía mitríaca.

En cuanto a los retratos, para mayor claridad de la exposición, conviene agruparlos en retratos oficiales de emperadores y de la familia imperial, estatuas de togados y retratos de carácter más indígena o provincial.

De Augusto se conserva una cabeza de tamaño colosal procedente de Itálica en el Museo de Sevilla, y otra de tamaño normal cubierta, como pontifex maximus, en el Museo de Mérida. La otra serie importante de retratos imperiales pertenece ya a la

época de Trajano y de sus inmediatos sucesores. De Trajano se supone retrato divinizado la espléndida estatua de tamaño colosal del Museo de Sevilla, donde existen otros torsos de emperadores también divinizados de este período, uno de ellos probablemente Adriano

Las estatuas de togados, lo mismo que en todo el Imperio, abundan en España, y la mayor parte son de carácter industrial. Algunas son, sin embargo, excelentes, como las de Mérida. Por desgracia acéfalas, tienen, en cambio, inscripciones que nos dicen, respecto de una, representar a Marco Agripa, el general de Augusto, y de otra, haberse hecho en el taller de Gaius Ateius Aulus. Del siglo I parece ser también, y muy bella, la del Museo de Sevilla, de un personaje barbado con la cabeza cubierta, por estar haciendo un sacrificio.

Los bustos de tipo más provincial son de modelado sumario, pero de gran fuerza expresiva.

El realismo, la capacidad para percibir la personalidad del retratado y el interés por lo característico que, pese a su escasa técnica, se descubre en sus autores, son cualidades que florecerán en el arte español posterior. La cabeza de la colección Lebrija de Sevilla, con el rostro surcado de profundas arrugas y la boca sumida, es un retrato de un modelo francamente feo interpretado con admirable valentía. La de hombre, del Museo de Sevilla, no llega a ese extremo, pero responde al mismo temperamento artístico.

En cuanto a los sarcófagos con relieves, el más hermoso es el que, procedente de la provincia de Palencia, se guarda en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 534). Decorado con la historia de la venganza de Orestes, presenta primero a las Furias dormidas, y a continuación la muerte de Egisto y su madre, Clitemnestra; la defensa de Orestes por Minerva, y Orestes prisionero. Obra de tiempos de Adriano, es muy semejante a uno del Museo de Letrán, el mejor de los dedicados a ese tema.

(fig. 534) Relieve de Palencia de la Orestiada, Museo Arqueológico Nacional

Con el Rapto de Proserpina y con la cacería del león están decorados dos parejas de sarcófagos de San Félix de Gerona y del Museo de Barcelona. Por haber

contenido el cuerpo de Ramiro II de Aragón es digno de particular recuerdo el de San Pedro el Viejo, de Huesca, que es del tipo de medallón con retrato del difunto.

PINTURA

.—La pintura romana de carácter decorativo ya queda estudiada al tratar de la arquitectura. En los centros de sus composiciones de tipo arquitectónico suelen representarse escenas figuradas que nos dan alguna idea de lo que debió de ser la pintura romana, reflejo, como la escultura, de la griega. Aunque no se trata de escenas de gran desarrollo, como las que decoran los templos y los edificios de administración, hay trozos que permiten hacerse idea del perfeccionamiento alcanzado en las obras maestras. Las pinturas de árboles y de follajes con frutos y pájaros, de tipo naturalista de la Villa de Livia, en Roma, con su belleza y su frescura de inspiración, son el mejor testimonio de la pérdida de una gran escuela de paisajistas (fig. 535); la fuente de vidrio con frutas (fig. 536), del Museo Metropolitano nos habla, por su parte, de una pintura de bodegón igualmente desaparecida. Otro de los aspectos interesantes que permiten conocer algunas figuras decorativas del llamado tercer estilo es que en la primera mitad del siglo I se llega a una factura colorista tan suelta que hace pensar en la de algunos pintores barrocos del siglo XVII. Los amorcillos de la Casa de los Vetii son buen ejemplo de esta técnica (fig. 537).

(fig. 535) Escena de la Odisea

(fig. 536) Fuente de vidrio con frutas

(fig. 537) Amorcillo de la Casa de los Vetii

Las dos obras de mayor desarrollo que conservamos de la pintura romana son los Misterios dionisíacos de Pompeya, y las Bodas Aldobrandini, que se consideran del siglo I a. de C. Obras al parecer de artistas griegos, se inspiran probablemente en modelos anteriores, siendo por ambos conceptos no menos valiosas para el conocimiento de la pintura helénica. Las de Pompeya (fig. 538), representan diversas escenas de los misterios, varias aún por identificar con seguridad.

(fig. 538) Misterios dionisíacos de Pompeya

En las Bodas Aldobrandini del Vaticano (fig. 539), descubiertas en Roma y adquiridas por el cardenal de ese nombre, se ha querido ver el eco de las Bodas de Alejandro y Roxana, de Apeles.

(fig. 539) Bodas Aldobrandini

Del siglo I a. de C. se considera el Sacrificio de Ifigenia, de Pompeya (fig. 540).

(fig. 540) Sacrificio de Ifigenia

Las pinturas de las casas de Pompeya nos muestran también algunos ejemplos del retrato romano. El más notable es el del panadero Próculo y de su esposa (fig. 541), del Museo de Nápoles.

(fig. 541) Panadero Próculo y su esposa

Pero el gran repertorio de retratos nos lo ha conservado Egipto. Es indudable que no se deben a un arte puramente romano, sino más bien grecoegipcio; pero lo cierto es que estos retratos no se producen en Egipto antes de la dominación romana. Son retratos, al parecer, hechos en vida, y se aplican después en el sarcófago, en la parte correspondiente al rostro. Por lo general, están pintados en tabla, con cera, es decir, al encáustico. De estilo a veces muy naturalista, se suelen distinguir por su expresión melancólica, que hacen presentir las características de la pintura bizantina (fig. 542).

(fig. 542) Retratos de El-Fayum

Perdida desgraciadamente la gran pintura romana, lo mismo que la griega, estos pobres testimonios nos dicen que los elogios de los escritores contemporáneos no carecen de fundamento.

CERÁMICA

La cerámica no alcanza en Roma el alto nivel artístico que en Grecia, pero crea un tipo nuevo, la llamada térra sigillata, que comienza a producirse en Arezzo, en Italia, por ceramistas orientales. La fabricación se extiende más tarde no sólo a otras ciudades de Italia, sino de las provincias. Llamados también sus productos vasos aretinos —de Arezzo— y en España barros saguntinos, son de color rojo y pasta fina,

que permite labrarlos de paredes muy delgadas con pequeños temas inanimados y figurados de relieve, como los de la vajilla de metal. Llevan estampados en el fondo la marca de la alfarería o sigillum. Su fabricación, que dura medio siglo, culmina en el cambio de la Era.

El vidrio, que los griegos, al parecer, se limitan a importar de Alejandría y Siria, comienza a fabricarse en gran escala en Roma en época imperial, difundiéndose después por todo el Imperio. El tipo más corriente es de color verdoso y se decora con filamentos superpuestos; pero, además, existe otro más rico con vetas de diversos colores, obtenido rodeando una burbuja de vidrio y fundiendo con ella varias barras formadas por filamentos de vidrio de colores diferentes. El vidrio reticulado es aquel que muestra esa decoración, pero cruzada. Si las barras aplicadas a la superficie de la burbuja se cortan transversalmente, resulta el millefiori. Las bellas irisaciones tan frecuentes en los vidrios romanos no son de fabricación, sino debidas al mucho tiempo que estuvieron enterrados.

La glíptica o arte de tallar las piedras finas, cultivadas con notable adelanto en el Antiguo Oriente y en Grecia, adquiere gran desarrollo en Roma. Las piedras más usadas son las calcedonias y el ágata. Decoradas, en general, en hueco, con figuras de animales, cabezas, etcétera, se les llama entalles. Las compuestas por capas claras y oscuras, que permiten labrar en una de relieve la figura, reservando la segunda para el fondo, reciben el nombre de camafeos. Las obras más valiosas de este tipo son el camafeo de Augusto (fig. 543), del Museo de Viena, y el Vaso Pórtland fig. 544), del Museo Británico.

(fig. 543) Camafeo de Augusto

(fig. 544) Vaso Portland

La orfebrería clásica produce, tanto en Roma como en Grecia, toda suerte de collares, pendientes, diademas, fíbulas, etc. se emplea en ella, además de la lámina, el alambre y las gotas —granulae— de oro. De la vajilla de plata poseemos alguna serie tan importante como el llamado tesoro de Hildesheim (fig. 545), del Museo de Berlín, que contiene piezas helenísticas y augusteas, tal vez pertenecientes a Varo, el capitán de Augusto.

(fig. 545) Cerámica del tesoro de Hildesheim

RELIEVE EN PLATA

Destaca por su gran belleza entre sus compañeras la Pátera de Minerva, tiene un diámetro de 25 cm, una profundidad de 7,1 cm y un peso de 2,388 kg. Está fabricada en plata dorada y presenta en alto relieve la figura de Minerva (fig. 546).

(fig. 546) Relieve de la Patera de Minerva

No menos valioso es del Tesoro de Boscoreale, del Museo del Louvre, la Patera de Alejandría (fig. 547). Cuenta con una gran medallón central con el busto en relieve de una joven mujer que lleva una piel de elefante, con una cobra en su mano derecha y una cornucopia repleta de fruta en su mano izquierda. El busto se encuentra rodeado por numerosos atributos divinos. Las interpretaciones acerca de su significado son diversas. Unos opinan que el busto es la personificación de África o Alejandría.

(fig. 547) Patera de Alejandría (Museo del Louvre)

ARTE IBÉRICO

.—Establecidos los iberos en las zonas meridional y oriental de la Península y en el sur de Francia, y en contacto con griegos, cartagineses y romanos, crean un estilo propio.

Antes de referirse al arte propiamente helénico conviene dejar descritos los restos púnicos, entre los que cuentan en primer lugar la gran necrópolis gaditana de donde procede el sarcófago antropoide ya citado al tratar del arte fenicio y las numerosas estatuillas de barro cocido de Ibiza, entre ellas la de una Dama lujosamente ataviada (fig. 548), del Museo Arqueológico de Madrid.

(fig. 548) Estatuilla de dama ataviada

Los restos arquitectónicos ibéricos no permiten formar idea cumplida de sus características e importancia. Figuran en primer lugar las murallas de ciudades. Las de Tarragona, probablemente ya de época romana, de extenso perímetro y en bastante buen estado, se distinguen por las enormes proporciones de sus piedras,

que les prestan aspecto ciclópeo; son también interesantes las de Ampurias. Los únicos monumentos donde se emplean formas y elementos decorativos que puedan ilustrarnos sobre la formación artística de sus constructores son de carácter funerario. El de Túgugi (Galera, Granada (fig. 549) es de tipo tumular, con corredor y cámara cuadrada con pilar central, todo ello de sillería, y, como es natural, relacionado con la arquitectura dolménica anterior.

(fig. 549) Necrópolis de Túgugi

Otros monumentos similares de la misma necrópolis, desgraciadamente destruidos, tuvieron pinturas murales. Se consideran de los siglos IV y III. De mayor interés, desde el punto de vista arquitectónico, es el sepulcro de Tugia (Peal de Becerro, Jaén), de sillería. tres naves, con poyos y anaqueles de piedra para colocar los vasos y urnas cinerarias. En una de sus puertas, los sillares superiores avanzan en forma curva tendiendo al arco falso.

Entre las piezas arquitectónicas sueltas conservadas debe recordarse el pilar con zapata de uno de los sepulcros de Túgugi. por ofrecernos por primera vez este elemento arquitectónico que tanta fortuna tendrá en la arquitectura española medieval y moderna, y porque en su ornamentación muestra temas decorativos de origen helénico. De las cercanías de Baeza procede la columna con capitel en forma de gruesísimo abaco, que como el pilar anterior, se guarda en el Museo Arqueológico Nacional.

Más abundantes materiales poseemos de la escultura ibérica, en la que pueden distinguirse dos grupos: el de estatuillas de bronce y el de las estatuas y relieves en piedra.

Constituyen el primero los varios millares de figurillas procedentes en su casi totalidad de los santuarios del Collado de los Jardines, en Despeñaperros, y de Castellar de Santisteban, ambos en la provincia de Jaén. Son estatuillas muy pequeñas —la mayor no llega a los treinta centímetros—, dejadas como exvotos por quienes acuden al santuario. Representan en buena parte guerreros con casco, escudo circular pequeño y espada, y mujeres, a veces, envueltas en mantos que les cubren la cabeza (fig. 550). No faltan figuras de jinetes y de animales.

(fig. 550) Figurillas del santuario del Collado de los Jardines

El capítulo más importante de la escultura ibérica lo forman, sin embargo, las estatuas de piedra del Cerro de los Santos y del Llano de Consolación (Montealegre, Albacete), que en su casi totalidad se guardan en el Museo Arqueológico de Madrid. En su mayor parte son femeninas y de tamaño mitad del natural. Entre ellas se distingue la que se ha llamado la Gran Dama (fig. 551), que, derecha en posición rigurosamente de frente, tiene en sus manos un vaso de ofrendas y se cubre con manto que cae formando con sus bordes zigzags como en el estilo arcaico griego.

(fig. 551) Gran Dama

Su tocado es rico y entre sus varios adornos muestra dos ruedas pendientes a-los lados. En otras estatuas femeninas es agudo a manera de capirote. De las esculturas masculinas lo más interesante es la serie de cabezas sueltas, que, modeladas sobria y aun toscamente, reflejan en su expresión particular energía. Hasta hace poco, se ha venido considerando el estilo de todas las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos como reflejo del arcaico griego —sirvan de ejemplo los plegados de la Gran Dama—, pero al presente se tiende a creerlas de época romana, recordándose al efecto cómo en Roma se pone de moda en tiempos ya muy avanzados el estilo arcaico griego

De calidad muy superior a todas las esculturas del Cerro de los Santos, pero íntimamente ligadas con ellas, por reflejar los mismos convencionalismos estilísticos y presentarse con tocado e indumentaria análogos, la obra que representa el punto culminante de la escultura ibérica es la Dama de Elche, del Museo del Prado (fig. 552). De busto cortado a la manera helenística y con manto que cae formando zigzags, luce sobre su pecho triple collar y se toca con dos enormes ruedas laterales y una armadura a manera de peineta que sirve de soporte a la mantilla. La expresión de su rostro es concentrada, y la finura del modelado, sobre todo en la parte inferior del rostro, admirable. Aunque ha perdido mucho de su primitiva policromía, es ésta todavía muy perceptible. Los más recientes estudios no la consideran anterior al siglo III antes de J. C.

(fig. 552) Dama de Elche

Otra serie de la escultura ibérica es la que, procedente de Osuna, se guarda en el Museo Arqueológico Nacional. Es una variada colección de relieves que nos presentan jóvenes tocando la doble flauta (fig. 553) o guerreros y escenas de lucha y circo que han hecho pensar en que pudieran haber pertenecido a algún monumento relacionado con las luchas civiles de César y Pompeyo, que tienen por escenario la Península.

(fig. 553) Relieves de Osuna

De destino desconocido, tal vez guardianes de puertas, quizá de carácter funerario, no dejan de ser numerosas, por último, las estatuas de animales descubiertas en las diversas regiones pobladas por los iberos, y, en particular, en el Mediodía. De tipo monstruoso algunas de ellas, se relaciona con modelos arcaicos griegos. La más importante es la del toro androcéfalo del Museo Arqueológico Nacional, conocido con el nombre de la Bicha de Balazote (fig. 554), el lugar no lejano del Cerro de los Santos, en que se descubre.

(fig. 554) Bicha de Balazote

De las artes menores, la que alcanza mayor grado de perfección es la cerámica. Es de barro rojizo o amarillento, paredes finas y decoración no sólo de carácter geométrico y vegetal muy estilizado, sino de figuras (fig. 555) y aun escenas animadas.

(fig. 555) Vaso Ibérico

Los vasos conservados son abundantes, y proceden principalmente de Andalucía, Levante, Cataluña y Aragón, pero su zona de expansión incluye el sur de Francia y África. Se consideran de los siglos n a. de C. a i d. de C, en que debe de morir por la competencia de la térra sigillata romana. Donde se han encontrado los vasos de mayor riqueza decorativa es en Archena (Murcia), con grandes águilas bellamente estilizadas, y en Liria (Valencia), donde las historias —danzas, batallas— adquieren más desarrollo que en ninguna otra parte.

Como obra artística de carácter industrial merece también recordarse la típica espada española de hoja curva, llamada falcata (fig. 556), con que aparecen

representados los guerreros ibéricos. Las más bellas tienen la empuñadura decorada con una cabeza de caballo o de águila y enriquecida con ataujía, o incrustaciones de plata.

(fig. 556) Falcatas Ibéricas

ARTE CELTA

.—Paralelamente a este arte ibérico se desarrolla en el centro y norte de la Península, ocupados por los celtas, cuya invasión principal corresponde al siglo VII a.C, otro mucho más pobre, de origen centroeuropeo, que tiene por base el de la primera Edad del Hierro o de Hallstatt, pero que llega a crear un estilo propio.

El núcleo más rico y de personalidad más acubada es el galaico portugués, cuyas manifestaciones arquitectónicas principales son los llamados castros o ciudades en lugares altos, defendidos por uno o varios recintos amurallados, y con casas de forma circular o elípticas sin formar verdaderas calles. Uno de los principales es el de Santa Tecla (fig. 557), y recientemente se ha excavado el de Coaña, en Asturias.

(fig. 557) Poblado celta de Santa Tecla

Donde únicamente se emplea alguna decoración, y ésta de carácter geométrico, es en las estelas que cierran las cámaras funerarias. Las más ricas son las de Briteiros, en Portugal.

Las ruinas de ciudades del interior, como la celtibérica Numancia, lo mismo que los castros, son de interés casi exclusivamente arqueológico.

La escultura es muy pobre y tosca. En la mesetas y en todo el N. O. no son raras las de gran tamaño, de animales denominados genéricamente verracos o cerdos, aunque a veces son indudablemente toros, que, por lo general, se encuentran aislados, aunque a veces forman grupos, como los de Guisando (fig. 558). Se ignora su finalidad, pero se supone que sean de carácter funerario. En Portugal, en cambio, existen algunas estatuas de guerreros (fig. 559) con sus pequeños escudos circulares, de arte no superior al de los verracos.

(fig. 558) Toros de Guisando

(fig. 559) Guerrero Lusitano

CAPÍTULO IX

INDIA, EXTREMO ORIENTE Y AMÉRICA PREHISPÁNICA

ARQUITECTURA DE LA INDIA

ESCULTURA DE LA INDIA

PINTURA DE LA INDIA

ARQUITECTURA DE CHINA

ESCULTURA CHINA

PINTURA CHINA

ARTES DECORATIVAS : LA PORCELANA CHINA

ARQUITECTURA JAPONESA

ESCULTURA JAPONESA

PINTURA JAPONESA

ARQUITECTURA AZTECA Y MAYA

ESCULTURA AZTECA Y MAYA

PINTURA Y ARTE PLUMARIO AZTECA Y MAYA

ARQUITECTURA PERUANA

ARTES DECORATIVAS PERUANAS. CERÁMICA. TELAS

ARQUITECTURA DE LA INDIA

.—País de vegetación rica, donde la madera abunda, durante mucho tiempo los monumentos arquitectónicos de la India deben de labrarse en madera, aunque, por desgracia, la mayor parte de esas obras han desaparecido y sólo podemos

conocerlas a través de las que, inspirándose en ellas, se tallan posteriormente en la roca. Pero lo más interesante es el hecho de que procedan de esos monumentos en madera buena parte de las formas constructivas y decorativas de la arquitectura india.

Parece haber nacido en la parte septentrional de la península, regada por el Indo y por el Ganges, la de mayor vitalidad durante los períodos primitivo y clásico. Más tarde, en la época llamada barroca, la vida artística se desplaza hacia el centro y el sur, y no sólo llega a cubrir de monumentos la isla de Ceilán, sino que se extiende hasta Java e Indochina.

La creación arquitectónica más antigua es la estupa, monumento de tipo macizo y forma semiesférica dedicado a conservar alguna reliquia de Buda, o simplemente a conmemorar algún recuerdo de su vida. La célebre estupa de Santchi (fig. 560), reconstruida hacia el año 100 antes de C, pero que se remonta a época muy anterior, nos muestra ya todos los elementos característicos de este tipo de edificación: en la cúspide, el quitasol de varios pisos, emblema de soberanía, sobre el emplazamiento de las reliquias; en la parte inferior las dos vallas, una más alta que otra, que limitan las dos vías procesionales, y las cuatro puertas orientadas hacia los puntos cardinales. Tanto en esas vallas, que simulan gruesos troncos, como en las puertas, en las que se superponen tres dinteles riquísimos decorados con menudos relieves, es manifiesto su origen lignario.

(fig. 560) Estupa de Santchi

Ese mismo origen lignario pone su sello en la chaitya, el otro tipo de monumento búdico de los primeros tiempos. Lugares de oración excavados en la roca, tienen generalmente tres naves formadas por dos filas de pilares o columnas, que en el testero, al rodear la estupa, describen un semicírculo (fig. 561).

(fig. 561) Chaitya

Desde el punto de vista constructivo, lo más interesante es su bóveda de cañón, igualmente tallada en la roca, que dibuja en la fachada un arco con trasdós piriforme,

y las columnas que en Carli , en el siglo I antes de C, son octogonales con basas bulbosas y capiteles campaniformes coronados por grupos escultóricos (fig. 562).

(fig. 562) Templo de Carli

En realidad, estos templos excavados se limitan a reproducir los labrados en madera a la luz del día. Las chaityas tienen, a veces, su complemento en las viharas o sangharamas, consistentes, por lo general, en un patio de columnas rodeado por las celdas de los monjes (fig. 563).

(fig. 563) Vihara

En los siglos VI y VII, al decaer el budismo y extenderse el brahmanismo con sus divinidades védicas, se siente la necesidad de nuevos templos donde rendir culto al numeroso Olimpo brahmánico. Debido a ello, los templos rupestres de Elora y Elefanta (fig. 564) son de pórticos y galerías más espaciosas; pero lo más importante es que esos templos excavados pasan cada vez más a segundo término y se prefiere labrarlos al aire libre. El templo consta ahora de la capilla, donde se encuentra la imagen, o vimana, y el mandapam, donde los sacerdotes verifican los cultos y los fieles veneran al dios. Exteriormente se componen de un cuerpo bajo, flanqueado de columnas, y otro alto, que concentra todo el interés del arquitecto indio y que con frecuencia consta de toda una serie de cuerpos escalonados y separados por gruesos aleros o cornisas.

(fig. 564) Templo de Elefanta

Después de un período de escasa actividad constructora, se inicia en el siglo X una nueva era de esplendor, que perdura hasta los tiempos modernos. Ya en la última etapa del ciclo artístico anterior se levantan en la parte oriental, en la región de Orissa, al sur de Calcuta, algunos templos que presentan varias de las características principales que distinguen a los de esta época. En los templos de Bhuvanesvara se advierte el manifiesto deseo de distinguir el mandapam de la vimana, labrando aquél más bajo y desarrollándolo en superficie, y transformando ésta en una especie de torre, el sijara, o templo torre (fig. 565).

(fig. 565) Templos de Bhuvanesvara

A medida que avanza el tiempo la estructura del mandapam se va complicando, se multiplican sus pórticos y se enriquecen cada vez más con remates inspirados en las estupas. El sijara, por su parte, multiplica hasta el infinito sus cuerpos horizontales, reforzándolos con gruesos salientes que le acompañan en toda o parte de su altura.

En la región septentrional, los pórticos del mandapam adquieren desarrollo extraordinario. Se labran arcos caprichosos, que crean bellos efectos de perspectiva, y al lado de la decoración tradicional aparecen ya los motivos árabes (fig. 566). En los grandes santuarios del monte Abu se construyen en los siglos XI y XIII verdaderas ciudades sagradas.

(fig. 566) Templo de monte Abu con motivos árabes

En el extremo sur de la península es donde el templo indio experimenta su última gran transformación. Iniciada en los siglos XIII y XIV, no produce, sin embargo, sus grandes creaciones hasta los siglos XVII y XVIII. El templo se rodea entonces con toda una serie de patios y lagos protegidos por varios recintos con puertas coronadas por cubiertas monumentales escalonadas, verdaderas torres-puertas llamadas gopuran (fig. 567). Los más bellos ejemplares son los de Srinrangam, Madura y Trichinopoly.

(fig. 567) Templo de Srinrangam

La obra maestra de la arquitectura india fuera de la península es el gran templo búdico de Borobudur (fig. 568), en la isla de Java. Labrado en los siglos VIII y IX, es monumento capital donde el valor simbólico de la cubierta del templo indio experimenta su más espléndida evolución. Los manirás o abstracciones gráficas del mundo real y espiritual, hijos del sentido filosófico y religioso que inspira aquellas construcciones, crean en los grandes cuadros y círculos de su planta una serie de castillos espirituales que prestan al templo mismo un valor mágico y benéfico, aparte de la saludable influencia que irradian las propias imágenes regidoras de los diversos círculos del Universo. En Borobudur se superponen cinco terrazas con Budas en nichos coronados por estupas, existiendo en la última de las terrazas, en torno a una gran estupa central, tres círculos de estupas campaniformes también,

con figuras del dios. Un paisaje de exuberancia tropical coronado de volcanes sirve de marco a esta espléndida ciudadela divina.

(fig. 568) Templo búdico de Borobudur (Java)

En Indochina, el arte jemer, de Cambodje, también de origen indostánico, crea en el siglo XII el gran templo de Ankor-Vat (fig. 569), la expresión más perfecta de los santuarios fundados por los reyes khmer, que no sólo son divinizados a su muerte, sino que crean el dios Devazaja, encarnación del principio de majestad. De planta rectangular y rodeado por anchísimo canal, está formado por cinco recintos concéntricos, en cuya terraza central, y más elevada, se levanta el templo.

(fig. 569) Templo de Ankor-Vat (Camboya)

ESCULTURA DE LA INDIA

La escultura de la India se nos presenta ya en sus primeros momentos con un gran dominio del movimiento de la figura humana. El cuerpo aparece contrabalanceado y en el relieve las posiciones intermedias entre el perfil y la frontalidad abundan. Como es natural, su estilo se encuentra intensamente influido por el ideal estético de la raza. El de la belleza femenina es de talle muy estrecho, pechos abultados y caderas muy anchas, y ese ideal es el que se procura exaltar en su escultura desde los primeros tiempos. Para el artista indio, lo importante no es la anatomía ni la musculatura, sino la blandura del cuerpo humano y la suavidad de los movimientos. El reflejo de éstos en la musculatura no le importa.

Una de las manifestaciones más antiguas de la escultura india son los relieves de las puertas de las estupas, con desfiles de animales adorando árboles, y estupas sagradas, ceremonias de carácter religioso y escenas búdicas, aunque en los primeros templos se procura no representar al mismo Buda. Aparecen, sin embargo, algunos dioses de los Vedas, como la diosa de la belleza, Chiri, con las piernas cruzadas sobra la flor de loto, recibiendo el agua que con la trompa deja caer sobre su cabeza el elefante (fig. 570).

(fig. 570) Diosa de la belleza, Chiri

La representación tan corriente de Buda como hombre-dios es ya del siglo I y se debe al arte de Gandhara, en el noroeste del Indostán, donde el helenismo conserva sorprendente vitalidad. Se le imagina como un yogi o anacoreta en meditación con las piernas cruzadas (fig. 571), ya con los alargados lóbulos de sus orejas, y el grano, o urna, en la frente, según se repite en toda la India, y de ella se extiende por el resto de Asia.

(fig. 571) Buda predicando

La escultura propiamente india le agrega, al parecer, sus ensortijados rizos, símbolos de los atributos de belleza del ser supremo. El nimbo tiene su origen en el del Helios griego.

Aunque la influencia helenística es sensible en otras manifestaciones escultóricas de la India, los grandes relieves de Matura y Amaratvi, entre otros, demuestran toda la originalidad de la manera de sentir del escultor indio.

La escultura neobrahmánica, con sus deidades de múltiples cabezas y brazos, labra en sus templos un sinnúmero de relieves y de estatuas, todo ello de gran riqueza. Figuran entre los mejores el gran relieve de Shiva, del templo rupestre de Cailasa, en Elora (fig. 572), con sus múltiples brazos danzando triunfalmente sobre sus enemigos, y el del demonio de las diez cabezas tratando en vano de mover la roca paradisíaca donde el mismo dios se encuentra plácidamente con su mujer.

(fig. 572) Relieve de Shiva, del templo rupestre de Cailasa, en Elora,

En los templos del siglo XVI no es raro colocar ante las columnas enormes figuras o grupos con caballos encabritados, hombres o fieras, leones, elefantes, etcétera, de proporciones gigantescas. Buen ejemplo de este tipo de decoración es el pórtico de Sirinrangan (fig. 573).

(fig. 573) Esculturas pórtico de Sirinrangan

La escultura india cultiva también el bronce, el cobre y el latón, y sus más típicas creaciones en este material son las estatuas de Shiva bailando dentro de una gran aureola (fig. 574).

(fig. 574). Danza de Shiva. Museo Guimet

PINTURA DE LA INDIA

Las pinturas más valiosas son las de carácter mural de las grutas de Ajanta, en las que puede seguirse la evolución desde el siglo I al VII, si bien las más numerosas son las más tardías. Representan escenas de la vida de Buda, de sus reliquias y de la historia de su doctrina (fig. 575).

(fig. 575) Pinturas de la cueva de Ajanta

El estilo de sus composiciones es el de los relieves. El deseo de ver el origen de esta escuela pictórica en sugestiones occidentales no ha tenido éxito, y se tiende a considerarla creación fundamentalmente india.

ARQUITECTURA DE CHINA

.—La formación del gran Imperio chino se remonta al siglo III a. de C, cuando se construye su famosa muralla. Desde esa fecha vive bajo la dinastía de los Han, no menos de seis siglos de notable prosperidad, a los que siguen otros cuatro, durante los cuales el Imperio se descompone en varios Estados y se establece la capital en Nankín, mientras los tártaros dominan en el Norte. El budismo, introducido en el siglo I, y de tan capital importancia para los destinos artísticos del país, adquiere ya en este último período difusión amplísima y definitiva. Unificado de nuevo el Imperio en los siglos VII y VIII bajo la dinastía T'ang, ensancha sus fronteras hasta el Turquestán, el Tibet, Annam y Corea, e impone su arte al Japón. Es la época de máximo florecimiento cultural del pueblo chino, del llamado arte clásico, que habrá de sobrevivir varios siglos en el Japón. La conquista por los mongoles, en el siglo XIII, tiene como consecuencia, a mediados del siguiente, la instauración de la dinastía Ming, que dura hasta el XVII, aunque, en realidad, sus sucesores los manchúes, que se mantienen en el Poder hasta 1911, se limitan, desde el punto de vista artístico, a seguir la pauta de los Ming, hasta el punto de que bajo ambas dinastías vive China un prolongado período de florecimiento de cinco siglos. Es la época cuando se construye Pekín y a la que debe China la fisonomía con que la ha conocido la Edad Moderna.

De arquitectura de madera, tanto del período Han como del anterior, es muy poco lo que poseemos. El tipo de edificio base, tanto de la arquitectura religiosa como de la civil, es el pabellón sobre pilares o columnas de madera, con ricas cubiertas de vigas salientes y gran techumbre, generalmente de cuatro aguas. Como la techumbre desempeña papel de primer orden en la composición general, si el pabellón tiene varios pisos, a cada uno de ellos se decora con la suya. Al pabellón suelen acompañarle torres también de varios pisos, y si se trata de un conjunto arquitectónico de gran importancia, se labran pórticos también en forma de torres, igualmente con más de un piso, patios con galerías, quioscos en lagos, etc. Fundida la torre con la estupa introducida por el budismo, sus frentes se cubren de benéficas esculturas de Buda, y se componen de una numerosa serie de cuerpos con otras tantas techumbres. En el siglo VI, estas torres o pagodas se labran ya no sólo de sección hexagonal, sino octogonales y aun de más lados, y los aleros se proyectan notablemente al exterior. Este tipo se conserva con ligeras variaciones hasta el siglo XVIII. Uno de los ejemplares más importantes es la pagoda de loyang (fig. 576).

(fig. 576) Pagoda de loyang

La arquitectura china es polícroma. La madera no sólo se pinta, sino que se barniza; las paredes se cubren de estuco y el azulejo desempeña también papel muy destacado; y en los templos y palacios imperiales las tejas son vidriadas en amarillo y verde. Los relieves en barro cocido, y aun la pintura al fresco, son utilizados por el arquitecto chino, sobre todo en las llamadas «paredes mágicas», que, bien como muros independientes o en las cercas de templos y palacios, protegen contra los malos espíritus.

En el período de tránsito a la época T'ang, las principales novedades son la aparición de la cubierta cóncava y la mayor importancia concedida a las torres (fig. 577).

(fig. 577) Pagoda de Xumi, construida en el año 636.

El templo budista típicamente chino, cuando llega a formarse es en la época T'ang, pero, destruidos los monumentos antiguos, los que dan idea cumplida de su

organización son modernos. Sirva de ejemplo el templo de kuanyin o la diosa de la misericordia de P'u-tsi-szo (fig. 578).

Formado por una serie de pabellones y pórticos, se ordena en un gran eje central. Alzase a su entrada la cámara de las lápidas conmemorativas de la fundación, a la que sigue un puente adintelado con un quiosco central que salva el Estanque de los lotos sagrados. Al otro lado del estanque se encuentran tres pórticos aislados: el central, guardado por dos leones, que sólo se utiliza en las grandes solemnidades, y dos laterales menores. Algo más al fondo, correspondiendo a los pórticos anteriores y formando con ellos una primera plaza, se levanta en el centro el Pórtico de los cuatro reyes del cielo, con las estatuas de éstos guardando la entrada, y a los lados, otros dos pórticos menores. Completan la plaza en sus frentes laterales la Torre de los timbales y la Torre de las campanas. Más al fondo, sobre elevada terraza, penetrase ya en la gran Sala de oración, de cinco naves longitudinales, a la que sigue en el centro del gran patio cerrado la Sala de la Ley, que en otros templos sirve para la predicación. En el mismo eje está el Pórtico de las flores caducas, y más allá, la casa del gran sacerdote. En los muros laterales del patio se encuentran los Lohans o dieciocho discípulos de Buda. Junto al ingreso del templo, y antes de llegar a la Cámara de las lápidas, se levanta la pagoda.

(fig. 578) Templo de kuanyin o de la diosa de la misericordia

Bajo la dinastía Ming, el arte chino recorre su último periodo fecundo, creándose un tipo de construcción religiosa, de la que es buen ejemplo, la sala de oración por buenas cosechas en el Templo del Cielo, del siglo XV, en Pekín, formados ambos por una serie de terrazas concéntricas (fig. 579).

(fig. 579). Sala de oración por buenas cosechas en el Templo del Cielo

Importante por la riqueza decorativas a que puede llegar la arquitectura bajo los Ming son las columnas de mármol del pórtico del templo de Confucio de principios del siglo XVI, en su ciudad natal de Cofu, cubiertas con dragones y temas nubiformes (fig. 580).

(fig. 580) Columnas de mármol del pórtico del templo de Confucio en Cofu

Del palacio chino hemos de formarnos idea por el de Pekín que, construido ya bajo los Ming, debe reflejar la tradición de las épocas. Está constituido por una serie de grandes patios, ordenados en un eje y comunicados por puertas monumentales. En uno de ellos, y sobre una terraza con escalinata de mármol, se levanta el pabellón del trono, completando el conjunto el templo de los antepasados del emperador y el de las divinidades protectoras. Un enorme jardín con tres lagos sirve de escenarios y complemento al conjunto de palacios (fig. 581).

(fig. 581) Palacios de la ciudad prohibida en Pekín de la dinastía Ming

Tipo de monumento importante en la arquitectura china es el pai-lu o puerta del triunfo, que se levanta en las plazas y calles para conmemorar grandes acontecimientos en honor de personajes ilustres o en memoria de los difuntos. Labrados en piedra, dejan ver, sin embargo, en sus vanos adintelados su origen lignario. Excepcionalmente se emplea también el arco (fig. 582).

(fig. 582) Pai-lu o puerta del triunfo

ESCULTURA CHINA

—La escultura desempeña en el arte chino papel más secundario que en la India. La de carácter monumental, sobre todo, es de escasa importancia. De todos modos, no faltan relieves en los edificios funerarios, estatuas de divinidades y de hombres de tamaño mayor que el natural, éstas sobre todo, en las avenidas de los grandes mausoleos. Como hemos visto en la India, el escultor chino se nos muestra libre de la preocupación por la frontalidad y dominando las más varias actitudes. El género preferido, y el que se conoce mejor, es la escultura de tamaño pequeño, tanto en bronce como en madera o piedra, y, sobre todo, en jade y en porcelana.

Con la triunfal difusión del budismo se introducen sus representaciones religiosas, entre las que ocupa el primer plano, como es lógico, la del propio Buda, siendo también muy frecuente la diosa de la misericordia, que aquí toma el nombre de Kuan-yin, y que, representada con el niño en el regazo, hace pensar en nuestras Vírgenes medievales (fig. 583).

(fig. 583) Diosa Kuan-yin

Con las imágenes se introduce la costumbre india de esculpir grandes relieves en las laderas rocosas inmediatas a los templos budistas. Junto a ellos precisa citar los de carácter funerario, como los de los caballos favoritos del emperador T'ai-tsong, del siglo VII, representados en su sepulcro con admirable sentido naturalista (fig. 584).

(fig. 584) Relieve de guerreros y caballos

Estatuas importantes y frecuentes son las de los Lohans o discípulos de Buda, y las de los guerreros del cielo, de gran tamaño, fundidas en hierro y en violentas actitudes (fig. 585).

(fig. 585) Lohans o discípulo de Buda

El sepulcro adopta la forma de túmulo de tierra o pirámide de piedra, con cámara sepulcral en su interior y corredor de acceso. Ante la puerta suelen levantarse estatuas de piedra, de guerreros o de animales.

Mención aparte, merece los guerreros de terracota, son una colección de estatuas de terracota que representan las figuras de los guerreros y caballos del ejército primer emperador de China de la Dinastía Qin, 210-209 a. C. Se trata de un tipo de arte funerario enterrado en formación de batalla, en Xian (fig. 586).

(fig. 586) Guerreros de terracota en Xian

PINTURA CHINA

.—Es el arte en que los chinos manifiestan mejor sus dotes artísticas. Aunque no falta la pintura mural, en mamparas y biombos, el género más corriente es el de la aguada en tiras de tela de seda o de papel en rollos, o plegados en zigzags y con tapas formando un álbum. Los rollos son, o verticales, para colgarlos de la pared, o para verlos extendidos en el suelo.

Es pintura concebida en plano, en la que domina el dibujo, de colores muy suaves, procurándose evitar la sombra como medio de producir la ilusión de espacio. Muy relacionada con el arte gráfico, con frecuencia participa de sus caracteres. Conoce, desde fecha muy temprana, la perspectiva lineal, y se desvanece las tintas para producir el efecto de distancia. Representa la figura humana en todas las actitudes y

posiciones. Cultiva, también desde muy antiguo, todos los géneros, dedicando especial atención al paisaje, cuyos accidentes gusta de simplificar con indudable acierto, aunque procura destacar en primer término árboles, y plantas. El punto de vista es con frecuencia muy alto.

Los pintores chinos de nombres conocidos forman legión, siendo ya abundantes en los primeros tiempos de nuestra Era. En esta época, además de representaciones de divinidades budistas, encontramos escenas de la vida profana, retratos, animales y paisajes.

El grado de florecimiento que alcanza la pintura china y el interés que por ella se siente, lo indica el que el emperador, a fines del siglo XI, funde una especie de Academia imperial y haga redactar un catálogo de su pinacoteca en el que figuran más de seis mil pinturas y más de doscientos nombres de artistas.

Ya bajo la dinastía Tang en el siglo VIII el pintor expresa su perfección artística (fig. 587).

(fig. 587) Caballos con jinete. Dinastía Tang, siglo VIII

Sin embargo, no se limita a las composiciones con figuras. Los temas que en él se registran nos hablan de la amplitud del repertorio pictórico en tan remota fecha. Se citan asuntos religiosos, hombres, edificios, gentes extranjeras, dragones y peces, tipos de animales, pájaros y flores, cañaverales de bambú, hierbas, insectos y paisajes (fig. 588).

(fig. 588) Temas pictóricos (Pájaros y Paisaje)

En el paisaje, que cada vez adquiere más importancia, no siente el movimiento de la perspectiva con su punto de fuga sino la lejanía producida por la neblina, la neblina y el agua, que además sugiere el "chi" o aliento vital que anima a la naturaleza. No tiene inconveniente en superponer puntos de vista diferentes. Inspirado en el paisaje montañoso de China de neblinas y cascadas, el pintor termina creando un paisaje convencional y escribiendo tratados como el "Manual de la pintura del jardín de la semilla de mostaza" de 1679, donde se ofrecen esquemas de paisajes y de formas típicas de árboles, rocas, montes, cataratas, etc.

Para el pintor chino, además del simbolismo de los animales fantásticos mencionados, también lo tienen algunos temas que figuran en su pinturas y artes decorativas: el bambú le hace pensar en el que cultiva su inteligencia y se dobla pero no se quiebra; el pino nudoso en el espíritu incontestable de la vejez; las nubes en el paisaje, le hace sentir el espíritu cósmico que anima las cosas; el melocotón le evoca la inmortalidad, la pareja de aves acuáticas la felicidad matrimonial; el caballo cansado, el artista menospreciado, etc.

En el paisaje se distinguen dos tendencias, una de dibujo fuerte, anguloso y dramático que se considera propia del Norte de Kufeng, del siglo XI, y otra tendencia más blanda, de formas redondeadas, de nieblas y nubes, que tiene su centro en Nanking, del siglo XIV, y que llega hasta nuestros días. En los últimos tiempos de la dinastía Sung el pintor del de paisaje se siente inclinado a representar los primeros términos como si a la inspiración de la amplia naturaleza hubiese sucedido la del jardín con sus árboles, flores y pájaros (fig. 589).

(fig. 589) Estilos de la pintura China (siglos: XI - XIV)

El triunfo de los mongoles, vencedores de los tártaros y conquistadores de China, que establecen la capital en Pekín en la época que la conocerá Marco Polo, inspira bajo la dinastía Yuan (1280-1368), toda una serie de pinturas que celebran sus hazañas guerreras y los representan en sus caballos. En constraste con este temario, un grupo de pintores, el llamado de los Cuatro Grandes Maestros se retiran al Sur, volviendo a poner de moda un estilo tradicional muy próximo a la caligrafía.

Siglos más tarde, con el triunfo de los manchúes, otro grupo, el de los Individualistas, abandona el estilo imperante en su tiempo y procura que la pintura exprese los sentimientos de su autor. Su estilo se mantiene floreciente en el siglo XVIII (fig. 590).

(fig. 590) Paisaje del pintor shitao (1642-1707)

ARTES DECORATIVAS: LA PORCELANA CHINA

La porcelana es invención china. Es una pasta formada por caolín, silicato de aluminio, que no llega a fundirse y forma como el esqueleto de la porcelana —que eso precisamente significa kao-ling—, feldespato que produce la masa vitrea y

cuarzo. Estos dos últimos productos constituyen el pai-tun-tzin o carne de la porcelana. La cocción oscila entre los 1.300 y los 1.500 grados. La masa de la porcelana es cubierta por una capa de bórax o de feldespato que puede ser teñida con óxidos metálicos. Se supone que la porcelana debió de ser descubierta al querer fabricar el vidrio opaco o el jade artificial. El deseo de imitar la calidad y el color del jade, en efecto, no es raro en la porcelana china.

.—Uno de los rasgos más destacados del arte decorativo chino es su gusto por la asimetría, y entre los temas de carácter geométrico son frecuentes el meandro, los en forma de S y C y, sobre todo, las nubes. En cuanto a los de carácter animado, son los más importantes el dragón y el ave fénix. El dragón chino tiene cabeza de camaleón, cuernos de ciervo, escamas de serpiente, garras de águila y cola de serpiente, y simboliza el agua bienhechora, el cielo y el poder real. El fénix, que tiene cabeza de faisán, cuerpo de dragón o pavo real, alas de este mismo animal y cuello de tortuga, encarna análogas" ideas, y es atributo de la emperatriz. Se emplea también con frecuencia el ki-lin o unicornio —caballo con un cuerno en la frente.

La contextura de la porcelana es uniforme, traslúcida a contraluz, sonora y agradable al tacto. Aunque en ella se esculpen estatuitas (fig. 591), por lo general se dedica a la vajilla. Las formas de ésta son por lo común sencillas, insistiéndose en algunos tipos. En los comienzos, está influida por la vajilla de bronce. Existe la vasija lisa, cuyos valores son la forma, la calidad de la superficie y el color, y la decorada. En la porcelana lisa desde tiempos muy remotos se utilizan como recursos decorativos las grietas y fallos de cocción, tales como los corrimientos de la pasta o «lagrimones». En la no lisa la decoración puede ser en relieve y pintada. En este caso es frecuente que el color general del vaso se interrumpa, reservando unos medallones para historias o temas de diversa índole.

(fig. 591) Exposición de porcelana china en el Museo de Louvre

La porcelana propiamente tal no se fabrica hasta mediados del siglo X, coincidiendo con los comienzos de la época Sung (960-1279). La más antigua, que se remonta al período anterior, la T'ang, es monocroma, de tono muy igual y de brillos muy bellos obtenidos por la superposición de nueve capas de feldespato. Los colores

dominantes son el verde grisáceo claro o «claro de luna» y el azul pálido o «color del cielo después de la lluvia», según la terminología china. Las vasijas son lisas o presentan en relieve nubes, olas, hojas, pájaros o peces (fig. 592). El nombre de «celadón» con que se conoce esta clase de porcelana de color claro y suave es europeo, y alude a las cintas verdes llevadas por Celadón, héroe de una novela francesa.

(fig. 592) Vaso celadón de la dinastía Song, datado en el siglo XIII

En el siglo XIV, restaurada la fabricación de la porcelana después de la invasión mongólica, se pone en primera fila la porcelana blanca que permite la decoración cromática, empleada ya en la gran época Ming (1368-1644). En ésta, la fabricación de la porcelana se concentra en King-to-chen. Se continúan produciendo vasos a un solo color, incluso los de tipo «celadón», aunque en decadencia. En los de varios colores, que comienzan en el siglo XV y se impone en la centuria siguiente, utilizan ya esmaltes de plomo. Para evitar la unión de los diversos colores, la superficie tiene partes rehundidas y rebordes salientes que los reciben y separan, respectivamente; es decir, utilizan una técnica que veremos en la cerámica y en los esmaltes occidentales. La decoración pintada se reduce al principio al color azul sobre el fondo blanco (fig. 593).

(fig. 593) Jarra china azul y blanca, dinastía Ming, mediados del siglo XV

En el siglo XVI la paleta se amplía, bien reduciéndose a los verdes, amarillos y violetas, o empleando todos los colores conocidos (fig. 594).

(fig. 594) Porcelana China del período Kangxi (1662-1722)

Con destino a La India y a Persia, se aplican al vaso ya recubierto de color temas en relieve que bien son también esmaltados o quedan en el color de la pasta, es decir, de bizcocho. Además de los temas decorativos empleados con anterioridad se generalizan en la porcelana pintada los dragones, el ave fénix, los peces, las ramas en flor, los paisajes, las divinidades y personajes del taoísmo y del budismo, tales como los Ocho inmortales: He Xiangu, Han Xiang Zi, Lan Caihe, Li Tieguai, Lü Dongbin, Zhongli Quan, Cao Guojiu, Zhang Guo Lao (fig. 595).

(fig. 595) Recipiente de porcelana con las figuras de los ocho inmortales

En la época Ts'ing (1644-1911) la porcelana continúa floreciente, sobre todo bajo el emperador Kang'hi (1662-1721), citándose a principios de siglo en King-to-chen no menos de tres mil hornos. En los vasos monocromos aumenta la variedad de los colores y la igualdad de los esmaltes, pero los de decoración pintada adquieren cada vez mayor importancia. La principal novedad en cuanto a los temas decorativos se refiere al interés por los temas florales, principalmente crisantemos y magnolias, con pájaros y mariposas.

Son típicos de este período los decorados con flores blancas de ciruelo (fig. 596) sobre fondo jaspeado, que representa el deshielo de la primavera, y que se regalaban en esta fecha, que en China es cuando comienza el año.

(fig. 596) Recipiente de porcelana con flores blancas de ciruelo

Entre los nuevos colores debe recordarse el negro intenso. Bajo Kang'hi aparecen los vasos llamados de la «familia verde», por dominar en ellos esa gama (fig. 597), que pasa de moda para dar paso a los de la «familia rosa» (fig. 598), de colores pálidos y delicados. A esta época corresponde también la técnica denominada de «cáscara de huevo, (fig. 599),», por lo blanca y delgada, y que se destina a la exportación.

(fig. 597) Porcelana de la "familia verde", período Kangxi (Dinastía Ping

(fig. 598) Xi Wang Mu, deidad taoísta figurada en un plato de porcelana de la "familia rosa", período de Yongzheng (Dinastía Ping

(fig. 599) Porcelana realizada con la técnica de cáscara de huevo

El siglo XIX es ya de decadencia. Destruido King-to-chen por un incendio, no obstante ser reconstruido a mediados de esa centuria, se limita ya a copiar los modelos antiguos. La porcelana china es conocida en Europa en el siglo XV a través de Egipto, y es importada ya directamente en el siguiente por los portugueses (fig. 600).

(fig. 600) Porcelana china azul y blanca de exportación, con escena europea e inscripción francesa

"El Imperio de la virtud se estableció hasta el fin del Universo", período Kangxi, 1690–1700“

Familia verde” del período Kangxi (1662-1722)

ARQUITECTURA JAPONESA

Aunque la arquitectura japonesa deriva directamente de la china, hasta el extremo de que algún capítulo de ésta solo la conocemos a través de los monumentos japoneses, nos referimos independientemente a éstos.

Como el sintoismo pervive simultáneamente con el budismo, su arquitectura termina fundiéndose con la nueva religión, pero sus templos suelen conservar la cubierta tradicional de pizarra, tablillas o junco, en vez de emplear la teja. La madera suele pintarse de rojo.

Como ejemplo de templo japonés puede citarse el de Horiuyi en Nara (607) (fig. 601), en el que imperan por todas partes, ya plenamente desarrolladas y en tranquila armonía con el paisaje circundante, las majestuosas curvas cóncavas de los tejados. Cercado por un prolongado cuerpo de edificación cubierto a dos aguas, se abre en él la puerta principal o chumon de dos pisos, con sus correspondientes aleros, que da paso al patio donde se levanta el Gran Pabellón de Oro o Kondo, en cuya sala central se encuentran sobre una tribuna las estatuas de los dioses. La pagoda es una bella torre de cinco aleros curvos con campanas, y un gran mástil con anillas de coronamiento.

(fig. 601) Templo de Horiuyi en Nara

Durante varios siglos el templo conserva en el Japón esos mismos caracteres, si bien adquiere alguna mayor complejidad y manifiesta el deseo, cada vez más acusado, de que sus líneas generales jueguen con las del paisaje. Son obras de perfección exquisita, en las que las cubiertas se encuentran trazadas con tal sentimiento que parecen flotar en el aire, llegándose a imitar en las sencillas líneas exteriores del templo Uji (1053), gracias a la forma de las alas laterales del pabellón, la figura del ave fénix (fig. 602). Con esa sencillez forma contraste la riqueza de su decoración interior, a base de bronce, laca, oro y nácar.

(fig. 602) Templo de Uji

Esta unión de la arquitectura con el paisaje hace que los conventos japoneses, reflejo también de los chinos coetáneos, se conciban como parte de un pequeño jardín donde se representan, naturalmente, también en pequeño, todos los elementos del paisaje. Que no en vano es ahora, en el período denominado pintoresco, cuando el jardín chino adquiere sus caracteres propios.

ESCULTURA JAPONESA

En las imágenes búdicas del Japón se siguen los tipos creados en China, y de ello es buen ejemplo el Buda-Yasuki, el gran sanador, del templo de Nara, sentado en elevado pedestal y acompañado por los Bodisatvas del Sol y de la Luna, los tres ante aureolas apuntadas decoradas con pequeñas figuras de Buda en relieve. Es obra fundida en bronce de principios del siglo VIII. De bronce son también las dos estatuas de Buda, de proporciones gigantescas, de Nara y Kamakura, de unos quince metros de alto. Del siglo VIII la primera, la segunda corresponde ya al XIII (fig. 603).

(fig. 603) Budas de Nara y Kamakura

Al lado de Buda desempeña igualmente papel importante la diosa de la misericordia, aquí llamada Kwannon (fig. 604).

(fig. 604) Diosa de la misericordia, Kwannon

Y, como es natural, se introducen también, aunque toman nombres japoneses, los soldados celestes. A los cuatro reyes del cielo se les llama Shitennos y Nios. Formando contraste con las beatíficas y reposadas representaciones búdicas siempre de frente, a estos guardas celestes se les imagina en movidísimas actitudes, sin preocupación alguna de frontalidad, luchando con los demonios (fig. 605). En ellos es donde la escultura japonesa alcanza su máxima personalidad. Conocemos los nombres de algunos escultores, entre los que figura Kokei, autor de varios Shitennos de Nara.

(fig. 605) Los cuatro guardianes o reyes del cielo. Shitennos

La escultura japonesa es de bronce, madera pintada o de la técnica Kanshitu; es decir, de madera cubierta de lienzo, y éste de barniz con un polvo especial. En esta capa negruzca de barniz es en la que se termina el modelado.

Mucho más original que la gran escultura es la de carácter decorativo, ejecutada en los más diversos materiales, y donde el japonés pone bien de manifiesto su fino sentido decorativo de la composición. Muy conocidos dentro de este tipo de trabajo son los recazos de espadas (fig. 606).

(fig. 606). Espadas grabadas

LA PINTURA JAPONESA

La pintura japonesa no comienza a manifestar su personalidad frente a la china hasta que en el siglo XI abandona los temas búdicos de origen chino y se dedica a representar temas legendarios caballerescos y de la vida cortesana y cenobítica. Se distinguen en esta primera fase las escuelas de Yamato, Kasuga y Tosa. Obra típica de la última, y de autor conocido, es la historia de Honen Shonin (fig. 607).

(fig. 607) Honen predicando entre la gente común. Pintura siglo XIV

Desde el siglo XIV la pintura es la principal manifestación artística japonesa, creándose en la centuria siguiente la nueva escuela de los Kano, así llamada por el nombre del fundador y de su hijo, que introduce el estilo chino del período Sung con sus paisajes de montañas, nubes, nieblas y cascadas, en las diversas estaciones del año. El que ejerce más amplia y permanente influencia es el segundo Kano Motonobu (muerte en 1559), cuya obra maestra es el paisaje propiedad del conde Date, de Kyoto (fig. 608). Tanto la escuela de Tosa como la de Kano se conservan activas hasta el siglo XVIII, aunque ya sin la fuerza creadora primitiva.

(fig. 608) Paisaje de Kano Motonobu

A mediados de esta centuria se deja ya sentir la influencia europea, el sentido realista es cada vez más poderoso, y el grabado en madera polícromo adquiere progresiva importancia, hasta el punto de que los principales pintores lo cultivan activamente. El principal representante de esta nueva era de la pintura japonesa es

Hokusai (muerto en 1849), dibujante infatigable (fig. 609), (fig. 610) durante su larguísima vida.

(fig. 609) La gran ola

(fig. 610) Autorretrato.

Su obra más amplia es la Man-gua, de no menos de catorce tomos, en los que nos ofrece un sinnúmero de escenas de la vida japonesa. Aparte de ésta que le conquista el rango de primer pintor de su país, deja otras series famosas, como las de las Cien vistas el Fuji, la de Los héroes japoneses, etc. El segundo gran maestro de esta última fase de la pintura japonesa es Hiroshigue (muerto en 1858), que se considera el más avanzado en el sentido europeo en el cultivo del paisaje, del que publica estampas sueltas (fig. 611).

(fig. 611) Estampa del Santuario de Akiba en Ukeji

ARTE AMERICANO PREHISPÁNICO

ARQUITECTURA AZTECA Y MAYA

.—En América se forma un arte propio, de caracteres muy definidos, cuyos dos centros principales radican en México y América central y en el Perú y Bolivia.

En México y América central destacan dos pueblos: los aztecas, establecidos en la meseta mexicana y que terminan conquistando buena parte de América central, y los mayas, que habitan en Yucatán, Guatemala y Honduras. Sus estilos se influyen y entrecruzan, y en obra como ésta es preferible estudiar conjuntamente uno y otro. Es arte contemporáneo del cristiano medieval.

La arquitectura de México y América central es de cantería, y su soporte preferido, el pilar. La columna, cuando la utiliza con cierta constancia, como sucede en Yucatán, es gruesa, baja y sin más capitel que una pieza lisa como el abaco clásico. Desconoce la cubierta abovedada, y sólo llega a construir por el avance progresivo de los sillares una bóveda falsa de intradós rectilíneo o ligeramente curvo. Las molduras suelen estar formadas por planos rectos, y, en general, son bastante sencillas.

Su monumento principal es el templo, cuya estructura carece de complicaciones interiores. Es construcción de grandes masas que se impone, sobre todo, por su volumen (fig. 612). Como las principales ceremonias tienen lugar a cielo abierto, la parte cubierta del templo se reduce a la habitación de la divinidad, permaneciendo los fieles al aire libre. El templo está constituido por unos patios formados por varias terrazas de escasa altura y amplia superficie. Sobre ellas, o por ellas rodeadas, se levantan las pirámides truncadas, que sirven, a su vez, de pedestal a la pequeña capilla habitación del dios. Reunido el pueblo en el patio, contempla las ceremonias que se celebran en la plataforma de la gran pirámide, en la que, además de la capilla, se encuentra el techcatl o altar donde es sacrificada la víctima, cuyo cuerpo se arroja después por la gran escalera de la pirámide, de gradas numerosas de poca huella.

(fig. 612) Pirámide del Sol de Teotihuacán

La pirámide adopta diversas formas, desde la simplemente escalonada o de paredes lisas, hasta la que interrumpe su perfil oblicuo por medio de una superficie de estrechos cuerpos o tableros verticales (fig. 613), (fig. 614). Este sistema de interrumpir la oblicuidad de la pirámide llega en ciertos monumentos mayas a crear verdaderas fachadas con pórticos que ocultan en buena parte la forma de la pirámide originaria. La capilla es casi siempre única, aunque no faltan templos que presenten varias dispuestas en fila; es de planta rectangular, con el ingreso por uno de los frentes mayores, y en la zona maya llegan a tener varias crujías.

(fig. 613) Pirámide de Tajín

(fig. 614) Pirámide de Chichen Itzá

Las construcciones que flanquean los patios en la zona maya, a las que suele denominarse palacios, son las que nos ofrecen las fachadas más importantes del arte mejicano. La parte más decorada es la superior (fig. 615).

(fig. 615) Templo Casa de las Monjas

En Palenque, esa parte se encuentra inclinada, como en la primitiva cubierta. A manera de anchísimo entablamento se dibujan en ella varias fajas horizontales divididas por la típica moldura maya, formada por un listel entre otros dos oblicuos.

Su anchura es tan grande que iguala a la parte inferior de la fachada, que el arquitecto anima también a veces con el mayor lujo.

El primer paso en este sentido consiste en formar pórticos de columnas (fig. 616); después se cubre la superficie del muro con fustes simplemente yuxtapuestos como tema decorativo, y, sobre todo, se continúa el decorado de la especie de entablamento hasta la línea misma de tierra, quedando así la totalidad de la fachada cubierta por riquísima ornamentación de carácter casi uniforme.

(fig. 616) Arco de Labna

El proceso de enriquecimiento de la fachada, sin embargo, no se detiene ahí. Se completa en muchas capillas mayas con la elevada crestería que suele labrarse, bien sobre el grueso muro que separa las crujías, o sobre el de fachada como continuación de ella.

Entre los principales conjuntos de monumentos mejicanos figuran las ruinas de la sagrada ciudad de Teotihuacan (fig. 617). No lejos de la capital de la República se extienden en más de dos kilómetros de longitud, a los lados de una amplia y recta avenida llamada de los Muertos. Sus templos principales son las pirámides del Sol y de la Luna, y, sobre todo, la de Quetzalcoatl, en la que el cuerpo de serpiente emplumada del dios bienhechor aparece enrollado en los tableros de la pirámide, mostrándonos su cabeza casi tantas veces como días tiene el año. El gran templo de Tenochtitlán, la capital del imperio azteca, lo conocemos por la descripción de los cronistas y por los restos descubiertos en la Plaza Mayor de México.

(fig. 617) Ciudad de Teotihuacán

En Yucatán, las ruinas son importantes y numerosas. Figuran en primer plano las de Palenque, las de Uxmal, con las Casas de las Monjas (fig. 618) y del Gobernador; y las de Labná con su «Arco», o edificio en ángulo, en una de cuyas alas se abre el arco falso que, describiendo una elegante curva apuntada con pequeño dintel a manera de clave, comunica dos antiguos patios del templo.

(fig. 618) Casas de las Monjas

El conjunto monumental más visitado y conocido de Yucatán es el de Chichén Itzá. Sus ruinas aparecen ordenadas en torno a un eje que pasa por dos cenotes, o enormes pozos típicamente yucatecos, en una extensión de cerca de un kilómetro cuadrado. Sus monumentos principales son el Castillo o templo de Kukulcán (fig. 619). —el Quetzalcoatl maya—, la portada de cuya capilla sostiene enormes columnas en forma de serpientes emplumadas (fig. 620).

(fig. 619) Templo de Kukulcán

(fig. 620) Serpientes emplumadas del templo de Kukulcán

Destaca el cojunto arqutectónico del Juego de Pelota (fig. 621), el deporte que apasiona a los mejicanos tanto como las carreras a los bizantinos, cruzándose en sus apuestas joyas, esclavos y hasta las mancebas.Situado sobre una gran terraza rectangular, flanquean el campo de juego dos cuerpos altos y largos, escalonados al exterior y cortados verticalmente al interior. En el centro del borde superior de estos frentes verticales se encuentran las argollas por donde los jugadores deben pasar la pelota, y sobre esos grandes cuerpos laterales se levantan varios templetes. Sostienen también su pórtico serpientes emplumadas.

(fig. 621) Figuración y ruinas del recinto del juego de la pelota

Fuera de Yucatán, en la región de Oaxaca, las ruinas de Mitla muestran un estilo diferente y de carácter más geométrico, pero de gran belleza (fig. 622).

(fig. 622) Ruinas de Mitla

ESCULTURA AZTECA Y MAYA

.—Al escultor mejicano prehispánico, más que la belleza del cuerpo humano, le interesa lo expresivo, concentrado, sobre todo, en el rostro. La tensión espiritual de su cultura primitiva se refleja en ellos con una fuerza extraordinaria. Producto típico del Olimpo azteca es la gran estatua de cerca de tres metros de la monstruosa Coatlicue (fig. 623), madre de los dioses, vestida con falda de serpientes entrelazadas, y con doble rostro del mismo animal de arqueados colmillos y bífida lengua. Luce collar de corazones y manos, del que, como centro, pende una calavera.

(fig. 623) Coatlicue, madre de los dioses

Que los escultores aztecas son también grandes animalistas, con criterio esencialmente decorativo, lo muestra el tigre echado, con una gran cavidad en la parte central de su cuerpo para la sangre de los sacrificios, del Museo de México. El llamado Calendario azteca (fig.624) es una representación cosmogónica de este pueblo con el Sol, Tonatiuh, en el centro, dentro del aspa del movimiento, con los signos de los cuatro soles o eras anteriores en sus brazos, y los signos de los meses en la zona inmediata, todo ello encuadrado por las dos serpientes.

(fig.624) Calendario azteca

En el campo del relieve, es el arte maya el que nos ha conservado más monumentos. En ellos el escultor se preocupa, más que el azteca, de la elegancia de la figura, cuyo perfil traza con cariño, a veces extraordinario, si bien por su extraño sentido de la belleza subraya su frente deprimida y alargada. Esos relieves nos presentan sacerdotes con ricas vestiduras y recargadísimos tocados de plumas, que, a veces, danzan en místico arrebato ante la veneración de los fieles. Otras son guerreros igualmente cargados de plumas y abalorios. En la mayoría de los relieves el escultor aprovecha el gran penacho de plumas para llenar su parte alta, y cubre con inscripciones los restantes espacios libres. El dios que ocupa lugar preferente debe ser Itzamná, el dios de la luz y de la vida, creador de la escritura. Se le imagina como un anciano de nariz aguileña muy pronunciada, y con sólo un diente muy largo en el centro de la boca (fig. 625).

(fig. 625) Itzamná, dios de la sabiduría

Entre los relieves más curiosos del arte maya figura el llamado de la Cruz de Palenque.

(fig. 626 (fig. 626) Representación Cruz de Palenque

El relieve en Chichén Itzá nos presenta la serpiente emplumada que, con el cuerpo erguido, abre las fauces y con su lengua bífida espera los presentes de una comitiva (fig. 627).

(fig. 627). Relieve de la serpiente emplumada en Chichén Itzá

En el Museo de América, de Madrid, se conserva un relieve procedente de Palenque. De gran riqueza decorativa son los monolitos de Copan y Quiriguá (fig. 628).

(fig. 628) Monolitos de Quiriguá

Típicas manifestaciones de la escultura mexicana son, por último, las máscaras de piedras duras y, sobre todo, las revestidas de mosaico, de turquesa, nácar y coral (fig. 629).

(fig. 629) Máscara azteca Xiuhtecuhtli, dios del fuego. Mosaico turquesa, Museo Británico

PINTURA Y ARTE PLUMARIO AZTECA Y MAYA

Los restos de pintura mural son escasos, pero acreditan un nivel equiparable al del relieve. Capítulo específico de la pintura mexicana constituyen los códices hechos de largas tiras de papel de maguey o piel de venado, blanqueadas con tiza y pintadas a la acuarela. Ilustradas por ambas caras y dobladas en varios pliegues, forman una especie de libro que se protege con dos tableros.

Su contenido es religioso, astronómico y de hechicería, y en algunos, al parecer, histórico. Aunque se han descrito sus escenas, no se han podido leer en su conjunto en forma definitiva. En el Museo de América, de Madrid, se guarda el códice maya llamado Pre-cortesiano (fig. 630).

(fig. 630). Fragmento Códice Pre-Cortesiano del Museo de América en Madrid

Igualmente típico de México es el arte plumario, cuya principal manifestación artística es el llamado mosaico de plumas, en el que se llegan a representar escenas animadas que emulan la verdadera pintura. Lo conservado de época prehispánica es escasísimo, y lo más valioso es el escudo del Museo de Viena (fig. 631).

(fig. 631) Plumario del museo de Viena

En el Museo de América existe otro mucho más sencillo. Pero lo que nos puede dar idea más cumplida de lo que es este arte son las obras ya posteriores a la conquista, como las mitras del siglo XVI del Escorial y de la Catedral de Toledo (fig. 632).

(fig. 632) Mitra de Plumas. Escorial

ARQUITECTURA PERUANA

.—En la arquitectura peruana existe clara diferencia entre la región de la costa, que emplea el adobe, y la de las tierras altas, que construye con piedra.

Los maestros cuzqueños son excelentes canteros. En ninguna parte de América se acaricia el paramento del sillar y se labran sus uniones con mayor esmero. En cuanto a las dimensiones de las piezas, puede decirse que construyen desde verdaderos muros megalíticos hasta la obra de sillería isódoma. Con frecuencia, en el deseo de aprovechar, en lo posible, todo el tamaño de la piedra, se labran en forma irregular, incluso con ángulos entrantes; la llamada de los «Doce ángulos» de una calle de Cuzco, es buena prueba de los extremos a que se llega en este sentido. La cara exterior del sillar suele ser ligeramente convexa, produciendo así, en el paramento, un leve almohadillado de tenue claroscuro (fig. 633).

(fig. 633) Calle Hatun Rumiyoc en Cuzco, o de los «Doce ángulos»

Lo mismo que el resto de América, el Perú prehispánico no llega a conocer el arco, existiendo, en cambio, la tendencia a construir los vanos en forma trapezoidal, como en la arquitectura prehelénica. La cubierta debió ser casi siempre de madera.

Ruinas a que se atribuye la mayor antigüedad son las de Tiahuanaco, que se levantan solitarias en el desolado paisaje del lago Titicaca, a más de cuatro mil metros sobre el nivel del mar. Por voluntad del Sol, nace en una de sus islas el primer Inca, y, en efecto, las numerosas ruinas que existen en torno al lago legendario son testimonio de una importante civilización muy antigua, todavía envuelta en el misterio (fig. 634).

(fig. 634) Ruinas de Tiahuanaco

La más importante es su famosa Puerta, de tamaño no grande (fig. 635). Los temas que cubren su dintel han sido trazados con la reiteración de un tejido.

(fig. 635) Puerta de Tiahuanaco

La divinidad principal (fig. 636), para algunos Viracocha, el dios supremo, con su cuerpo diminuto y su gran cabeza cuadrada, de la que salen numerosos apéndices radiales, aparece de pie, absolutamente de frente y sobre una especie de almena

escalonada, con la grandiosidad del Sol que se eleva sobre los Andes. En sus manos empuña dos animales con cuerpo de serpiente y derechos como cetros, mientras por los lados acuden de riguroso perfil veinticuatro personajes alados, unos con cabeza humana y otros con cabeza de pájaro. El gran dios de Tiahuanaco es, según algunos arqueólogos, el que calienta a los pobladores de las alturas andinas con sus rayos, y con sus lágrimas les humedece la tierra para que puedan hacer sus sementeras.

(fig. 636) Relieve Dios supremo en la puerta de Tiahuanaco

Monumentos característicos de la región del Titicaca son, además, las Chulpas o torreones de planta circular o rectagular, al parecer, de carácter funerario (fig. 637).

(fig. 637) Chulpas

Del gran templo del Sol, el Coricancha o recinto sagrado, convertido por los españoles en monasterio de Santo Domingo, existen algunos muros y las descripciones de los cronistas. La cámara misma del Sol, aunque cubierta de paja, tiene sus paredes revestidas con planchas de oro, y presididas por la imagen del dios, labrada en el mismo metal; allí reposan las momias de sus hijos los Incas. Y análogas características, aunque en plata, presenta la cámara de la Luna. Inmediato al templo se encuentra el jardín, donde, contrahechos en oro y plata, aparecen los más diversos animales y plantas.

Pero de lo que poseemos monumentos impresionantes de cantería incaica es de la arquitectura militar. Las obras de fortificación adquieren en el Perú importancia extraordinaria. La más conocida de todas, que es la de Saxahuamán (fig. 638), está situada en la montaña que domina el Cuzco, y consta de tres series de murallas dispuestas en zigzag y labradas en enormes piedras.

(fig. 638) Ruinas fortificación de Saxahuamán

La más bella y más hermosamente situada es, quizá, la de Pisac, en el alto valle del Urabamba, desde cuyas terrazas se domina uno de los más grandiosos paisajes de los Andes (fig. 639).

(fig. 639) Ruinas fortificación de Pisac

En los diversos valles de la zona de la costa peruana se forman varios centros artísticos, que terminan por ser dominados por los Incas. El material constructivo, como queda indicado, es el barro cocido al sol, que a veces se emplea en enormes bloques, revestidos con barro para disimular las uniones. A la preferencia por el adobe va unida la forma de pirámide de los edificios y la gran riqueza decorativa de los paramentos.

Una de las construcciones apiramidadas más interesantes es la de Moche, en la región de Trujilla, formada por varios cuerpos escalonados, pero donde la decoración de los paramentos alcanza mayor riqueza es en las ruinas de la gran ciudad de Chan-Chan, sojuzgada por los incas a mediados del siglo XV. En ellas vemos desde el sencillo ajedrezado hasta las lujosas composiciones del Patio de los Arabescos, aunque siempre en la forma geométrica propia de las artes textiles (fig. 640).

(fig. 640) Ciudadela de adobe de Chan Chan

El santuario más famoso de la costa es el de Pachacamac, el dios creador, que eso significa su nombre, cuyo templo primitivo consiste en una serie de pirámides truncadas superpuestas, a la que se agregan numerosas dependencias para peregrinos y sacerdotes (fig. 641).

(fig. 641) Santuario de de Pachacamac

Por último, destacan de forma singular las ruinas de Machu Picchu, «monte viejo» es el nombre contemporáneo que se da a una llacta —antiguo poblado incaico andino— construida antes del siglo XV, se encuentra ubicado en la Cordillera Oriental del sur del Perú, en la cadena montañosa de los Andes a 2.430 metros sobre el nivel del mar. Está ubicada en la región Cuzco, provincia de Urubamba, y se extiende sobre una superficie de 326 kilómetros cuadrados

Machu Picchu fue declarado Santuario Histórico Peruano en 1981 y está en la Lista del Patrimonio de la Humanidad de la Unesco desde 1983 (fig. 642).

(fig. 642) Machu Picchu

ARTES DECORATIVAS PERUANAS. CERÁMICA. TELAS

.—Donde el repertorio decorativo peruano se manifiesta más plenamente es en los tejidos y en la cerámica, artes ambas que alcanzan excepcional perfección. Además de los temas aludidos, la rica fauna costera se refleja, sobre todo, en la cerámica (fig. 643).

(fig. 643) Vasijas

En la cerámica, el capítulo más extraordinario es el de las vasijas antropomorfas, en las que el cuerpo humano suele desaparecer en beneficio de la cabeza, que es donde el escultor peruano hace alarde de su capacidad naturalista.

Entre las figuras zoomorfas, la de mayor interés, y que sirve de base a varias transformaciones de carácter fantástico, es la del felino, que parece poder identificarse con el gato montes o tití, el animal que debe de dar nombre a la extensa comarca del Titicaca —la Peña del Gato—. Lo que hiere la sensibilidad del peruano en el felino es su expresión airada, su rostro de proporciones cuadradas y grandes bigotes, y su lengua delgada y aguda. Sus bigotes adquieren tal desarrollo que se transforman en especie de máscara. El cuerpo alguna vez es el del felino, de formas curvas, rabo largo y piel con lunares; pero, generalmente, es de tipo humano (fig. 644).

(fig. 644) Decoraciones cerámicas antropomorfas

En los tejidos, el principal atractivo es la belleza de sus colores y el gusto con que se les combina. Tanto las representaciones de animales reales como de los monstruosos, se encuentran muy geometrizadas, tal y como muestra el manto de la Cultura Chimú de Perú, (1000 - 1476). El Diseño esta compuesto por bloques de motivos de pelícanos y atunes en una paleta brillante (fig. 645).

(fig. 645) Manto de la cultura Chimu en Perú (1000 - 1476)

CAPÍTULO X

EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO

ARTE SASÁNIDA

EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO

ARQUITECTURA SIGLOS IV y V. BASÍLICAS Y BAPTISTERIOS

SIRIA Y EGIPTO

ESCULTURA CRISTIANA PRIMITIVA

ARTE SASÁNIDA

EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO

.—Perseguida la religión nueva con rigor extraordinario desde que comienza a constituir un peligro para la sociedad "pagana", no es posible a los cristianos levantar grandes edificios dedicados a su culto que delaten su destino. Las únicas manifestaciones arquitectónicas de las primeras agrupaciones de cristianos son de carácter subterráneo y, artísticamente consideradas, muy pobres. Se reducen a los cementerios o catacumbas que, valiéndose del derecho de labrar enterramientos corporativos concedidos por las leyes romanas, excavan los cristianos, aprovechando en parte las galerías de las canteras abiertas en las afueras de la ciudad para obtener materiales de construcción.

Las catacumbas cristianas consisten en una complicada red de interminables galerías abiertas en una tierra de cierta consistencia (fig. 646), en cuyas paredes se encuentran los nichos de las sepulturas o formae, cubiertas por una lápida con la dedicatoria al difunto y símbolos, como el pez o la paloma con el ramo de olivo. Sus partes arquitectónicas más interesantes son los cubículos —cubiculi—, o lugares donde suelen cruzarse varias de esas galerías, pues, con frecuencia, los enterramientos en ellos emplazados presentan un nicho semicircular o arcosolio, bajo el que acostumbra a depositarse el cuerpo de algún mártir, sirviendo así de mesa de altar para celebrar los oficios.

(fig. 646) Catacumbas de san calixto

El cubículo de las catacumbas de Santa Inés (fig. 647) ofrece la particularidad de tener en su cabecera un asiento corrido labrado en la piedra y ligeramente elevado en el puesto de honor dedicado al obispo. Presenta a los lados varios arcosolios, habiéndose querido ver en los diversos ensanchamientos de la galería el lugar destinado al coro de hombres y al de mujeres.

(fig. 647) Catacumbas de Santa Inés

La arquitectura de estos cubículos es tan simple, que incluso la llamada cripta de los Papas, de las catacumbas de San Calixto, se reduce a dos columnas, un lucernario y poco más (fig. 648).

(fig. 648) Cripta de los Papas, de las catacumbas de San Calixto

La decoración de las catacumbas se confía exclusivamente a la pintura, y siempre dentro de una gran sencillez. El artista cristiano de estos primeros tiempos se limita a trazar sobre el enlucido de las paredes decoradas algunos elementos arquitectónicos y unas cuantas guirnaldas, y en las cubiertas, varios campos, que permiten pintar en sus centros figurillas y escenas en que se va gestando la futura iconografía cristiana. Desde el punto de vista puramente pictórico, su estilo es el romano coetáneo, de técnica sumaria, de pobre colorido y ejecutado por artistas modestos. La pintura de la bóveda de la catacumba de Lucina (fig. 649), de la primera mitad del siglo III y una de las más antiguas conservadas, nos dice en qué grado las bellas perspectivas arquitectónicas de los últimos estilos pompeyanos han dado paso en esta fecha a una decoración geométrica, animada por figuras, como los orantes, el Buen Pastor, y en el centro, Daniel en la cueva de los leones.

(fig. 649) Decoración bóveda con Daniel en la cueva de los leones

En un principio se limitan al empleo de temas paganos, pero que pueden prestarse a una interpretación cristiana, como sucede a las figuras de los amorcillos, de Psiquis, de Orfeo, o a las guirnaldas simbólicas de la inmortalidad. Más tarde, a mediados del siglo II, es cuando aparece ya un repertorio nuevo. La mayoría de los asuntos se toman del Antiguo Testamento, siendo los preferidos el Sacrificio de Isaac, Daniel con los leones, los Jóvenes en el horno, Jonás, Noé en el arca, etcétera, no sólo por

su valor como precedentes de la vida de Jesús, sino por ser ya los temas más representados en las sinagogas. Al lado de ellos aparecen ya los temas propiamente cristianos, que van multiplicándose cada vez más y haciéndose más concretos. Figuran entre los más antiguos la Adoración de los Reyes, el Bautismo de Jesús, la Curación del paralítico, diversos milagros de Jesús, etc. Junto a estas representaciones y pasajes de la vida del Salvador deben recordarse las ya citadas del Buen Pastor y la figura de la Orante, que de pie y con los brazos en alto, ruega por nosotros. Muy importante es también la figura femenina sentada con su hijo, de las catacumbas de Priscila, siglo III, que no es fácil decidir si representa a una cristiana devota o realmente a la Virgen con el Niño (fig. 650).

(fig. 650) Mujer con niño, catacumbas de Priscila

La (fig. 651) reproduce varios símbolos cristianos creados en esta época. El Crismón, o monograma de Cristo, formado por las dos primeras letras de su nombre griego: Xpio-cdc, X y P, es el símbolo de Jesús triunfador de la muerte, y se relaciona con la visión de Constantino en vísperas de su victoria del Puente Milvio; el Ancora, el Delfín, el Pez de la Resurrección y el Pan eucarístico; las Palomas, símbolo del Cristianismo, que acuden al racimo eucarístico y al Crismón, y la Orante.

(fig. 651) Símbolos cristianos siglo III

En época algo más avanzada, cuando ya es necesario contemporizar con los cristianos, comienza a construirse, a la luz del día y sobre las catacumbas, una capilla o celia memoriae, tipo de construcción que no tiene tiempo de prosperar, puesto que Constantino concede libertad poco después para edificar templos de grandes proporciones. Consiste la celia memoriae en un nicho simple o de planta trebolada abierto para celebrar los actos del culto y que los fieles asistan a ellos a cielo descubierto. Buen ejemplo es el de las catacumbas de San Calixto (fig. 652).

(fig. 652) Celia memoriae

ARQUITECTURA SIGLOS IV y V. BASÍLICAS Y BAPTISTERIOS

.—El edicto de Milán de 313, como es natural, tiene inmediatas repercusiones en los destinos de la hasta entonces tan pobre arquitectura cristiana. Pues Constantino no

sólo autoriza la construcción de templos a la luz del día, sino que, diez años más tarde, regala al Pontífice el Palacio del cónsul Sextus Lateranus, que, confiscado por Nerón, es propiedad de los emperadores. La iglesia allí levantada, y que de él toma el nombre de Letrán, será la cabeza y madre de todas las iglesias cristianas.

Influido por la tradición judía de la sinagoga, el monumento pagano que sirve de modelo al templo cristiano es la basílica pagana, y lo es en tal grado, que todavía hoy la palabra basílica es sinónima de gran templo. Es edificio de tres naves separadas por columnas, por lo general con arquerías que cargan directamente sobre ellas, y testero semicircular. Este sistema de apoyar el arco sobre el capitel de la columna aislada, heredado de la arquitectura imperial, se generaliza en la escuela bizantina y es de la mayor importancia. A veces entre el arco y el capitel se interpone un grueso abaco apiramidado, que da lugar al cimacio bizantino.

Aunque el templo cristiano es lugar de reunión de todos los fieles, como ya desde los primeros tiempos se establecen distinciones entre ellos al asistir a las ceremonias del culto, esas distinciones dejan su huella en su organización arquitectónica. Estas diferencias se refieren, sobre todo, a los catecúmenos o fieles aún no totalmente iniciados en el conocimiento de la doctrina cristiana y que no pueden presenciar todas las ceremonias; al clero, que debe encontrarse aislado del pueblo, y aun, dentro de él, al clero mayor y al clero menor; a las mujeres, e incluso a los peregrinos, a los que es necesario proporcionar alojamiento.

Así, en el testero dedicado en la basílica pagana al magistrado y su séquito, y que se convierte en el futuro ábside, se coloca el altar, no adosado, como es costumbre desde los tiempos medios, sino aislado en forma que el sacerdote pueda celebrar los oficios dando frente al pueblo. El clero mayor toma asiento en el banco semicircular adosado al muro, mientras al clero menor se le destina el centro de la nave mayor. A veces las naves longitudinales son cruzadas por una transversal, dando así nacimiento a los futuros cruceros del templo medieval. Además, aprovechando el desnivel de la menor altura de las naves laterales, también se construye sobre éstas otro piso, con galería a la central, llamado triforium, y que, por estar reservado a las mujeres, se denomina también matronium. La basílica cristiana

se completa, por último, a los pies con un patio o atrio rodeado de galerías, de las cuales la inmediata al templo, o nartex, está dedicada a los catecúmenos, y las tres restantes, a los peregrinos (fig. 653).

(fig. 653) Figuración basílica construida por Constantino en Roma (siglo IV)

En un principio se orienta la cabecera del templo al Occidente, para que el sacerdote que oficia tras el altar y de cara a los fieles dirija su rostro a Oriente, mas no se tarda en invertir la orientación del templo y la colocación del sacerdote, con lo que tanto éste como los fieles se dirigen a Oriente. A estos problemas creen algunos que responden las basílicas del norte de África, con un ábside en cada extremo de la nave central.

A pesar de las hermosas proporciones y del lujo de estos templos de época constantiniana, buena parte de sus materiales, y en particular las columnas y los capiteles, proceden de edificios paganos diversos. Y tan es así, que la uniformidad de los capiteles de Santa María la Mayor (fig. 654), de Roma, ha hecho pensar en que se trata realmente de una basílica pagana convertida en templo cristiano. Pero, contra lo que mucho tiempo se ha creído, estos primeros templos cristianos no se consideran hoy edificios paganos adaptados al culto cristiano, sino labrados de nueva planta.

(fig. 654) Santa María la Mayor (Roma)

A iniciativa del propio Constantino se deben las basílicas Lateranense (fig. 655), primera iglesia cristiana (313-320); construida por el Emperador Constantino sobre terrenos donados por él mismo, y la de San Pedro del Vaticano en la segunda mitad de ese siglo (fig. 656), muy semejantes entre sí, que sólo conocemos por dibujos anteriores a su derribo; la primera, de arcos sobre columnas, y la segunda, adintelada, como la de la Natividad de Belén (fig. 657), que, en cambio, se conserva.

(fig. 655) Esquema basílica San Juan de Letran

(fig. 656) Fresco del aspecto de la basílica de San Pedro de Roma en el siglo IV

(fig. 657) Basílica de la Natividad de Belén

Algo posteriores son la de Santa María la Mayor (358), adintelada, y la de San Pablo (386), de arquería, que, víctima de un incendio en el siglo pasado, se reconstruye copiando la primitiva y de la cual se converva un apside (fig. 658).

(fig. 658) Iglesia de San Pablo en Roma

La de Santa Inés (324) tiene en las naves laterales una segunda planta con arquería para mujeres. El abaco interpuesto entre el capitel y el arco presenta ya las proporciones del cimacio bizantino (fig. 659).

(fig. 659) Basílica de Santa Inés

A fines del siglo IV pertenecen ya las de Santa María en Cosmedin (380) y la de San Clemente (392), ambas en Roma. San Clemente tiene aún el altar en su disposición primitiva para que el sacerdote, al oficiar, dé el frente al público, la cátedra episcopal en el ábside y el cerramiento de mármol en el coro (fig. 660).

(fig. 660) Basílica de San Clemente

Creación también constantiniana son los mausoleos o construcciones de planta circular que en varios casos ocupan el lugar del ábside de la basílica. De ese tipo son los Santos Apóstoles de Constantinopla, con el mausoleo del propio emperador, y el Santo Sepulcro de Jerusalén (fig. 661). Por desgracia, el primero no se conserva, y respecto del segundo, no se conoce con seguridad la parte del templo primitivo.

(fig. 661) Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalen

En Roma, en cambio, aunque en ruinas, existe el mausoleo de Santa Elena (fig. 662), y, sobre todo, el de Santa Constanza, (fig. 633), la hija de Constantino, el enterior posee 24 columnas que sostienen solas el grueso tambor y la cúpula.

(fig.s. 662) Mausoleo de Santa Elena

(fig.s. 663) Mausoleo de Santa Constanza

A esta clase de templos de proporciones cuadradas pertenecen además las capillas bautismales que, según la costumbre que perdurará en Italia mucho tiempo, se labran como edificios independientes, de planta circular o poligonal de varios ejes de simetría. Con pila de grandes proporciones en el centro para verificar en ella el

bautismo por inmersión, se ha visto su origen en los ninfeos o baños de los palacios romanos, habiéndose querido identificar en el Batisterio de Letrán el del viejo palacio pagano con las naturales transformaciones.

Ya del siglo V, y anteriores, por tanto, al estilo plenamente bizantino de Justiniano, es el sepulcro de Gala Placidia (fig.s. 664), en Rávena, la ciudad donde se refugia la hija de Teodosio al sentirse insegura en Roma. El primero, aunque no es indudable que contenga en sus sarcófagos los restos de los hijos de Teodosio, es, desde luego, un panteón por completo abovedado y de planta de cruz ligeramente alargada. Sencillo en su composición, debe su lujo a su rico revestimiento de mármol y mosaico. En si interior, El Baptisterio es de base octogonal, y sus muros están reforzados por arcos apoyados sobre columnas, que en la segunda planta incluyen otros tres arcos menores. Pero, de todos modos, su interés principal se debe a su revestimiento de mosaico en perfecto estado de conservación.

(fig.s. 664) Sepulcro de Gala Placidia

Los monumentos existentes en España de este período son escasos y de poca importancia. Se reduce a las ruinas de una basílica de tres naves y ábside semicircular del cementerio paleocristiano de Tarragona, a la celia memoriae de Ampurias, a la casa basílica de Mérida y al monumento de Centcelles, en parte, al menos, de carácter funerario (fig. 665).

(fig. 665) Monumento de Centcelles

SIRIA Y EGIPTO

.—Antioquía y Alejandría son, con Roma, las ciudades más populosas del Imperio, y las provincias respectivas de que son cabecera las más fecundas desde el punto de vista artístico, así que, mientras en Occidente, como consecuencia del decreto de Constantino, se producen los monumentos estudiados,^ en Siria y Egipto se forman dos importantes escuelas artísticas de gran personalidad.

La siríaca, en particular, desempeña un papel de primer orden en el nacimiento de la arquitectura medieval por la influencia ejercida en la bizantina, gracias a su vecindad, a la sabiduría de sus cubiertas abovedadas y a la originalidad de su decoración

vegetal. Comarca donde abunda la piedra, y existe desde los tiempos helenísticos una fecunda tradición arquitectónica, se crean durante los siglos IV y V una serie de obras maestras que delatan gran novedad y un sentido muy inteligente de la arquitectura. Los arcos de refuerzo de las bóvedas, empleados sólo raras veces bajo el Imperio en Occidente, o, lo que es lo mismo, la concentración del empuje de las bóvedas en puntos determinados, lo desarrollan ellos hasta emplearlo de manera sistemática. Y la concentración de las presiones laterales lleva consigo el empleo igualmente sistemático, para su contrarresto, de estribos exteriores. La vieja arquitectura imperial de gruesísimos muros se ve así reemplazada por otra de menos masa y más sabia, que, gracias a este inteligente principio de concentración de presiones y contrarrestos, da vida en su día a los estilos románico y gótico.

Pero, además de estas conquistas de orden tectónico, los monumentos sirios presentan otras novedades de carácter decorativo de gran trascendencia para el arte medieval de Occidente, y en las que se avanza en el camino iniciado ya en el Palacio de Spalato. La estrecha semejanza que en este aspecto existe entre algunos de estos monumentos del Asia anterior y las iglesias occidentales, se explica por la emigración siria a Occidente como consecuencia de la conquista árabe en el año 634. La decoración vegetal, por otra parte, es también del mayor interés, porque, siguiendo la tendencia antinaturalista y amiga de intensos contrastes de claroscuro de los últimos tiempos del Imperio, muestra ya un carácter esquemático y geometrizado que enlaza con el estilo bizantino.

Obra principal de la escuela siríaca y donde mejor pueden verse los más de los caracteres apuntados es el monasterio de San Simeón el Estilita o Kalat Siman (fig. 666), que estaba concluido a principios del siglo V. Sus ruinas nos permiten ver todavía su patio octogonal, con la base de la columna en que hace penitencia el santo, y al cual se abren cuatro basílicas. Lo más interesante como precedente para la arquitectura medieval europea es la decoración exterior de su cabecera, con columnas adosadas y cornisas de arquillos ciegos que descansan en aquéllas y en ménsulas. Es decir, la composición decorativa que siglos después emplearán los arquitectos románicos en los ábsides de sus iglesias.

(fig. 666) Monasterio de San Simeón el Estilita

Monumento también muy valioso es Turnamin, y por sus plantas, octogonal y circular, respectivamente, las iglesias de Esra y Bosra (fig. 667).

(fig. 667) Planta catedral de Bosra

Egipto es tierra donde la nueva religión arraiga tan profundamente, que a la llegada de los árabes el año 641 la población es cristiana. Es la patria del poderoso patriarca de Alejandría, que tiene flota comercial propia, y de los finos teólogos que suelen rozar con la herejía; pero, sobre todo, de los grandes ermitaños que se retiran al desierto para hacer vida de anacoreta, y que terminan organizando por primera vez la vida monástica en común. Denominados coptos por los árabes los cristianos de Egipto, se aplica también este nombre, con visible impropiedad, al arte de estos cristianos, anterior a la conquista islámica.

En Egipto, como en Siria, se construyen grandes edificios de tipo constantiniano, hoy desaparecidos, pero los de mayor interés son los propiamente coptos. Obedecen a un tipo bastante uniforme, siendo uno de sus rasgos más característicos y reiterados el empleo de la bóveda sobre trompas en la cabecera o en el crucero. No menos valiosa es en la arquitectura egipcia la decoración de acanto espinoso, de temas vegetales intensamente estilizados, y de polígonos y cintas que se quiebran y cruzan preludiando el lazo árabe. La técnica de trépano y a bisel en ella empleada es análoga a la siríaca, pero los efectos de claroscuro son aún más violentos, y la geometrización de las formas vegetales también más intensa.

ESCULTURA CRISTIANA PRIMITIVA

.—La fecha tardía, dentro de la evolución del arte clásico, en que se inicia la escultura cristiana y la modestia de los artistas que ejecutan las primeras obras, hacen que su nivel artístico sea en general bastante bajo. Su interés para la historia del arte cristiano es, sin embargo, grande, sobre todo desde el punto de vista iconográfico, por ofrecernos el primer gran repertorio de temas que serán interpretados en siglos posteriores. Técnicamente puede seguirse en ella el reflejo de la escultura romana contemporánea.

La escultura cristiana primitiva cultiva casi exclusivamente el relieve. Salvo algunos de pequeño tamaño labrados en marfil, esos relieves son los de los sarcófagos, cuyo empleo es la natural consecuencia de la inhumación exigida por las nuevas creencias.

La composición de esos relieves es muy variada. Unas veces, como en los sarcófagos paganos, la historia ocupa toda la altura de su frente, pero también con frecuencia, para contener mayor número de temas, se divide en dos fajas horizontales. Son los llamados de friso y de friso doble. En unas ocasiones los personajes se suceden sin solución alguna de continuidad, pero en otras se introducen columnas, generalmente con frontones y arcos alternados que forman así una serie de intercolumnios muy adecuados para separar las escenas: son los sarcófagos de columnas (fig. 668). Esto sucede incluso en algunos sarcófagos de dos cuerpos (fig. 669).

(fig. 688) Sarcófago de Martos

(fig. 669) Sarcófago de Junio Basso

Durante la mitad del siglo IV se da un tipo de sarcófago en el que las columnas son reemplazadas por árboles cuyas copas al unirse forman especie de nichos u hornacinas (fig. 670).

(fig. 670) Sarcófago con árboles. Museo Louvre

Existe, por último, un tipo de sarcófago más sencillo (fig. 671), cubierto en casi todo su frente con el tema de los estrigilos, en los que la decoración escultórica se reduce a la parte central y a los extremos. Es frecuente, en la parte central, un gran medallón circular con la media figura del difunto y de su familiar más inmediato, como en los paganos.

(fig. 671) Sarcófago de estrigilos

Los sarcófagos cristianos más antiguos, lo mismo que las primeras pinturas de las catacumbas, como labrados en talleres paganos, carecen de representaciones cristianas, si bien es posible que para algunos de los temas decorativos paganos se hubiese creado ya una interpretación cristiana. En esta zona, todavía un tanto

indefinida, precisa recordar el empleo de temas paganos de posible sentido cristiano en sarcófagos que, indudablemente, lo son por sus temas restantes, así como los sarcófagos de miembros pertenecientes a ciertas sectas gnósticas, que aceptan el Antiguo Testamento, sin perjuicio de representar la gnosis —el conocimiento o identificación mística— por el abrazo de Amor y Psiquis.

Este período de indecisión y de empleo de temas paganos termina en el siglo IV. Los escultores se reducen entonces a los asuntos del Antiguo y del Nuevo Testamento, que alguna vez se encuentran claramente separados, pero, por lo general, se entremezclan con predominio de los de la vida de Jesús. Se aumenta el repertorio de las pinturas de las catacumbas, pero los temas de la Pasión no son frecuentes hasta la segunda mitad del siglo IV. Por su importancia para el futuro arte cristiano merecen recordarse la Anunciación, en la que el ángel es un joven todavía sin alas; el Nacimiento, donde aparecen ya los animales tras la cuna, y la Adoración de los Reyes, vestidos con bragas largas, tocados con gorro frigio e iniciando la genuflexión. Tema también importante es el del Salvador en la Gloria, apoyando sus pies sobre el paño o bóveda celeste que sostiene Caelus, en realidad, Urano.

A veces, estas numerosas escenas son reemplazadas por la única de Jesús en la Gloria y de la Iglesia triunfante. Tales son la del Salvador en el centro acompañado por los apóstoles, y la del Salvador acompañado por San Pablo y San Pedro en el momento de dar a éste la Ley. En otros sarcófagos la decoración se reduce a los corderos que acuden a la cruz situada en el centro, o los pavos reales de la que simbolizan en la belleza de su cola la hermosura del alma transformada por la salvación, y las pequeñas codornices que pican los racimos de este mismo sarcófago de Rávena son también símbolo del cristiano en el banquete eucarístico (fig. 672).

(fig. 672) Sarcófagos de San Apolinar.(Rávena)

El número de sarcófagos llegados hasta nosotros es considerable. Hasta fines del siglo VI, el centro de fabricación de la mayoría de los sarcófagos exportados a Occidente es Roma, lo que explica la uniformidad de sus tipos. Después se esculpen también en las provincias. Uno de los sarcófagos más antiguos es el de Jonás (fig.

673), el tema corriente de las pinturas del siglo III. Se representa en él otros del Antiguo Testamento —Noé con el arca, Moisés en la peña—, a los que se agrega el de la Resurrección de Lázaro, del Nuevo Testamento.

(fig. 673) Sarcófago de Jonás

El sarcófago llamado Dogmático (fig. 674) de época ya constantiniana, presenta, después de la Creación de Adán y Eva por la Trinidad, una rica serie de temas evangélicos: el Pecado original, los Milagros de Cana y de los panes, la Resurrección de Lázaro, la Adoración de los Reyes, en la forma arriba indicada; la Curación del ciego, Daniel y los leones, la Negación de San Pedro, el Prendimiento de éste y Moisés en la peña.

(fig. 674) Sarcófago dogmático

El reproducido en la figura (fig. 675), de mediados del siglo IV, se encuentra ya dedicado a temas de la Pasión: Simón Cirineo, la Coronación, Cristo conducido ante Pilatos, y Pilatos lavándose las manos. Preside el Crismón con la corona de laurel o de la vida. Es sarcófago de columnas de cinco compartimientos, que después suelen elevarse a siete.

(fig. 675) Sarcófago de la Pasión de Cristo

Por su belleza y por estar fechado (359), debe recordarse también el de Junio Basso, de cinco compartimientos y dos zonas. Son sus temas: el Sacrificio de Isaac, la Prisión de Pedro, Cristo imberbe con Caelus por escabel con San Pedro y San Pablo, el Prendimiento, Pilatos lavándose las manos, Job, Adán y Eva, la Entrada de Jesús en Jerusalén, Daniel y los leones, y el Prendimiento de San Pablo.

Las únicas esculturas de bulto redondo de este período son las de Jesús representado bajo la figura alegórica del Buen Pastor o como Definidor de la ley Cristiana. Imberbe y con el cordero sobre los hombros, el tema del crióforo, como hemos visto, era de vieja ascendencia en el arte griego, y se cultiva aún en el período helenístico. El mejor ejemplo es el del Museo de Letrán, tal vez ya del siglo IV (fig. 676). Pero la forma cómo ha de perdurar transformado a través de los siglos es la otra. Sin embargo, se le imagina también joven e imberbe (fig. 677). La más

bella estatua de este tipo es la del Museo de las Termas, que le muestra sentado y enseñando su doctrina como un filósofo. Según veremos, el tipo barbado que después se perpetúa no aparece hasta fines del siglo IV.

(fig. 676) Jesú el buen Pastor, museo de Letrán

(fig. 677) Jesús definidor de la ley Cristiana

En España, La escultura paleocristiana se reduce a los sarcófagos, de los que poseemos número relativamente crecido, aunque sin características que los distingan de los tipos corrientes en el resto del Imperio. Un núcleo importante existe en Cataluña: en Tarragona (fig. 678) y Gerona.

(fig. 678) Sarcófago de la Corona. Tarragona

En un sarcófago de Zaragoza se ha querido ver la más antigua imagen de la Asunción de la Virgen, y en otro del Museo Arqueológico Nacional se presenta al Salvador sentado y rodeado de los apóstoles. En Andalucía existen varios con columnas pero el más singular de esta región es el de Ecija (fig. 679), ya del siglo V, de acusada influencia bizantina. De bajísimo relieve, renunciase en él a la densa narración corriente y se ofrecen sólo tres escenas interpretadas en tono solemne y con letreros griegos: el Sacrificio de Isaac, el Buen Pastor y Daniel con los leones.

(fig. 679) Sarcófago de Écija

ARTE SASÁNIDA

.—La formación a principios del siglo III, del reino persa sasánida, que perdura hasta la conquista árabe de mediados del VII, da lugar a que se produzca un estilo arquitectónico y una decoración animada en los que el viejo arte mesopotámico de la bóveda y de los animales fieros vive una nueva época de florecimiento. Su vecindad con el Imperio bizantino hace que sus creaciones dejen sentir su benéfica influencia en el arte europeo, y su incorporación al mundo islámico es igualmente beneficiosa para este otro gran mundo artístico.

De fechas inseguras sus principales monumentos, se considera como el más antiguo el palacio de Firuz Abad (fig. 680). De planta rectangular y gruesos muros, todas sus salas se encuentran abovedadas: En las dos primeras crujías, esas

bóvedas, que son de cañón, contrarrestan a otra de igual forma, pero transversalmente dispuesta, y que, abierta i la fachada, cubre el vestíbulo. Pero la parte de más interés arquitectónico es la tercera crujía, cubierta por tres bóvedas cupuliformes de sección elíptica sobre trompas, pues son los primeros ejemplos importantes conservados de este tipo de cubierta, que tanto auge tendrá en la arquitectura bizantina y tanta influencia en la arquitectura románica. Se cree obra del siglo III.

(fig. 680) Esquema y ruinas del palacio de Firuz Abad

El segundo gran palacio sasánida es el de Sarvistán (fig. 681), que se cree ya del siglo iv. Es de proporciones más cuadradas y presenta en su parte central una bóveda cupuliforme sobre trompas de proporciones mucho mayores. En los grandes salones laterales, la bóveda de cañón de sección elíptica se encuentra sabiamente contrarrestada por estribos interiores formados por columnas pareadas.

(fig. 681) Esquema y ruinas del palacio de Sarvistán

Situados los dos monumentos anteriores no lejos de Persépolis, el más grandioso de todos, que es el de Ctesifón (fig. 682), se encuentra, en cambio, en Seleucia del Tigris. Es un inmenso salón abovedado de más de veinticinco metros de luz, abierto directamente al exterior en el centro de una fachada con numerosas hornacinas. Los enormes empujes de la bóveda se hallan contrarrestados por el muro de la sala y por una serie de otras transversales. Su fecha es tan insegura, que mientras unos lo creen construido por Cosroes, en el siglo VI, otros lo consideran tres siglos anterior.

(fig. 682) Palacio de Ctesifón

Los reyes sasánidas labran en la roca de los acantilados grandes relieves conmemorativos de sus triunfos. Así, el fundador de la dinastía, Ardashir o Artajerjes, se hace representar en el acantilado de Nasch-I-Rustem bajo la sepultura de Darío el Grande, pisoteando con su caballo al emperador parto vencido y recibiendo la corona del dios de la luz Ahura-Mazda, que a su vez aplasta con su caballo al dios de las tinieblas. A su hijo Japor lo vemos en ese mismo acantilado, vencedor del emperador romano Valeriano, que implora su clemencia (fig. 683).

(fig. 683) Japor vencedor de Valeriano

Por último, Cosroes II, excava en la roca de Taki-Bostan un profundo arco y se hace retratar sobre su caballo favorito blandiendo la lanza (fig. 684).

(fig. 684) Cosroes II, a caballo y con lanza en la roca de Taki-Bostan

El otro aspecto del arte persa, de gran trascendencia a través del bizantino, es el decorativo. Gracias principalmente a su orfebrería, por lo general fuentes circulares, y a sus tejidos, vemos cómo se vuelve al tema tan mesopotámico de la cacería de animales fieros (fig. 685) por el monarca, y, sobre todo, al del animal fiero devorando al tímido, que se difundirá en el arte islámico y en el románico.

(fig. 685) Cacería de leones

Creación sasánida parecen los medallones circulares con aves y animales, con frecuencia fantásticos, en su interior. Entre éstos, es el más importante el simurg (fig. 686) o grifo alado, con dos patas y cola de pavo real. Como se considera capaz de resistir el fuego, de nadar, volar y andar, simboliza los cuatro elementos, de los que es señor Ahura Mazda, el dios de los persas.

(fig. 686) Simurg representado en placa de plata

Los tejidos de seda sasánídas que se labran en Ctesifón nos ofrecen todos esos temas, generalmente afrontados por parejas (fig. 687).

(fig. 687) Tejido sasánida, representando a Simurg

CAPÍTULO XI

ARTE BIZANTINO

ARQUITECTURA

LA CÚPULA, EL CAPITEL Y EL MOSAICO

ARQUITECTURA JUSTINIANEA

ARQUITECTURA POSTERIOR AL SIGLO VIII. ITALIA. RUSIA. CAPADOCIA

LA ESCULTURA

EL MOSAICO

LA PINTURA

TEJIDOS

ORFEBRERÍA

ARQUITECTURA

.—El desplazamiento del Imperio romano hacia Oriente, iniciado por Diocleciano al establecerse en Spalato, se consuma bajo Constantino, el año 330, al fijarse la nueva capital en Bizancio, la pequeña población que frente al Asia, y sólo separada de ella por el estrecho del Helesponto, se convierte durante la Edad Media en la mayor y más rica ciudad europea. La proximidad del Asia presta desde muy pronto a Bizancio un carácter que no tardará en diferenciarla de Roma. En un principio es Grecia la que impone en ella su sello, y la nueva capital adquiere el aspecto de una gran ciudad helenística; pero a medida que avanza el tiempo, el Oriente va dejando sentir su influjo, y al reconstruir los Emperadores bizantinos su palacio, es la residencia de los califas de Bagdad, en la vieja Mesopotamia, con sus terrazas y sus palacetes, lo que se toma por modelo.

El pueblo bizantino, heredero del gusto por el lujo y la riqueza del arte imperial romano, al contacto con el Oriente ve aumentarse aún más en él esa necesidad de crear obras de gran riqueza decorativa e intensa policromía. La escenografía, que tan importante papel desempeña en las ceremonias de la Corte, o, lo que en buena parte es igual, los efectos de perspectiva, son también valor de primer orden que influye en la fisonomía de la gran arquitectura bizantina.

Si los monumentos mismos no nos delatasen las principales categorías estéticas que los inspiraron, nos lo dirían quienes los hicieron construir. Para Procopio, el escritor de la época justinianea, el interior de Santa Sofía produce «la ilusión de un maravilloso jardín lleno de flores con el azul del fondo y el verde del follaje de los mosaicos que cubren sus paredes». Desgraciadamente, no se conserva el Palacio

Sagrado, pero al describírsenos, en el siglo X, las ceremonias que en él se celebran, se comprende que el escenario arquitectónico no puede por menos de estar influido por el aparato y la fastuosidad de aquéllas.

El propio emperador Constantino Porfirogeneta nos refiere cómo en las recepciones se presenta al público en el Crisotriclinio, con el vestuario a un lado y el tesoro al otro, sobre un trono colocado sobre leones de oro y bajo un plátano del mismo precioso metal poblado de pájaros, y cómo, cuando recibe a un embajador, el trono se eleva entre nubes de incienso mientras los leones rugen y los pájaros cantan.

El estilo bizantino comienza a gestarse en los días mismos de Constantino; pero, en realidad, no puede considerarse como plenamente formado hasta el siglo VI, cuando las grandes empresas artísticas de Justiniano (527-565), aprovechando las enseñanzas de los edificios abovedados del Asia Anterior, nos demuestran la existencia de una arquitectura nueva, tanto por su organización como desde el punto de vista decorativo. Después de este siglo de oro justinianeo, privado el Imperio por los árabes de sus más ricas provincias orientales, la arquitectura bizantina vive sobre todo de lo entonces creado, hasta que, a raíz de la terminación del movimiento iconoclasta, bajo la dinastía macedónica, disfruta desde mediados del siglo IX hasta mediados del XI, de una segunda era de florecimiento. En los siglos posteriores las novedades arquitectónicas son de escasa importancia, pero, en cambio, se forma en el sur de Italia una nueva provincia artística, en la que el estilo bizantino se mezcla con el árabe y el gótico, y, sobre todo, se introduce en Rusia, donde continuará viviendo varios siglos después de desaparecido el Imperio bizantino.

LA CÚPULA, EL CAPITEL Y EL MOSAICO

LA CÚPULA

.—Las principales novedades de la arquitectura bizantina se refieren al empleo de la cúpula, al capitel y su relación con el arco, y a la decoración, en particular a la de mosaico.

La arquitectura bizantina es, como la romana, abovedada; su interés por la bóveda se intensifica aún más al contacto con los monumentos mesopotámicos, y en

particular de la Persia sasánida, cuyo florecimiento corresponde, como hemos visto, a los siglos III y IV. Pero su gran novedad respecto de Roma es el empleo sistemático de la cúpula, para cuya definitiva conformación se vale de las experiencias sirias y sasánidas. Los bizantinos llegan a construir cúpulas de proporciones tan gigantescas como la de Santa Sofía, de Constantinopla (fig. 688), de más de treinta metros de diámetro, resolviendo de forma admirable la manera de contrarrestar sus empujes, no sólo por medio de estribos o valiéndose de gruesos muros, sino oponiéndoles otras bóvedas. En el deseo de aligerar el peso de la media naranja y disminuir sus empujes laterales, se procura emplear materiales como tubos de barro enchufados y dispuestos en espiral, que con su oquedad disminuyen considerablemente su peso sin detrimento de la resistencia, o como los ladrillos de Rodas, de Santa Sofía de Constantinopla, doce veces más leves que los normales.

(fig. 688) Santa Sofía, de Constantinopla

Además de resolver estos problemas de orden mecánico, el arquitecto bizantino se preocupa sobremanera de la decoración de la cúpula, a la que, a más de cubrir de mosaicos, decora con profundos gallones; la de la iglesia de San Sergio y Baco (fig. 689) (fig. 690)es ejemplo de ese tipo de decoración. En cuanto a su exterior, lo más importante es que, en época ya bastante avanzada, después de la revolución iconoclasta, se concede gran importancia al tambor. Corónasele entonces con una moldura, que, al acusar el trasdós de las ventanas en él abiertas, crea una cornisa festoneada de lóbulos convexos (fig. 691).

(fig. 689) Planta e Iglesia de San Sergio y Baco

(fig. 690) Decoración cúpula de San Sergio y Baco

(fig. 691) Iglesia de Pammakáristos

EL CAPITEL

El arquitecto bizantino, sin perjuicio de emplear los tipos de capitel de ascendencia clásica, en los que el follaje sigue el rumbo de toda su decoración vegetal, cuando crea el típicamente bizantino, las hojas de acanto del capitel corintio terminan por perder su personalidad, y, en lugar de proyectarse al exterior, se funden en una

superficie vegetal continuada y uniforme que recubre el cuerpo troncocónico de proporciones un tanto cúbicas que constituye el capitel (fig. 692), que por ello se ha llamado cúbico.

(fig. 692) Capitel de Santa Sofia

A fines del siglo IV comienza a emplearse un tipo de capitel, llamado teodosiano, en el que, labradas ya las hojas con la técnica del trépano, aparecen movidas lateralmente como impulsadas por el viento. Es frecuente en el siglo VI.

Mientras en esta clase de capitel el abaco casi desaparece englobado en la masa, en cambio adquiere monstruoso desarrollo un segundo cuerpo en forma de pirámide truncada e invertida, llamado cimacio (fig. 693).

(fig. 693) Cimacio y capitel de San Vital

Aunque no faltan ejemplos en la arquitectura romana de arcos apoyados directamente en el capitel, suele tratarse de arcos y de columnas adosados al muro. El arco en Roma, por lo general, o se abre en el muro o apoya en pilares. El cargarlo directamente sobre la columna, no en forma tan sólo decorativa, sino con fines constructivos, como en las basílicas constantinianas, se generaliza ahora en el arte bizantino. La trascendencia de este paso es de importancia extraordinaria en la historia de la arquitectura, y representa una de las innovaciones que más contribuyen a la ligereza y a los bellos efectos de perspectiva de los interiores bizantinos.

La entronización de la cúpula con sus presiones laterales radiales en el eje del templo tiene como consecuencia inmediata el predominio de la planta cruciforme de brazos iguales, es decir, de la planta llamada de cruz griega, y el empleo de plantas poligonales, o, lo que es lo mismo, de plantas con varios ejes de simetría, todos ellos de igual o análogo valor.

La decoración vegetal, siguiendo el rumbo anticlásico tan sensible ya en el Palacio de Spalato, presenta análogas características a la siríaca ya comentada (fig. 694) (fig. 695).

(fig. 694) Capitel con decoración vegetal

(fig. 695) Resumen Capiteles bizantinos

ARQUITECTURA JUSTINIANEA

.—Con anterioridad a Justiniano, los monumentos más importantes en los que se va formando el estilo bizantino corresponden a los días de Constantino y Teodosio. Bajo el primero, además de las Cisternas de Constantinopla (fig. 696), donde se emplean ya los capiteles troncocónicos que perdurarán en la arquitectura bizantina posterior.

(fig. 696) Iglesia cisterna, entrada y detalle de columnas

Los monumentos principales de la época justinianea se conservan en la capital del Imperio y en Rávena, la capital del Exarcado, que comprende el sur de Italia, el norte de África y España.

En Bizancio hace construir Justiniano varios grandes templos de primer orden: Santa Sofía o la Divina Sabiduría de Santa Irene o la Paz, Santos Sergio y Baco y los Santos Apóstoles. Santa Sofía (532-537), es la obra maestra de la escuela y una de las creaciones artísticas más bellas y grandiosas de todo el mundo. No en vano sus contemporáneos, conscientes de su excepcional importancia, nos refieren cómo: es un ángel quien inspira a Justiniano al inspeccionar diariamente la obra. Sus autores son dos griegos de Asia Menor: Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. Santa Sofía rompe decididamente con el tipo basilical, y es, en realidad, una enorme cúpula de treinta y un metros de diámetro, contrarrestada en sus empujes laterales por medio de dos bóvedas de cuarto de esfera, cuyos empujes son, a su vez, recibidos por otras menores de igual forma y por dos bóvedas de cañón, unas y otras contrarrestadas también, a su vez, por gruesos estribos, donde se alojan las escaleras. Vista desde el interior del templo esta serie de bóvedas ordenadas para lograr un equilibrio puramente mecánico, al continuarse unas en otras, todas ellas cubiertas de mosaico, producen la impresión de una inmensa bóveda única, cuya parte central flota en el aire, suspendido en el aro de luz formado por sus numerosas ventanas inferiores. A ese efecto de ligereza del inmenso interior contribuyen también sobremanera los dos pisos de arquerías cabalgando directamente sobre columnas que se encuentran bajo los dos grandes arcos formeros de la nave de

crucero y en las exedras secundarias de la cabecera y de los pies. Ello da lugar, además, a los más bellos efectos de perspectiva. La cúpula se eleva hasta unos sesenta metros de altura. Excusado es decir que la planta de Santa Sofía es fundamentalmente de cruz griega inscrita en un cuadrado. Se completa el edificio con gran patio, de proporciones también cuadradas, en cuyo centro se levanta una fuente en forma de pila sobre doce columnas (fig. 697).

(fig. 697) Cúpula Santa Sofia

Revestido el templo todavía por altos zócalos de mármol, sus columnas son también de ese material —de pórfido rojo de Egipto las cuatro bajas de las exedras, de verde antico de Tesalia las más—, y en él están labrados los hermosos paños de decoración vegetal de las arquerías. Los capiteles son troncocónicos con volutas jónicas, o simplemente apiramidados, pero todos ellos se encuentran revestidos por la típica decoración vegetal bizantina justinianea. Como en toda iglesia bizantina, el mosaico desempeña papel preponderante.

Consta que los cuartos de esfera laterales y la bóveda central vaída son derribados por un terremoto todavía en vida de Justiniano, quien los reconstruye a mayor altura para disminuir los empujes. En las pechinas de la actual cúpula hace aprovechar en parte la primitiva bóveda váida.

De mucho menor tamaño que Santa Sofía, la iglesia de los Santos Sergio y Baco (fig. 698), es también obra mandada edificar por Justiniano. De planta octogonal, tiene, como aquélla, dos plantas, y en cuatro de sus lados exedras con columnas. Su bóveda es gallonada, y su capilla mayor, aunque semicircular interiormente, como en Santa Sofía, es poligonal al exterior. Los capiteles presentan la superficie ondulada formando grandes gallones convexos.

(fig. 698) Interior de la iglesia de los Santos Sergio y Baco

La iglesia de los Santos Apóstoles, aunque no se conserva, sabemos que era de planta de cruz griega, con cinco cúpulas, una en el crucero y otra en cada uno de sus cuatro brazos, o tal vez en los espacios comprendidos entre éstos (fig. 699). De

organización mucho más sencilla que Santa Sofía, su influencia en la arquitectura occidental es mucho mayor.

(fig. 699) Planta y figuración iglesia de los Santos Apóstoles

Santa Irene (532) (fig. 700), sólo tiene dos cúpulas, una de ellas con tambor, que ya es del siglo VII.

(fig. 700) Iglesia de Santa Irene de Constantinopla

Al siglo VI pertenecen también las iglesias de Santa Sofía y de San Demetrio, de Salónica, la primera de cruz griega, con bellos capiteles de tipo teodosiano, de hojas movidas por el viento, y la segunda, de forma basilical. En ambas son particularmente bellos sus revestimientos de taracea de mármoles de colores.

Desgraciadamente, nada existe del Palacio Sagrado construido por Constantino y ampliado por sus sucesores. Abundan, sin embargo, las descripciones literarias, que nos hablan de su lujo fantástico y permiten imaginar el escenario de las grandes ceremonias y fiestas de la corte. Se describe como sus partes principales (fig. 701), el palacio de la Calcé (G), o de bronce, así llamado por sus puertas de ese metal; el de Dafne (I) —por la estatua de la amada de Apolo—, el Triclinio de los diecinueve lechos (H), el Magnasaura o salón del trono, el Crisotriclinio (P), de planta octogonal, como la iglesia de San Vital de que se trata seguidamente, etc. Las letras A y B indican el emplazamiento de Santa Sofía y de la plaza del Augusteo.

(fig. 701) Esquema del Palacio Sagrado construido por Constantino

En Rávena, a orillas del Adriático, se levanta todavía tres obras capitales del arte bizantino.

La iglesia de San Vital (fig. 702), construida hacia el año 530 por el arquitecto Juliano, es, como Santa Sofía, de lo más bello de la arquitectura justinianea. Como San Sergio y Baco, es de planta octogonal, que aquí se manifiesta también al exterior. Además, las arquerías de planta semicircular que allí sólo se emplean en cuatro de los lados del octógono central, aquí se extienden a todos ellos, salvo al de la capilla mayor . San Vital no es sólo edificio de gran belleza por los efectos de perspectiva que producen el movimiento de su planta, sus múltiples columnas y sus

curvas superficies, sino por el lujo y calidad de sus mosaicos. Los retratos de los emperadores y de sus altos dignatarios son buen testimonio del empeño puesto por Justiniano en deslumbrar al viejo imperio de Occidente (fig. 703).

(fig. 702) Iglesia de San Vital en Rávena

(fig. 703) Arquerías y mosaicos de la iglesia de San Vital en Rávena

Las iglesias de San Apolinar in Classe, o del Puerto (549), (fig. 704), y de San Apolinar el Nuevo (558), (fig. 705), son, en cambio, del tipo basilical constantiniano, de tres naves, aunque enriquecidas con hermosos mosaicos. Los capiteles de la primera son de modelo teodosiano, de hojas revueltas. Las torres de las iglesias de Rávena son cilíndricas.

(fig. 704) Iglesia de San Apolinar in Classe

(fig. 705) Iglesia de San Apolinar el Nuevo

MONUMENTOS POSTERIORES AL SIGLO VIII.

ITALIA. RUSIA. CAPADOCIA

ITALIA

.— En la segunda etapa de florecimiento de la arquitectura bizantina las principales novedades consisten en la introducción y desarrollo en la cúpula con tambor de las características ya expuestas; en la generalización del triple ábside y en disponer en los templos más importantes un pórtico cubierto con cúpulas. Uno de los monumentos más antiguos de este período es la iglesia de Skripu, de fines del siglo IX. La de la Theotokos, (fig. 706), de Constantinopla, unos dos siglos posterior, es buen ejemplo de iglesia con pórtico de cúpulas.

(fig. 706) Iglesia Theotokos de Constantinopla

Templo también interesante, donde la gran cúpula, como en Santa Sofía, domina el conjunto, es el de Santa María de Dafni, en las proximidades de Atenas (fig. 707).

(fig. 707). Iglesia Santa María de Dafni

Pero el monumento más conocido de este período no se labra dentro de los confines del imperio, ni para bizantinos, sino en Venecia. Los venecianos poseen todo un barrio en Constantinopla, y Venecia vive principalmente de su comercio con el Oriente. Nada tiene, pues, de extraño que, al reconstruir el gran templo de su patrono San Marcos (1063) (fig. 708), fijen su mirada en los modelos bizantinos. El elegido no es Santa Sofía, sino los Santos Apóstoles, si bien adicionando novedades de esta época. Así, es de cruz griega, con cinco grandes cúpulas situadas, como allí, en el crucero, y en cada uno de los brazos tiene tres ábsides y una nave de pequeñas cúpulas en torno del brazo de los pies. Su interior se encuentra lujosamente decorado con mosaicos de diversas épocas, y su exterior está revestido con placas de bellos mármoles ornamentadas con primor, procedentes de edificios bizantinos de Constantinopla y Asia. Como el orfebre románico engasta en su obra una hermosa gema clásica, así los venecianos aprovechan para decorar su templo las mejores joyas arquitectónicas de los tiempos pasados.

(fig. 708) Basílica de San Marcos. Venecia

Aunque de estilo menos puramente bizantino, conviene citar también aquí el importante grupo de monumentos de Sicilia que corresponden a este mismo período. Poblada la isla por griegos y árabes, al establecerse en ella los normandos introducen el incipiente estilo gótico de su país de origen, pero utilizan artistas sicilianos, y con esos tres elementos surge el arte sículonormando, que vive su edad de oro en el siglo XII. Los templos por ellos construidos son de planta basilical, ábside semicircular y cruceros abovedados, sobre trompas; sus naves son de columnas aprovechadas de monumentos clásicos, y arcos apuntados más árabes que góticos. La influencia árabe introduce el tema de los arcos enlazados de origen cordobés y produce alguna bóveda de mocárabes de primer orden. Los hermosísimos mosaicos que cubren su interior son los que ponen en el conjunto la nota bizantina más intensa.

Los monumentos principales del arte sículonormando son: en Palermo, las capillas del Almirante, o la Martorana (fig. 709), y la de San Cataldo, (fig. 710).

(fig. 709). Capilla de la Martorana

(fig. 710). Capilla San Cataldo

Destaca de forma singular, la Palatina (1129), ésta con hermosa bóveda de mocarabes y espléndidos mosaicos (fig. 711).

(fig. 711) Iglesia de la Palatina

En el vecino monasterio de Monreale se construye la iglesia (1175), como panteón de los príncipes normandos, con lujo extraordinario y de mayores proporciones. Sus ábsides muestran al exterior una interesante decoración de arcos cruzados de influencia árabe (fig. 712).

(fig. 712) Iglesia de Monreale

Arcos cruzados enriquecen también la iglesia de Cefalú (fig. 713).

(fig. 713) Iglesia de Cefalú

Poco antes de que, con la reconstrucción de San Marcos, clave su estandarte en la ciudad de las lagunas el arte bizantino, realiza otra conquista de consecuencias más trascendentales. El emperador, para detener a Vladimiro, que ha conquistado la actual Sebastopol, le da por esposa a su hermana, pero le impone la condición de recibir las aguas del bautismo. Con esta boda se abren las puertas de la corte rusa a la influencia bizantina. En Kiev se labra por artistas de ese origen la iglesia de Santa Sofía (1020) (fig. 714), y ese templo es el que sirve de modelo a todos los del futuro imperio ruso.

(fig. 714) Iglesia de Santa Sofía. Kiev

Las (fig. 715), (fig. 716), reproducen la iglesia de la Asunción, del Kremlin

(fig. 715) Iglesia de la Asunción, del Kremlin

(fig. 716) Planta e interior de la Iglesia de la Asunción, del Kremlin

De carácter mucho más modesto que el gran arte anterior son, sin embargo, del mayor interés, por sus arcos de herradura, las iglesias rupestres (fig. 717) de Capadocia, en Asia Menor, anteriores al siglo XI.

(fig. 717) Exterior e interior de la Iglesia rupestre de Tokali Kilisse en Capadocia

LA ESCULTURA

.—Desde el siglo IV la escultura pierde la gran importancia que ha tenido en los tiempos clásicos. La perfección técnica comienza a desaparecer; las figuras son cada vez más rígidas, y las actitudes y ropajes, más monótonos. Con el abandono de las creencias paganas, el cultivo del desnudo interesa también cada vez menos, y la nueva religión cristiana tardará aún varios siglos en crear un repertorio de imágenes que permita al escultor recrearse en la interpretación del cuerpo humano. Las escenas evangélicas aparecen en los sarcófagos y en relieves de pequeño tamaño, pero, evidentemente, existe visible repugnancia para representar al Salvador, a la Virgen y a los Santos de bulto redondo y gran tamaño. Favorecida, en parte, por el avance del Islam, es la actitud que culmina en la lucha de los iconoclastas, quienes relegan primero las imágenes a lugares poco visibles y terminan destruyéndolas u ocultándolas.

La escultura bizantina, a juzgar por los monumentos conocidos, prefiere el relieve al bulto redondo, y, sobre todo, el relieve de pequeñas proporciones y labrado en materiales ricos. No faltan, sin embargo, estatuas como la de los Tetrarcas de San Marcos, de Venecia (fig. 718), de pórfido rojo y producto, al parecer, de un taller egipcio.

(fig. 718) Tetrarcas de San Marcos, de Venecia

En bronce, de tamaño gigantesco, la del coloso de Barletta (fig. 719); la de Eugenio, del Louvre (fig. 720); las cabezas femeninas de las (fig. 721), y la de Justiniano II (fig. 722), ya de hacia el año 700.

(fig. 719) Coloso de Barletta

(fig. 720) Busto de Eugenio, del Louvre

(fig. 721) Cabezas femeninas

(fig. 722) Justiniano II

Hasta tiempos de Justiniano conserva un cierto sentido clásico que después desaparece. En cuanto al bulto redondo, ya hemos visto cómo en tiempos de Constantino se manifiesta esa tendencia hacia lo esquemático y lo expresivo,

opuesta al sentido clásico de la belleza. En el retrato de Eugenio, el rival de Teodosio, del siglo V, del Museo del Louvre, la tendencia hacia la espiritualización resulta aún más patente.

Más numerosos los relieves de marfil, puede seguirse mejor en ellos la transformación del estilo clásico en el bizantino. A fines del siglo IV pertenece el díptico conmemorativo de las bodas de Nicomaco (382) de los Museos de Londres y París, tallado con un sentido de la belleza puramente clásico que, aunque ya más atenuado, es con todo muy sensible en el díptico de Barberini (del siglo V (fig. 723), del Museo del Louvre, aún de formas llenas y proporciones todavía tradicionales, del que se conserva una sola de sus hojas.

(fig. 723) Relieve díptico Barberini

Etapa ya mucho más avanzada, pues se considera obra del siglo VI, nos ofrece la riquísima cátedra de marfil de Maximiano (fig. 724), del Museo episcopal de Rávena. Presenta en su frente anterior, de gran tamaño, al Bautista y a los evangelistas, mientras en los laterales contiene historias sacras, igualmente de relieve. Muy importante es también su decoración vegetal, enriquecida con figuras de animales.

(fig. 724) Cátedra de marfil de Maximiano

La mayor parte de los relieves bizantinos conservados son de marfil y de carácter conmemorativo. Dípticos por lo general, responden a la costumbre de regalarlos a las amistades y altos funcionarios con motivo de algún nombramiento o acontecimiento importante —bodas, por ejemplo— en la vida del que los encarga, aunque, por ser buena parte de ellos conmemorativos de la elevación al consulado, suele llamarse a todos con manifiesta impropiedad dípticos consulares. Comienzan a emplearse a fines del siglo IV, generalizándose su uso durante las dos centurias siguientes.

En los dípticos propiamente consulares, lo más frecuente es que se figure al cónsul recién elegido sentado, a veces acompañado por las figuras alegóricas de Roma y Bizancio, con el brazo en alto dando la señal con el pañuelo o «mapa» que tiene en la mano, para el comienzo de la fiesta por él costeada, fiesta que se representa en la

parte inferior. Obligado el recién elegido a obsequiar al pueblo con dinero y determinados espectáculos, los de rigor son los de circo —las escenas, por lo general, representadas son las luchas con las fieras, pues las de gladiadores habían sido abolidas—, las cacerías de animales, las carreras de carros, acróbatas, representaciones teatrales, etc., y esas son las escenas más repetidas en los dípticos consulares.

Sirvan de ejemplo el del Museo de Liverpool, del año 513, con el cónsul repartiendo dinero, y el del Museo de Cluny, del año 506, con luchas de fieras. En la catedral de Oviedo se guarda un díptico consular del año 539, de origen egipcio, en que la decoración figurada se reduce a dos medallones con el magistrado de medio cuerpo con el mapa o pañuelo en alto.

La (fig. 725), reproducen el del Cónsul Probo (406), la (fig. 726) el de Estilicón (395), acompañado por su mujer e hijo.

(fig. 725) Cónsul Probo

(fig. 726) Estilicón acompañado por su mujer e hijo

Como es natural, existen dípticos conmemorativos con temas cristianos, tales como el del Paraíso y el de la vida de San Pablo, del Museo de Florencia.

Aunque con mucha menos frecuencia que los marfiles, también nos ofrecen relieves conmemorativos los discos que forman parte de la vajilla o missorium —plato y dos tazas— de plata u oro que el emperador regala al magistrado elegido. El más importante conservado es el de plata de Teodosio (fig.727), descubierto en Almendralejo y hoy en la Academia de la Historia de Madrid (388). Mide algo más de un metro de diámetro y presenta bajo un pórtico, con entablamento interrumpido por un arco, a Teodosio el Grande acompañado por Arcadio y Valentiniano, los tres con nimbos, entregando el nombramiento al magistrado. Forman la guardia guerreros germanos de larga cabellera.

(fig.727) Vajilla de plata de Teodosio

La violenta revolución de los iconoclastas deja huella profunda en la escultura bizantina posterior. En cierto grado, puede decirse que a ella debe alguno de sus

rasgos más característicos. Para evitar la tacha de idolatría, y que las representaciones humanas puedan calificarse de ídolos, como hicieron aquéllos, se las deshumaniza lo más posible; haciéndoles perder materia, se las alarga para que procuren evocar sus espíritus más que deleitarnos con sus perfecciones corporales. La reacción contra el naturalismo clásico, tan vigorosa todavía en los marfiles anteriores, es radical, y surge un concepto de la belleza completamente distinto. La escultura, lo mismo que la pintura, apenas evolucionará ya en los varios siglos que le restan de vida. Los cuerpo? apenas se acusan tras los ropajes, que se pliegan en líneas paralelas y prolongadas; como en el arcaísmo griego, los bordes de los mantos caen formando zigzags, todo ello muy plano; y esos zigzags se convierten en mera fórmula al encuadrar los rostros de las Vírgenes. Ahora es cuando adquiere forma definitiva la iconografía bizantina, y crea una serie de tipos que se repiten con insistencia durante siglos.

Los periodos iconoclastas comprenden: la primera, los años 730 y 787 (año del segundo Concilio de Nicea) y la segunda los años 814 y 842. La escultura posterior a la derrota de los iconoclastas, aunque no falta algún relieve monumental, continúa cultivando con preferencia el de tamaño pequeño de marfil.

Ahora se crean, tanto en escultura como en pintura, tipos de imágenes que la devoción hará repetir constantemente. Entre las representaciones de la Virgen tenemos la llamada Madre conductora del Niño u Odegetría (fig. 728), imaginada de pie, con la mano derecha sobre el pecho, y Jesús sobre la izquierda en actitud de bendecir.

(fig. 728) Madre conductora del Niño

Las múltiples estatuas que de ella tenemos parecen derivar de la imagen de la iglesia de los Guías de Constantinopla. Existen, además, varios ejemplares de la Madre de Dios —Theotocos—, sentada en trono de respaldo lobulado, con el Niño (fig. 729), también de frente, sobre su regazo y en actitud de bendecir, que probablemente reproducen alguna imagen del Palacio Sagrado.

(fig. 729) Virgen con niño. Theotocos

La Virgen como orante (fig. 730), según el prototipo de las catacumbas, con los brazos en alto y uno de cuyos ejemplares puede verse en San Marcos de Venecia, es la Virgen Blanquernitissa o de la iglesia de las Blanquernas. Exportadas las copias de estas imágenes bizantinas al Occidente de Europa, ejercen gran influencia en la iconografía.

(fig. 730) Virgen Blanquernitissa

Al Salvador lo encontramos ahora, o bien de pie sobre el escabel (fig. 731), o entronizado, barbado, bendiciendo, con el libro en la mano izquierda y mostrando su texto o bendiciendo con la derecha.

(fig. 731) El Salvador, Santa Sofía de Estambul

Entre las composiciones iconográficas ya más complicadas, una de las más repetidas, y que después acepta todo el arte cristiano, es la de la Virgen y el Bautista rogando a Cristo por los mortales, es decir, el tema llamado la Déesis.

Las figuras de la Virgen y San Juan son en el futuro compañeras indispensables del Todopoderoso en el Juicio Final —recuérdese el de Miguel Ángel—. La Déesis es el tema del relieve de piedra de San Marcos de Venecia, y el del bello tríptico del Museo del Louvre (fig. 732).

(fig. 732) Déesis

Obra maestra ésta de la escultura bizantina en marfil, nos dice, además, cómo se ha fijado ya la iconografía de los santos, y se les agrupa en apóstoles, santos guerreros y doctores de la Iglesia griega.

Los temas de la vida de Jesús representados ya en los sarcófagos en relieve continuo, donde apenas algunos pormenores o figuras secundarias permiten aislar las escenas, se tratan ahora independientemente y adquieren pleno desarrollo, fijándose la base de casi todas las interpretaciones posteriores. Las historias que más se repiten, y con arreglo a modelos más fijos, son las llamadas doce fiestas del año, que con frecuencia se representan en retablitos como el de esteatita de la catedral de Toledo (fig. 733). Esas fiestas son: Anunciación, Nacimiento, Purificación,

Bautismo, Transfiguración, Resurrección de Lázaro, Entrada en Jerusalén, Crucifixión, Descenso al Limbo, Ascensión, Pentecostés y Tránsito de la Virgen.

(fig. 733) Relieve de las doce fiestas del año de la Catedral de Toledo

En el Nacimiento, por ejemplo, según la iconografía oriental, el escenario es la cueva o gruta, y la Virgen aparece en el lecho junto al pesebre con el Niño, mientras San José se encuentra a un lado. En primer término, Salomé, una doncella, lava al recién nacido, y detrás del cabezo donde se abre la cueva aparecen pastores y ángeles.

EL MOSAICO

.—Arte pobre el de las catacumbas, a poco de gozar el Cristianismo del favor imperial, el deseo de riqueza le lleva a recubrir sus muros y bóvedas de mosaicos, contra lo que sucediera en la Roma pagana, que sólo los emplea en los pavimentos.

Los del siglo IV son escasos, pero de gran belleza e importancia. Los de la bóveda anular de Santa Constanza —de su bóveda central sólo conservamos unos dibujos en El Escorial— presentan temas como el de la vendimia, que, si tiene el simbolismo eucarístico, es susceptible de una interpretación dionisíaca.

Las historias propiamente cristianas aparecen ya a mediados del siglo IV, en Santa María la Mayor. Como será de rigor en las grandes basílicas, a todo lo largo de los muros de la nave central se desarrolla una larga serie de historias del Antiguo Testamento, mientras sobre el arco de triunfo se ven ya pasajes de la vida de Jesús. El grupo de madres de cabelleras sueltas con sus hijos ante Herodes conserva todavía el sentido naturalista del arte clásico.

Pero las dos obras maestras de este momento son la Missio Apostolorum, de Santa Prudencfana, en Roma, y el Buen Pastor, del sepulcro de Gala Placidia, en Rávena. En ambas, dentro de ese mismo equilibrado naturalismo de (estirpe clásica, triunfa el sentido romano de la grandiosidad. La Missio Apostolorum (fig. 734), que decora el cuarto de esfera de la bóveda del ábside, nos presenta la majestuosa figura de Jesús, barbado, en la cátedra, con el libro en una mano y dirigiendo la palabra a los Apóstoles, que, de medio cuerpo y dispuestos en semicírculo, le acompañan a uno y otro lado. A los dos que se encuentran más próximos al Salvador —San Pedro y San

Pablo— los coronan Pudencia y Práxedes, las dos mujeres, hijas del senador Pudens, que alojan a los príncipes de los Apóstoles, y sobre cuya casa se construye la basílica. Al fondo, y también en forma semicircular, cierra el escenario un pórtico, que se supone el Martirium de Constantino, de Jerusalén, y sobre él se levanta la cruz con pedrería erigida por aquel emperador en el Gólgota, acompañada por el Tetramorfos o símbolos de los Evangelistas.

(fig. 734) Missio Apostolorum

La historia del Buen Pastor (fig. 735) ocupa en el sepulcro de Gala Placidia un medio punto. Sobre el fondo de paisaje, con pequeños cabezos y follaje, se nos muestra volviendo el rostro, con el cuerpo erguido y el brazo en alto, como un dios pagano. Particularmente interesante, como reflejo de las disputas internas del Cristianismo, es el otro medio punto donde vemos a Cristo con la cruz y arrojando a la hoguera los textos heréticos de los arríanos mientras son custodiados en el armario los cuatro Evangelios.

(fig. 735) Historia del Buen Pastor

La serie más valiosa de mosaicos justinianeos es la de las iglesias de Rávena. La de San Vital posee una serie de mosaicos verdaderamente deslumbrante, que convierten al bello monumento arquitectónico en un maravilloso joyero, donde el oro de los fondos y el verde, el azul y el rojo de las vestiduras brillan con increíble intensidad. En el cuarto de esfera del ábside se representa al Salvador imberbe sentado sobre la bóveda celeste (fig. 736), acompañado por dos ángeles y dos obispos, uno el mártir San Vital, que recibe la corona del Salvador, y el otro el obispo constructor, que le ofrece el templo.

(fig. 736) Jesús Salvador sentado sobre la bóveda celeste

Pero los mosaicos más famosos de San Vital son los que representan a Justiniano y Teodora (fig. 737), (fig. 738), con sus respectivos séquitos, que decoran la capilla mayor.

(fig. 737) Justiniano

(fig. 738) Teodora

De monumentalidad extraordinaria es el magno conjunto de mosaicos de San Apolinar Nuevo. Los mosaicos primitivos del ábside han desaparecido, pero se conservan los de la nave mayor, y éstos constituyen una de las decoraciones más impresionantes del arte bizantino. Representan dos procesiones que, cada una por su lado, avanzan hacia el testero del templo. La de los Santos (fig. 739), con San Martín a la cabeza —a él estuvo dedicada primitivamente la iglesia— sale de la ciudad, simbolizada en el «alacio, y marchan envueltos en sus blancas vestiduras para ofrecer las coronas de su martirio al Salvador, que les espera en el trono; la procesión de las Santas, que parte del barrio amurallado del puerto,, va precedida por los Reyes Magos, todavía representados a la manera oriental, para ofrecer también las coronas de su martirio a la Virgen entronizada. De gran elegancia, con ricas vestiduras y blancos velos, y marchando parsimoniosamente, nos permiten imaginar algunos aspectos de las fiestas de corte en el Palacio Sagrado de Constantinopla. Sobre estas procesiones y entre las ventanas, aisladas en grandes cuadros, aparecen monumentales figuras de profetas y patriarcas. Todavía en una tercera fila se representa en escala mucho más reducida, historias del Antiguo y del Nuevo Testamento, que contribuyen a agigantar las figuras de las dos zonas bajas. La fecha de todos estos mosaicos es insegura, pues mientras para unos todos son del siglo VI, otros sólo creen de esa fecha las historias de la zona superior, y atribuyen los profetas y desfiles al siglo IX.

(fig. 739) Mosaicos de San Apolinar Nuevo

En San Apolinar del Puerto se conserva, en cambio, la decoración del ábside, en cuya bóveda vemos a la grey cristiana, guiada por el santo titular, avanzar hacia la cruz, mientras entre las ventanas aparecen santos obispos de la diócesis, bajo veneras encuadradas por cortinajes. Desde el punto de vista iconográfico merece compararse el retrato de Justiniano viejo con el ya citado de San Vital.

El siglo VIII nos ofrece, en tierras islámicas, un interesante capítulo del mosaico bizantino del período iconoclasta. Coincidiendo este tipo de mosaico sin imágenes con las prescripciones islámicas, no tienen inconveniente los califas omeyas en revestir con mosaicos bizantinos, a mediados de siglo, la mezquita de Damasco.

Son verdaderos paisajes (fig. 740), con bellas arquitecturas, palacios, palacetes, grupos de casas y, sobre todo, con árboles, representados con cariño sorprendente en un mosaico.

(fig. 740) Relieves bizantinos en la mezquita de los Omeyas en Damasco

Bajo la segunda edad de oro del arte bizantino, también el mosaico vive nueva etapa de florecimiento. Cuentan entre las obras más hermosas de este período los del siglo XI de la iglesia de Dafni, próxima a Atenas (fig. 741).

(fig. 741) Mosaicos de la Iglesia de Dafni (Reyes adorando al niño Jesús)

Pero algunos se encuentran en Italia, en Venecia y en Sicilia. En la iglesia de la islita de Torcello, en las inmediaciones de Venecia, se conserva un ábside cubierto de mosaicos de sorprendente grandiosidad. En el muro aparecen los Apóstoles en fila, mientras en la bóveda se nos muestra sola, con las alargadísimas proporciones de los nuevos tiempos, posteriores a la revolución iconoclasta, la Virgen del tipo Odegetria ya descrito. Los mosaicos de San Marcos, de Venecia, más numerosos que los de Torcello, pertenecen a muy diversas épocas. Los del siglo XI son los del nartex, de fondo de oro y sin paisaje.

En el siglo XIII, la Martorana de Palermo, fundada por el almirante Jorge de Antioquía, nos muestra al rey normando Roger II vestido a la bizantina, coronado por el Salvador (fig. 742), y al propio almirante a los pies de la Virgen, mientras decoran sus muros varias historias evangélicas y del Antiguo Testamento.

(fig. 742) Rey Normando Roger II

En el cuarto de esfera del ábside de la iglesia de Monreale preside la nave un gigantesco Salvador de medio cuerpo (fig.743).

(fig.743) Ábside de la iglesia de Monreale

Pero el empleo del mosaico bizantino, como veremos, no se limita al sur de la Península, sino que se extiende ampliamente por el resto de la misma hasta que lo destierra el Renacimiento.

Buen ejemplo de la difusión del mosaico bizantino de esta época es la rica serie que decora Santa Sofía de Kiev, donde la cúpula se dedica al Todopoderoso —el Pantocrátor—(fig. 744), y la bóveda del ábside, a la Virgen, de pie, con las manos engaito, intercediendo por los mortales.

(fig. 744) Pantocrátor en la bóveda de Santa Sofía de Kiev

LA PINTURA

.—La formación de la pintura cristiana, que desemboca en el estilo bizantino, se conoce mal. Además del foco de las catacumbas romanas existen en estos primeros tiempos otras escuelas que desempeñan papel de primer orden en el nacimiento de la iconografía cristiana: las de Asia Anterior, Egipto y Bizancio.

En Asia Anterior el principal monumento pictórico es el códice del Génesis de la biblioteca de Viena, del siglo V, pero que se supone inspirado en un rollo o rótulo mucho más antiguo, donde las escrituras, hoy en folios, aparecerían en forma continua. Ejecutado en pergamino, el fondo está pintado de púrpura. La (fig. 745) reproduce escenas de la Vida de José: su despedida, el cuidado de su rebaño y la llegada de sus hermanos. Su fecha temprana, y lo maduro de la interpretación de sus múltiples historias, han hecho pensar que se haya utilizado un Génesis de sinagoga.

(fig. 745) Miniaturas del códice del Génesis con escenas de la vida de José

La obra maestra de la miniatura siria son los Evangelios de la Biblioteca de Florencia, iluminados en 586 por el monje Rábula, del convento de Zayba, en Mesopotamia. Su madura iconografía delata la utilización de modelos más antiguos, y desde este punto de vista es de valor extraordinario como testimonio de la existencia en tierras mesopotámicas de una escuela pictórica muy anterior y de capital interés para el nacimiento del arte cristiano. La (fig. 746) contiene la Crucifixión; en la parte inferior, las Mujeres en el Sepulcro y el Noli me tangere.

(fig. 746) Miniaturas de Los Evangelios en Florencia con escenas de la pasión

Con su estilo se relacionan los Evangelios de la catedral de Rossano, en Calabria. La (fig. 747) representa de la entrada en Jerusalén.

(fig. 747) Miniaturas de la Catedral de Rossano con escenas de la curación del ciego

En cuanto a pinturas murales, sólo conocemos las de la sinagoga de Dura Europos, en las proximidades del Eufrates, del año 256 y, por tanto, de fecha anterior a muchas de las catacumbas de Roma. Aunque muy pobres, por su fecha temprana son un testimonio en pro del origen oriental del arte cristiano. A este respecto deben tenerse también en cuenta las sinagogas recientemente descubiertas en Palestina y Transjordania, todas ellas decoradas con pinturas. En la sinagoga ya citada de Dura Europos, los muros aparecen distribuidos en grandes cuadros con historias del Antiguo Testamento.

La pintura copta distingue en general, por su tosquedad, de carácter popular, y por su intensidad expresiva. Entre sus creaciones iconográficas figura la Virgen de la Leche (fig. 748), que no en vano a Isis se la representa dando el pecho a Horus.

(fig. 748) Virgen de la Leche. Siglo IX. Museo Morgan, N. York

Los productos principales de la miniatura bizantina de este período son los Octateucos y los Salterio.

Del Octaeuco, o conjunto de los ocho primeros libros del Antiguo Testamento, se conservan una media docena de códices ilustrados, donde las escenas aparecen representadas en cuadros que se suceden ininterrumpidamente, haciendo suponer que tengan su origen en rótulos anteriores a la fundación de Constantinopla, tal vez alejandrinos. En su forma y estilo actual parecen reflejar, sin embargo, tal carácter bizantino, que sólo pueden considerarse ilustrados al calor de la escuela de Constantinopla, como la Crónica de Juan Skylitzes, en donde se pueden ver escenas de la corte bizantina (fig. 749). Las Jóvenes danzando en el desierto es el tema de la (fig. 750), de otro Octateuco.

(fig. 749) Miniaturas del Octaeuco. Escenas corte bizantina

(fig. 750) Jóvenes danzando en el desierto

Los talleres de los miniaturistas de Constantinopla, además de repetir durante toda la Edad Media los Salterios de tipo cortesano, es decir, con miniaturas a todo folio, producen los Salterios de tipo popular o monacal, tal vez de origen sirio, que tienen

mucha mayor difusión que los cortesanos en influyen más intensamente en el arte románico. En ellos las escenas, en lugar de ocupar todo el folio, se reducen al amplio margen que deja libre el texto, al que sirven de comentario gráfico. El códice más antiguo conocido es del siglo IX, pero los modelos en él copiados, se suponen del IV. Como el texto se presta a múltiples comentarios, los miniaturistas nos muestran desde las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento y temas geográficos —El Salterio de París, también llamado Códice parisino, es un manuscrito ilustrado bizantino del siglo X que contiene 449 folios y 14 pinturas a página completa (fig.751).

(fig.751) Imágenes del Salterio de París

La miniatura posterior a la derrota de los iconoclastas, ofrece la novedad de los Evangelios, las homilías o sermones. y los menologios o santorales, a más de los textos de carácter profano. Bien sea por haber sido destruidos durante el período iconoclasta, o porque existiese hasta entonces cierta repugnancia para representar sus historias, lo cierto es que no poseemos ningún códice ilustrado de los Evangelios anterior al siglo IX, y los de carácter profano son muy escasos. Cuenta esta última clase la Crónica de Skylitzes, que no obstante ser del siglo XIV, copia miniaturas tres siglos anteriores.

TEJIDOS

.—Las artes decorativas que adquieren mayor perfección, además del mosaico, son el tejido y la orfebrería.

La fama de los tejidos de seda bizantinos en Occidente durante la Edad Media es extraordinaria, y los escasos ejemplares conservados la justifican. La seda se importa en rama del Oriente, hasta que en tiempos de Justiniano se introduce el cultivo del gusano, y su fabricación, tanto antes como después, es monopolio del emperador. Sabemos que existen fábricas importantes instaladas en las antiguas termas de Zeuxipo, cuyos productos no pueden exportarse sin permiso especial, y que algunos modelos se encuentran reservados a los emperadores y a los regalos hechos por éstos.

Los tejidos de seda bizantinos suelen estar decorados por una red de ruedas tangentes, en el interior de las cuales se representan elefantes, leones afrontados, cacerías de leones, el estrangulador de leones, grifos, el auriga vencedor (fig. 752), etc., temas que, en buena parte, ponen de manifiesto la gran influencia sasánida que en este aspecto beneficia al arte bizantino. En algunos casos hay que pensar hasta en la utilización de patrones persas por los tejedores bizantinos. Después del siglo IX aparecen temas heráldicos, como las águilas imperiales explayadas, todo ello siempre dentro de una traza simétrica.

La mayor parte de estas telas se han conservado en relicarios y en sepulcros de Occidente.

(fig. 752) El auriga vencedor. Tela de la Catedral de Aquisgrán

ORFEBRERÍA

En la orfebrería, lo más importante es el empleo del esmalte. Junto a él desempeñan papel de primer orden la filigrana y las piedras finas y preciosas engastadas. El esmalte es tabicado, es decir, con laminillas de oro que impiden el que, al fundirse en el horno las pastas vítreas se mezclan unas con otras. Técnica desconocida de los romanos, es posible que llegue por vía de Persia antes del siglo VI, aunque a el VII. Estas laminillas metálicas sirven también para dibujar los plegados de los vestidos.

Las mejores piezas de orfebrería son relicarios, tapas de Evangiliarios, alguna corona, como la de San Esteban y vasos sagrados. Aunque los esmaltes se montan ya en Venecia, la pieza más rica existente es el retablo mayor de la iglesia de San Marcos, la llamada Pala d'Oro, cuyos esmaltes son de los siglos XI y XII (fig. 753).

(fig. 753) Pala d'Oro de la iglesia de San Marcos.

CAPÍTULO XII

ARTE PRERROMÁNICO

ARQUITECTURA PRERROMÁNICA

DECORACIÓN GERMÁNICA E IRLANDESA

ARQUITECTURA PRERROMÁNICA EN FRANCIA, ALEMANIA E ITALIA

ARQUITECTURA VISIGODA

ESCULTURA, PINTURA Y ORFEBRERÍA VISIGODAS

ARQUITECTURA ASTURIANA

MONUMENTOS RAMIRENSES

PINTURA Y ORFEBRERÍA ASTURIANAS

CATALUÑA

ARQUITECTURA MOZÁRABE

MINIATURA MOZÁRABE

.—Mientras el arte bizantino produce en Oriente los espléndidos monumentos de la era justiniana, en las antiguas provincias del Imperio de Occidente, y tomando por modelo las construcciones clásicas, comienza a formarse un arte mucho más sencillo, pero que servirá de base al gran estilo románico, es decir, el contemporáneo del bizantino pos-iconoclasta. Europa inicia ahora un nuevo ciclo estilístico que durante mil años evolucionará para morir hacia 1500, no como ahora el arte romano de Occidente, por agotamiento, sino de forma violenta al imitarse ese mismo estilo clásico que hemos visto consumirse por falta de fuerza creadora. Este arte, que, a falta de una denominación general para sus diversas escuelas regionales, se denomina por algunos prerrománico, es, por tanto, en sus comienzos un arte ingenuo y pobre de técnica, que no sólo procura imitar los viejos monumentos romanos y las creaciones bizantinas contemporáneas, sino que introduce algunos temas decorativos de origen bárbaro. Incapaz de labrar columnas, capiteles, cornisas y tableros decorativos como los romanos, no dudan en tomarlos de los monumentos de aquéllos y en aprovecharlos en sus construcciones. La

arquitectura prerrománica, en su primera etapa, será, por tanto, en buena parte, arquitectura labrada con materiales de segunda mano.

Como la bizantina, la prerrománica renuncia ya al tipo de decoración vegetal clásico de inspiración naturalista, y adopta su misma técnica de planos rectilíneos y vivos contrastes de luces y sombras, pero se distingue de ella y de la siríaca no sólo, en general, por su mayor tosquedad, sino por el empleo de algunos temas de origen bárbaro (fig. 754), (fig. 755) como el trenzado, la labor de cesta (D, E), la cuerda, las estrellas formadas por semicírculos secantes (A, B), las esvásticas de brazos curvos (B), etc. Por eso conviene referirse previamente al arte de los pueblos bárbaros, que, al establecerse en el viejo imperio romano, aportan su nueva sensibilidad, que precisa tener presente al estudiar el arte medieval.

(fig. 754) Decoración prerrománica

(fig. 755) Decoración en ermita visigoda de Quintanilla de las Viñas

DECORACIÓN GERMÁNICA E IRLANDESA

.—Las manifestaciones artísticas de los pueblos germanos realmente importantes son de carácter decorativo, pues, aunque no faltan noticias de templos paganos de madera en Suecia, en realidad lo único conservado de cierto interés arquitectónico son los barcos de los vikingos, gracias a su costumbre de enterrarse en ellos y de hundir los tomados al enemigo.

Donde mejor puede conocerse su decoración es en las fíbulas y placas metálicas. Tiene su origen en la talla en madera y es zoomórfica (fig. 756); de animales intensamente estilizados y de cintas entrelazadas, por lo general, fundiéndose ambos temas en complicados lazos. Cubre toda la superficie, y en ella las figuras de animales se estiran, se fragmentan y desarticulan, creándose caprichosas cabezas, y muslos piriformes o en forma de lazos, que se tratan como meros temas ornamentales. Se termina formando una verdadera maraña, un verdadero hormiguero de formas en incesante movimiento, en el que difícilmente pueden identificar e las formas naturales de que proceden. Es una decoración de

movimiento intenso, retorcida, que parece reflejar una sensibilidad atormentada esencialmente opuesta a la clásica.

(fig. 756) Fíbula de Aregunda, arte merovingio, (570).

Se distingue en esta decoración germánica hasta tres estilos, que se consideran de los siglos VI, VII y VIII. Sobre su origen, aunque algunos la hacen derivar de la romana, y no faltan temas claramente tomados de ella, es indudable, y es lo más importante que, incluso siendo así, su estilo, una vez formado, en nada se parece al clásico, que refleja un concepto de la decoración no sólo por completo diferente, sino opuesto.

Donde el estilo germánico de la época de las emigraciones y el de La Téne sobreviven más vigorosos es en Irlanda. Refugiados en ella los cristianos al invadir los anglosajones la isla vecina, se produce un importante florecimiento religioso, y a su calor un estilo cuya nota más destacada es el arraigo de la tradición ornamental bárbara y anticlásica. El estilo irlandés no tarda en extenderse a Inglaterra e influir en el continente. Recuérdese cómo es irlandés el fundador del monasterio de San Galo, en Suiza e inglés es Alcuino, el consejero de Carlomagno.

Sus monumentos de piedra más interesantes son las grandes cruces votivas o de término (fig. 757) erigidas en campo abierto, en las que se representan escenas bíblicas y de la vida de Jesús. Abundan tanto en Irlanda como en Inglaterra y Escocia, siendo la más importante la de Ruthwell. Sus fechas oscilan entre los siglos VII y IX (fig. 758).

(fig. 758 (fig. 757) Cruz Celta de Clonmacnoise, en Irlanda

(fig. 758) Cruz de Ruthwell

Pero donde este estilo de tipo decorativo arraiga más es en obras de esa índole, en estuches de campanas veneradas como reliquias —la de San Patricio, del Museo de Dublín, del siglo XI—(fig. 759), tapas de libros, y, sobre todo, en la miniatura, el conducto por donde el arte irlandés influye de manera más eficaz en el continente.

(fig. 759) Relicario de la campana de San Patricio (National Gallery, Dublín)

A las espirales, cintas y lazos trazados con verdadero delirio caligráfico, se agregan ahora figuras de animales y humanas en violentas y descoyuntadas actitudes. De fines del siglo VI se considera todavía el Evangeliario de Durrow, pero la obra maestra de la miniatura irlandesa es el de Kell, de fecha tan discutida, que las opiniones van desde aquella centuria hasta principios de la x. Estos códices pertenecen al Colegio de la Trinidad y la Biblioteca Nacional, de Dublín (fig. 760).

(fig. 760) Evangiliario irlandés de Kell

ARQUITECTURA PRERROMÁNICA EN FRANCIA, ALEMANIA E ITALIA

. — Las tres principales escuelas de arquitectura prerrománica radican en el norte de Italia, en Francia y en España.

En Italia, la primera etapa del arte prerrománico llega a su máximo florecimiento en los días de Teodorico (453-526), y su obra más valiosa es el sepulcro de Rávena, (fig. 761), de aquel poderoso monarca cuyo dilatado imperio se extiende desde el Danubio a los Pirineos. Edificio de planta octogonal, tiene falsa bóveda labrada en gigantesco bloque de mármol de dieciocho metros de diámetro con grandes asas exteriores talladas en la misma piedra.

(fig. 761) Mausoleo de Teodorico en Ravena

En Francia, como en las escuelas hermanas, el arte prerrománico recorre dos etapas bastante diferenciadas y que en ella corresponden a los períodos merovingio y carolingio. Durante el primero, los materiales empleados son en su mayor parte de procedencia romana, y el monumento más importante conservado la iglesia de San Juan de Poitiers (fig. 762).

(fig. 762) Iglesia de San Juan de Poitiers

Cuando alcanza esplendor es en los días de Carlomagno, al decidirse el monarca a construir en la capital de su imperio edificios dignos de su poderío. Al hacerlo pone su mirada en el lujoso arte justinianeo, hasta el punto de arrancar los mármoles del Palacio de Justiniano en Rávena para emplearlos en sus construcciones. La Capilla palatina de Aquisgrán (fig.s. 763), que es el principal monumento que de él conservamos, no es, en efecto, sino una hermosa copia simplificada de San Vital, de

Rávena, hecha por el arquitecto Otón de Metz. Edificio de planta poligonal de dieciséis lados, tiene en su centro ocho arcos sobre pilares, que dan lugar a una nave de tramos triangulares y rectangulares, sistema de gran interés para la arquitectura española. Al gusto bizantino, bajo los grandes arcos del cuerpo central, aparecen otras arquerías menores de tres vanos.

(fig.s. 763) Capilla palatina de Aquisgrán

La iglesia del monasterio de San Galo (829 (fig. 764), que sólo conocemos por un plano antiguo, nos dice cómo la arquitectura carolingia emplea ya la iglesia de tres naves y dos ábsides, uno en cada extremo de la nave central, es decir, del tipo que será característico, siglos más tarde, de la escuela románica alemana.

(fig. 764) Plano original del monasterio de San Galo

La de Saint Germiny des Prés (fig. 765), cerca de Orleáns (806), fundada por un obispo visigodo de la corte carolingia, es de planta cuadrada, y particularmente interesante por reflejar en la forma ultrasemicircular de sus ábsides la influencia española.

(fig. 765) Oratorio de Saint Germiny des Prés

ARQUITECTURA VISIGODA

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

El visigodo es el pueblo más civilizado de cuantos invaden el Imperio romano. Al establecerse en nuestro país se rigen ya por leyes romanas e incluso su rey está casado con la hermana del emperador. Pero no obstante esta mayor cultura, sus manifestaciones artísticas propias son de carácter decorativo. El art arquitectónico llamado visigodo es propiamente el de los hispanorromanos, que, al quedar a principios del siglo V privados de la continuada influencia de Roma, viven de su

propia tradición y de modelos bizantinos y del norte de África. Por eso en su primera etapa los templos, sobre todo, son simple continuación de los del período paleocristiano anterior.

Como en las restantes escuelas prerrománicas contemporáneas, los soportes proceden de monumentos romanos, y los capiteles, cuando no son también aprovechados, son toscas imitaciones de los clásicos, en los que las hojas de acanto se reducen a simples pencas. Pero lo más característico de la arquitectura visigoda, cuando se encuentra formada en el siglo VII, es el empleo sistemático del arco de herradura, cuyo peralte sobre la línea de su centro no suele pasar del tercio del radio (fig. 766).

(fig. 766). Arco de herradura visigodo

Su despiece es radial. Aunque la forma ultrasemicircular tiene su precedente en lápidas funerarias (fig. 767) y en plantas de monumentos hispanorromanos.

(fig. 767) Lápidas funerarias hispanorromanas con arcos de herradura

Precisa no olvidar también que es un tipo de arco usado en Siria y Asia Menor en los siglos III al VII y que no falta en esta época en Occidente, en Rávena, Roma (Santa Ágata dei Goti, San Crisógono), Francia y norte de África.

En la evolución de la arquitectura visigoda conviene distinguir también dos etapas: una que comprende los siglos V y VI, y otra posterior, que se ve bruscamente interrumpida por la invasión árabe y a la que pertenecen los principales templos conservados.

A la primera mitad del siglo V corresponden probablemente las ruinas de la iglesia de Cabezo del Griego, en la provincia de Cuenca, que sólo conocemos por los planos levantados al excavarla en el siglo XVIII. Lo más interesante es su cripta con ábside de planta de arco de herradura muy cerrado —forma que tiene también su arco de ingreso— y con dos brazos de crucero también dedicados a enterramientos y situados en nivel intermedio entre el ábside de la cripta y el templo. Mientras los arcos de herradura son de tradición hispanorromana, los brazos del crucero a nivel

intermedio son buen testimonio de las relaciones artísticas con el norte de África, donde existen varios ejemplos análogos.

Ese mismo parentesco artístico con el norte de África delata un reducido grupo de iglesias del sur de España excavadas recientemente, anteriores a la invasión goda ya citadas. Del año 578 son las ruinas de la cruz latina de la antigua ciudad de Recópolis en Zorita (Guadalajara) construida por Leovigildo en honor de su hijo Recaredo.

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

De planta basilical y proporciones muy cuadradas es la iglesia de San Juan de Baños (fig. 768) en la provincia de Palencia, mandada construir, según recuerda la bella inscripción de su ábside, por Recesvinto (661). Es, pues, probablemente obra de algún arquitecto al servicio de la corte de Toledo. Aunque ha sufrido importantes alteraciones, conocemos su planta primitiva. De tres naves formadas por arcos de herradura sobre columna, su parte más singular es la del testero. Los tres ábsides aislados lateralmente entre sí, y de los que sólo se conserva el central—los laterales del templo actual ocupan los espacios que separaban a los primitivos del central—, guardan semejanza con monumentos bizantinos poco conocidos —Teurnia, en Carintia—. El vestíbulo con arco exterior y dintel en la puerta interior, disposición que perdurará en los templos españoles del siglo X, tiene su precedente en Siria y Mesopotamia. Los fustes, las basas y dos capiteles son clásicos; los restantes, imitaciones visigodas. La decoración, para iglesia occidental de esta época, es abundante.

(fig. 768) San Juan de Baños

De los mismos años es la curiosa iglesita de San Fructuoso de Montelios (fig. 769), cerca de Braga, hecha construir por el Santo para propio enterramiento y, sin duda, una de las creaciones más bellas y más bizantinas de la arquitectura visigoda. Es templo funerario, de planta de cruz griega con cúpulas, como la de los Santos Apóstoles, de Constantinopla, y como la que recibe el cuerpo de Justiniano, cerca de

Santa Sofía. A pesar de sus diminutas proporciones, tanto en la capilla del testero como en las laterales existe una pequeña columnata que crea una minúscula nave circular; siendo también característica la organización de los tres arcos comprendidos bajo otro mayor de acceso al crucero. En cambio, en los arcos de herradura y en el empleo de esa misma forma en la planta de los ábsides, persiste lo hispanorromano.

(fig. 769) Iglesia y planta de San Fructuoso de Montelios

Los mejores ejemplares de planta alargada son Santa Comba de Bande (Orense) y, sobre todo, San Pedro de Nave (Zamora (fig. 770), donde el tipo de cruz latina se inscribe en un rectángulo. Sobresale de éste la capilla mayor, y a las puertas del crucero se anteponen sendos vestíbulos, como en San Juan de Baños. A los lados del tramo que precede a la capilla mayor existen dos habitaciones que abren a la nave principal por estrecha puerta y una ventana de triple arco, mientras a los pies se forman dos naves laterales separadas por pilares, pero insuficientemente comunicadas con la nave de crucero. Sobre la capilla mayor se encuentra una cámara, al parecer dedicada a tesoro y archivo, que sólo tiene acceso por una ventana, cámara que se repite además sobre los vestíbulos laterales. Tan interesante como su composición arquitectónica es lo decorativo, que incluso contiene escenas figuradas. Se considera obra de los últimos años del siglo VII.

(fig. 770) Exterior e interior de San Pedro de la Nave

Situado este monumento en sitio que había de quedar bajo las aguas de un embalse, ha sido trasladado hace pocos años, después de numerar sus piedras, a un lugar próximo.

De gran riqueza decorativa y, al parecer, también de los últimos años del siglo VII, es la cabecera de la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos), única parte conservada. En relieve muy plano y a bisel (fig. 771) aparece sobre el arco de triunfo Cristo bendiciendo, y en las impostas, las figura del Sol y la Luna en clípeos elevados por ángeles.

Por otra parte, se muestra los típicos temas sasánidas de aves afrontadas y árboles dentro de círculos, conocidos probablemente a través de modelos textiles bizantinos, temas que, dispuestos en largas fajas horizontales, recorren, además, el muro exterior, prestándole aspecto de lujo inusitado.

(fig. 771) Relieves decorativos de la Iglesia de Quintanillas de las viñas

Obra también visigoda es la parte del fondo de la cripta de la catedral de Palencia, cuya planta completa desconocemos.

Además de los monumentos citados, poseemos abundantes restos de elementos arquitectónicos y tableros ricamente ornamentados (fig. 772), que dan tal vez mejor idea que los monumentos anteriores del lujo decorativo de los destruidos. La colección más numerosa es la de Mérida, que se distingue por lo bizantino de su estilo. Sus piezas principales son las hermosas pilastras (fig. 773) y pilares aprovechados en el aljibe del edificio del Conventual. Su belleza y proporciones permiten formar idea de la riqueza de los edificios cuyos pórticos decoraron. También constituyen serie de gran interés las cancelas. El bizantinismo de todas estas piezas se ha tratado de explicar por la presencia de los obispos emeritenses de sangre griega a mediados del siglo VI.

(fig. 772) Relieves de Mérida

(fig. 773) Pilastras decoradas de aljibe de Mérida

ESCULTURA, PINTURA Y ORFEBRERÍA VISIGODAS

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

En San Pedro de Nave las dos escenas de mayor desarrollo son el Sacrificio de Isaac (fig. 774) y Daniel con los leones (fig. 775), interpretadas en su composición en forma muy análoga a la de las miniaturas españolas del siglo X. En cuanto a Quintanilla de las Viñas, ya al tratar del monumento se citaron las principales representaciones, de origen sasánida.

(fig. 774) Capitel con relieve del Sacrificio de Isaac en San Pedro de Nave

(fig. 775) Capitel con relieve de Daniel con los leones en San Pedro de Nave

Desgraciadamente, nada seguro conocemos de la pintura visigoda, aunque podemos imaginar algunos de sus caracteres por su reflejo en relieves, como los de San Pedro de Nave, y por su supervivencia en la miniatura posterior mozárabe. Como la arquitectura, debe de tener dos etapas: una más antigua, en la que la tradición clásica sea más intensa, otra posterior, de aspecto más medieval.

A esa primera fase de tradición clásica se ha creído que pertenece el Pentaleuco Ashburnham, de la Biblioteca Nacional de París (fig. 776). Su hispanismo es problema muy discutido; pero dada la importancia del códice —uno de los más interesantes de su época- debe ser mencionado en este lugar. Procede de una Iglesia de Tours y se le considera obra del siglo VII. Sus hojas decoradas se encuentran distribuidas, salvo en un caso, en dos o tres zonas que contienen historias bíblicas de los cinco primeros libros; Los motivos para clasificar como español el códice parisiense se reducen a la no coincidencia de su estilo con ninguna de las escuelas conocidas y a ciertas características paleográficas que se han estimado españolas.

(fig. 776) Lámina del Pentaleuco Ashburnham

Gracias al afortunado hallazgo de las coronas votivas de Guarrazar, poseemos varias obras maestras de la orfebrería visigoda. Son coronas para ser colgadas de los altares, según la costumbre de los emperadores y magnates bizantinos.

El tesoro de Guarrazar —en parte en el Museo Arqueológico Nacional— constaba de dos grandes coronas, ofrecidas por los reyes Suintila y Recesvinto, y diez menores, una de ellas donada por un abad. La de Suintila, que fue robada hace ya

algunos años, y la de Recesvinto (fig. 777) están constituidos por un cuerpo cilíndrico de doble chapa de oro calada, enriquecido con piedras preciosas en cabujones y grandes perlas. Pende ese cuerpo de cadenas con eslabones, también de chapa calada, en forma de corazón, y de ellas están suspendidas a su vez una serie de letras que forman el nombre y la oferta del monarca, y que terminan en pinjantes de esmeralda, zafiro y perlas.

(fig. 777) Corona de Recesvinto

Además de estas piezas de lujo excepcional, precisa recordar las fíbulas y broches de cinturón, bien circulares o rectangulares o en forma de águila (fig. 778), unas y otras con almandinas rojas y vidrios de diversos colores incrustados en sus múltiples celdillas.

(fig. 778) Fíbula visigoda. Museo de Cáceres

ARQUITECTURA ASTURIANA

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

La arquitectura asturiana, aunque derivada de la visigoda, por su falta de contacto con los grandes monumentos de ésta, pierde algunos de sus elementos más característicos, mientras, en cambio, el deslumbrante poderío del no lejano reino franco facilita la influencia del arte carolingio. Por otra parte, no debe olvidarse el influjo de la arquitectura hispanorromana. Las principales novedades del estilo asturiano consisten en la desaparición del arco de herradura, que es sustituido por el de medio punto, y, sobre todo, por el peraltado, que es el más específicamente asturiano, y en el empleo del muro llamado compuesto, en el que, para darle mayor fortaleza y enriquecerlo, se adicionan arquerías ciegas. Los capiteles son toscas imitaciones del corintio clásico, o de forma apiramidada (fig. 779). Aparte de la mayor tosquedad técnica, en general bastante sensible, lo más notable es el empleo

de nuevos temas, entre los que se distinguen por su insistencia los funiculares o de cuerdas, que, empleados esporádicamente en algún monumento visigodo del Noroeste, deben de tener su origen en las citanias gallegas y portuguesas.

(fig. 779) Capiteles asturianos. Santa María del Naranco

Pero lo que hace singular dentro de su época a los monumentos asturianos es el sistemático empleo de la bóveda de cañón y su contrarresto por medio de estribos, con frecuencia muy numerosos, y que influyen poderosamente en el aspecto exterior del monumento.

Al contrario que la arquitectura visigoda, de lujosa sillería de tradición clásica, la asturiana emplea materiales pobres —sillarejo y mampostería—; pero, no obstante, gracias a sus muros compuestos y a sus estribos, crea una bella serie de monumentos abovedados, cuyas esbeltas proporciones compensan la pobreza del material.

Los comienzos de la arquitectura asturiana se conocen mal. El primer monumento que nos ofrece novedades dignas de ser recordadas es el templo de Santianes de Pravia, erigido por el rey Silo (774-783), del que, aunque sólo poseemos parte de los muros, existen descripciones del siglo VIII. De tres naves y otra de crucero, lo más interesante es que su cabecera constaba de tres ábsides rectangulares, tipo de cabecera tripartita desconocida en la arquitectura visigoda, y que, en cambio, se generaliza en Occidente a mediados del siglo VIII. Los ábsides no son, por tanto, semicirculares, como los carolingios, sino rectangulares, como los visigodos. Las novedades respecto de este estilo se manifiestan ya en el aparejo de mampostería o sillarejo y en el empleo del arco de medio punto.

El traslado de la Corte a Oviedo y la intensa actividad constructiva de Alfonso II para dotar a la nueva capital de edificios públicos produce una primera etapa de florecimiento en la arquitectura asturiana, cuyos principales monumentos son parte de la Cámara Santa, de Oviedo (fig. 780), y San Julián de los Prados (fig. 781).

(fig. 780) Cámara Santa, de Oviedo

(fig. 781) San Julián de los Prados

Es este templo de tres naves de pilares con otra de crucero muy amplia, triple ábside rectangular del tipo comentado, y vestíbulo ante la puerta de los pies. A extremos de los brazos del crucero comunican otras cámaras de análogas proporciones, una de ellas vestíbulo en la actualidad, aunque no es seguro que lo fuese primitivamente. El ábside central tiene una cámara alta, sólo comunicada al exterior por una ventana tripartita. En el interior de la capilla mayor se emplean ya arquerías ciegas, y al exterior abundan los estribos. Como puede advertirse, a los elementos heredados de la arquitectura visigoda se agregan otros nuevos, que no sabemos si deben interpretarse como una reacción en sentido clásico o como reflejo de tradiciones regionales.

MONUMENTOS RAMIRENSES

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

La creación más singular de la arquitectura asturiana es el palacio de fiestas inaugurado por Ramiro I, en el año 848, en Lulo, y que se convierte en el mismo siglo IX en iglesia, con el nombre de Santa María de Naranco (fig. 782), fig. 783). De base rectangular muy alargada, consta de dos plantas, ambas distribuidas en un gran cuerpo central, y dos laterales bastante menores. La planta inferior, de mucha menos altura que la superior, está cubierta en su parte central por una bóveda de cañón, mientras en sus extremos forma dos cámaras techadas de madera, una de las cuales, con acceso desde el interior, sirve de baño. La planta principal consta de un gran salón de fiestas, con tres puertas en sus frentes estrechos que comunican a los miradores de los extremos. Se cubre también con bóveda de cañón semicircular decorada y reforzada por numerosos arcos fajones que terminan en medallones pendientes en la unión de los arcos. Cabalgan éstos en haces de cuatro columnas de fuste funicular entregadas en el muro. Ese mismo tema funicular o de cuerda se

repite en sus capiteles apiramidados. El acceso a esta planta principal es por una escalera exterior doble.

(fig. 782) Santa María de Naranco

(fig. 783) Interior Santa María de Naranco

Aunque el autor de Santa María de Naranco debe de inspirarse en las dos plantas abovedadas de la Cámara Santa, este tipo de palacio parece derivar del modelo de villa romana con pórtico que persiste hasta la época románica, de cuerpo central y alas, uno y otras con columnas. Recuérdense la Ca d'Oro y el Fondaco dei Turchi, de Venecia.

A poca distancia del palacio se levanta aún la parte de los pies de la iglesia de San Miguel de Lillo, hecha construir también por el monarca, y, sin duda y, sin duda, por el autor de Santa María. De las mismas esbeltas proporciones de todas las construcciones ramirense, y recorrida en su exterior por numerosos estribos, consta que tuvo triple ábside terminado a un mismo nivel. En cuanto a su estructura, lo más interesante son las bóvedas de las naves laterales, dispuestas en sentido transversal al eje del templo, y la tribuna de los pies. Desde el punto de vista decorativo, merecen especial atención los relieves de las jambas (fig. 784), copiados de un díptico consular de principios del siglo VI, hoy en San Petersburgo, del que el escultor ha representado en cuadros diferentes la escena del cónsul dando la orden de comenzar los juegos, y los juegos mismos, consistentes en un equilibrista sobre un bastón y un domador con su león. Muy importantes son también, desde el punto de vista decorativo, sus celosías de piedra.

(fig. 784) Relieve jamba San Miguel de Lillo

Al mismo arquitecto de Ramiro II debe atribuirse la iglesia de Santa Cristina (fig. 785), cerca de Pola de Lena, de una nave compuesta de forma análoga a la gran sala de Santa María de Naranco.

Según la tradición visigoda, tiene vestíbulo a los pies, dos cámaras, en este caso en el centro de los lados mayores, y capilla mayor, pequeña, cuadrada y saliente. Todo ello con abundantes estribos al exterior. El interior de la nave (fig. 786), decorado

con parecido tipo de columna y capitel que Naranco, tiene el presbiterio más elevado que el tramo inmediato a él, que se encuentra, a su vez, más alto que el resto del templo. La triple arcada o iconostasis que se levanta en el extremo de ese tramo se considera obra mozárabe del siglo X.

(fig. 785) Iglesia de Santa Cristina de Pola de Lena

(fig. 786) Interior iglesia de Santa Cristina de Pola de Lena

El mejor monumento de tradición ramirense de la segunda mitad del siglo es San Salvador de Valdediós (893), probablemente hecho construir por Alfonso III después de destronado por sus hijos y relegado a aquel lugar. Consta de tres naves, con gruesos pilares muy sencillos.

De tipo semejante debe de ser la primitiva iglesia de San Juan, conservada, en parte, en la de San Isidoro de León (fig. 787), demostrándonos con su presencia en tierra leonesa que el arte asturiano rebasa los límites de su región.

(fig. 787) San Isidoro de León

De estilo asturiano debe de ser, además, la iglesia de Santiago de Compostela, construida por Alfonso III, y a él pertenece la parte anterior de la cripta de la catedral de Palencia (fig. 788). Parece seguro que continúa empleándose en tierra leonesa todavía en la segunda mitad del siglo XI.

(fig. 788) Cripta de San Antolín de la catedral de Palencia

PINTURA Y ORFEBRERÍA ASTURIANAS. CATALUÑA

.—Mientras los templos visigodos, labrados en buena sillería, pueden prescindir de la pintura decorativa, es natural que los asturianas, construidos en materiales pobres, traten de ocultar su pobreza con grandes pinturas murales. Y, en efecto, son varios los templos asturianos que las conservan. El conjunto verdaderamente importante es el de la iglesia descrita de San Julián de los Prados, que, por ser de la misma época, corresponde a la primera mitad del siglo IX. Distribuidas en grandes zonas, representan arquitecturas de edificios, patios y cortinajes, bajo los cuales aparecen casas y monumentos en escala mucho menor y tomados desde punto de vista también diferente (fig. 789 (fig. 789) San Julián de los Prados

El gran florecimiento artístico que revelan los monumentos arquitectónicos asturianos se refleja igualmente en varias piezas de orfebrería excepcionales: la Cruz de los Ángeles (808 (fig. 790) y la Cruz de la Victoria (908), conservadas en la Cámara Santa de Oviedo. La de los Ángeles es de brazos iguales, con gruesos tachones y fondo de filigrana de hilo de oro laminado y puesto de canto. Tanto por su forma como por su técnica, difiere de las visigodas, suponiéndose obra de artistas ambulantes, tal vez, del norte de Italia.

(fig. 790) Cruz de los Ángeles

Más valiosa aún es la de la Victoria (fig. 791) , mandada labrar por Alfonso III en el castillo de Gauzón, que, además de l0s grandes chatones, tiene alvéolos en forma de palmetas rellenos con piedras, y, sobre todo, numerosos esmaltes fileteados, con animales y flores, que se relacionan por su estilo con trabajos carolingios y del norte de Italia.

(fig. 791) Cruz de la Victoria

CATALUÑA

En Cataluña se consideran del siglo IX, es decir, de la época de las iglesias asturianas, las tres iglesias de Tarrasa (fig. 792), que delatan la persistencia del estilo hispanorromano de la época visigoda, incluso con la forma en arco de herradura. La mejor conservada es la de San Miguel, de planta cuadrada, con ábside ultrasemicircular en su interior y poligonal al exterior —como el de la iglesia visigoda de San Cugat del Valles—, y dividida en nueve compartimientos separados por arquerías que apoyan en los muros y en las ocho columnas del compartimiento central. Las bóvedas son de aristas y esféricas y la del centro sobre trompas. Los arcos son peraltados como los asturianos, y también, como ellos, son contrarrestados por estribos exteriores. Tanto los capiteles, aunque muy bárbaros, como las columnas, son romanos. Tiene cripta de planta trilobulada. En las otras dos iglesias de Tarrasa lo interesante es el ábside, trilobulado interior y exteriormente el de San Pedro, y de herradura en el interior y cuadrado al exterior el de Santa María.

(fig. 792) De izquierda a derecha las iglesias de Tarrasa de: San Pedro, San Miguel y Santa María

ARQUITECTURA MOZÁRABE

.—Gracias a la tolerancia de los árabes, los cristianos que permanecen bajo su dominio conservan durante varios siglos su religión y su arte visigodo. Aislado arte éste, de las escuelas cristianas contemporáneas, y un floreciente estilo hispanoárabe, la influencia islámica no tarda en dejarse sentir poderosa. Debido a ello, no sólo continúan usando el arco de herradura, que, como hemos visto abandona la arquitectura asturiana, sino que le dan las características califales. De origen árabe es también el empleo de bóvedas de nervios no cruzados en el centro y de bóvedas gallonadas.

Aunque la tolerancia árabe, salvo períodos de persecución transitorios, dura hasta el siglo X, la única iglesia mozárabe labrada en tierra islámica conocida es la de Bobastro (fig. 793), la corte del fugaz poderío de los mozárabes rebelados contra Córdoba y refugiados en la serranía de Ronda a las órdenes de Ornar ben Hafsun hacia el año 900. Templo excavado en la roca, de tres naves, es de arcos de herradura sobre pilares. La planta de la capilla mayor es también ultrasemicircular.

(fig. 793) Ruinas y figuración iglesia rupestre mozárabe de Bobastro

Las restantes iglesias de que hay noticia son, por tanto, de mozárabes emigrados a tierra cristiana huyendo de las persecuciones. La mayor parte se encuentra en tierra leonesa, y las fachadas más antiguas son de comienzos del siglo X.

El tipo basilical está representado principalmente por San Miguel de Escalada (León) (913 (fig. 794). Con un pórtico lateral de arcos de herradura sobre columnas y capiteles aprovechados de monumentos visigodos, asturianos y bizantinos, es de tres naves, con arquerías del mismo tipo rematadas en otros tantos ábsides de planta también ultrasemicircular, que no se manifiestan al exterior de su cabecera, que termina en plano; tiene nave de crucero, que tampoco se acusa exteriormente, cerrada en el tramo central por iconostasis de tres arcos, para ocultar al sacerdote, al modo oriental, durante la consagración (fig. 795).

(fig. 794) San Miguel de Escalada (León)

(fig. 795) Interior San Miguel de Escalada (León)

San Cebrián de Mazóte (Valladolid), también de principios del siglo X, es la iglesia más monumental del arte mozárabe. Su organización es sumamente interesante, por reflejar en las tres capillas de su cabecera la influencia del tipo trichorus descrito en la iglesia visigoda de San Fructuoso, mientras la otra capilla, de la misma forma que tuvo a los pies, según el modelo de ciertas basílicas paganas, la relaciona con templos cristianos del norte de África (fig. 796).

(fig. 796) Iglesia San Cebrián de Mazóte (Valladolid)

De forma análoga, con doble ábside y bóvedas gallonadas, pero de una sola nave, es la de Santiago de Peñalba, en el Bierzo (fig. 797).

(fig. 797) Iglesia de Santiago de Peñalba, en el Bierzo

Dentro de la variedad de tipos que caracteriza a los templos mozárabes, el de San Baudelio, de Casillas de Berlanga (Soria (fig. 798), ya de principios del siglo XI, se distingue por la singular organización de su gran sala cuadrada con pequeño presbiterio rectangular, cubierta por bóveda sobre arcos de herradura que, como hojas de palmera, parten de una gruesa columna central para terminar en el muro. Sobre esa columna, y entre los arcos, se alberga un diminuto camarín con ventanillas entre éstos, cubierto por minúscula bóveda de tipo califal. Una gran tribuna sobre columnillas que da frente al presbiterio cubre la mitad del cuerpo del templo. Las pinturas que decoraban su interior son ya de estilo románico, más de un siglo posterior al templo (fig. 799).

(fig. 798) San Baudelio, de Casillas de Berlanga (Soria)

(fig. 799) Pinturas de la iglesia de San Baudelio, de Casillas de Berlanga (Soria)

MINIATURA MOZÁRABE

.—Continuadora de la última etapa de la pintura visigoda, la miniatura española prerrománica se distingue por su gran originalidad respecto de la miniatura europea contemporánea. Aunque su estilo persiste hasta el siglo XI, sus monumentos

principales y más antiguos corresponden al X, coincidiendo con la inmigración mozárabe, que produce el estilo arquitectónico comentado. Es seguro que no todas las miniaturas de esta período prerrománico son obra de artistas mozárabes; pero como también es indudable que uno de sus rasgos más característicos es su arabismo, resulta razonable y práctica la denominación de mozárabe. Salvo la Biblia Hispalense (fig. 800) de la Biblioteca Nacional, vinculada a la iglesia de Sevilla desde 988, las restantes obras se pintan en tierra cristiana.

(fig. 800) Biblia Hispalense mozarabe

De dibujo, por lo general, incorrecto, la miniatura mozárabe subyuga por su expresión un poco bárbara, pero de intenso dramatismo. Todo queda subordinado en ella al deseo de manifestar que el tema representado es de la más trascendental importancia, y es evidente que no pocas de sus escenas producen un efecto de grandeza y de misterio, en el que se presiente la gran escultura monumental románica. Como es lógico, en la miniatura mozárabe no existe la perspectiva, y toda huella del naturalismo clásico desaparece. Lo puramente anecdótico, no esencial en el tema representado, no interesa. Los edificios, en los que abundan los arcos de herradura de peralte cordobés, tienen, sobre todo, un valor simbólico, y en ellos se magnifica lo que más importa. Así, la mejor manera de caracterizar un templo es que se vea el altar, y sobre él un cáliz dibujado en tamaño gigantesco —iglesia de Sardes en el Beato de Gerona—. En la figura humana, el cuerpo, oculto bajo pesados y voluminosos ropajes, pierde todo su valor, y el interés del artista se concentra en sus enormes ojos de mirar alucinado que reflejan toda la tensión espiritual con que se interpreta el tema. A veces los personajes aparecen simplemente sobre la hoja del códice, sin encuadramiento ni fondo alguno, pero con frecuencia los vemos sobre un paisaje ideal, formado por varias zonas de diversos colores vives e intensos.

El origen de la miniatura mozárabe se encuentra, como queda dicho, en la pintura visigoda. Se agrega la influencia árabe, manifiesta, sobre todo, en la proporción cordobesa de los arcos de herradura (fig. 801) y en diversos motivos decorativos; incluso se emplean inscripciones árabes. Pese a este carácter esencialmente

español de la miniatura mozárabe, no faltan elementos septentrionales, el más importante de los cuales es el entrelazo, que debe de llegar con los códices carolingios.

(fig. 801) Miniatura mozarabe. Beato de Silos

Los textos con miniaturas no son muy variados. Los más valiosos son Biblias, colecciones de Concilios y, sobre todo, la exposición del Apocalipsis de Beato de Liébana. Los códices más numerosos y más representativos del estilo son estos últimos, pues no en vano el tono exaltado del Evangelista de Patmos es el que responde mejor a la tensión espiritual inspiradora de la miniatura mozárabe. En realidad, Beato, monje de la segunda mita del siglo VIII en el monasterio santanderino de Liébana, se reduce a seleccionar y ligar textos de otros comentaristas del Apocalipsis.

Aunque no es el único pintor de su tiempo, y existen obras como la hoja del Comentario al Apocalipsis, del siglo IX, de Silos, en la actualidad el gran artista que aparece a la cabeza de la miniatura mozárabe es Magius, autor del Beato de la Colección Morgan (928), de Nueva York, pintado para un monasterio de San Miguel, que se supone pueda ser el de Escalada —se llama también Beato Thomson por su antiguo propietario—, y del Beato de Tavara de la Biblioteca Nacional de Madrid, que deja sin terminar al morir, en 968, y que concluye su discípulo Emeterio. Magius se nos muestra en posesión de todas las características del estilo y del repertorio iconográfico que distingue al estilo mozárabe, y si, en realidad, no puede considerársele como su inventor, sí debe de contribuir poderosamente a fijarlo y propagarlo.

Algunas escenas se repetirán ya casi siempre en la forma como él las interpreta; (fig. 802) así: 1. el Arca de Noé, dividida en pisos con los diversos animales, y Noé y su familia en la parte superior, con la paloma que le trae el ramo de oliva; 2. la Jerusalén celestial, de muros abatidos con sus doce puertas con arcos de herradura con los nombres de las tribus de Israel; la de San Juan y las Siete Iglesias de Asia; 4. El Cordero en el monte Sion, etc.

(fig. 802) Escenas iconográficas de la miniatura mozárabe

Del discípulo de Magius, Emeterio, monje como él, sabemos que, además de terminar el Beato de Tavara (968-970), pinta el de la catedral de Gerona (975), en unión de la monja Eude, lo que hace suponer que trabajan en monasterio doble de religioso y religiosas. Los nombres de miniaturistas, por lo demás, no faltan. Entre los beatos ya del siglo XI, deben recordarse especialmente el de Fernando I, por su importancia, y el de Burgo de Osma, por su fecha tardía y su menor mozarabismo.

En cuanto a las Biblias— ya queda citaba la Hispalense—, tiene particular interés la de la catedral de León (920 (fig. 803), obra del presbítero Vimara, y en cuanto a los Códices de Concilios, el Albeldense y el Emilianense, ambos del siglo X y de autores conocidos.

(fig. 803) Biblia catedral de León

Restos de pinturas murales de este período se conservan en la iglesia mozárabe catalana de San Quirce de Pedrjt (fig. 804).

(fig. 804) Pintura mural en ábside de San Quirce de Pedrjt.

CAPÍTULO XIII

ARQUITECTURA ÁRABE

ARQUITECTURA. LA MEZQUITA

ARQUITECTURA ÁRABE NO ESPAÑOLA ANTERIOR AL SIGLO XI

ARQUITECTURA ABASÍ

ARQUITECTURA CORDOBESA. ARCOS, BÓVEDAS, DECORACIÓN

LA MEZQUITA DE CÓRDOBA. OTROS MONUMENTOS

EL SIGLO XI. LA ALJAFERÍA

ARQUITECTURA ALMORÁVIDE Y ALMOHADE.

MEZQUITAS

OTROS MONUMENTOS

ARQUITECTURA. LA MEZQUITA

.—Cuando el arte bizantino ha creado ya sus obras maestras de la era justinianea y los pueblos bárbaros, establecidos en el Imperio de Occidente, han recorrido su primera etapa prerrománica, surge en escena el pueblo árabe con un nuevo arte. Nacido en Siria, bajo la influencia del bizantino, se extiende con la rapidez asombrosa de las grandes conquistas, y en poco tiempo alcanza desarrollo geográfico extraordinario. Los monumentos islámicos abarcan desde la India hasta el Pirineo, y, como parte integrante de la arquitectura mudejar española, algunas de sus creaciones escalan en los tiempos modernos los más remotos valles de la cordillera de los Andes. La arquitectura árabe es, con la romana y la barroca española, una de las de mayor amplitud geográfica, esa misma enorme amplitud geográfica y la carencia en un principio de un estilo propio hace que se deje influir intensamente por el de los pueblos conquistados. Debido a ello, la variedad de las diversas escuelas que van formándose dentro del arte islámico es con frecuencia muy profunda, sin perjuicio de que existan caracteres comunes y recorran constantemente el mundo islámico corrientes artísticas unificadoras.

Entre los rasgos más generales que distinguen a la arquitectura árabe merece destacarse su gran amor a la decoración, que forma vivo contraste con su menor interés por los problemas constructivos.

Esa decoración, con frecuencia, no se labra en el sillar mismo, sino en placas de piedra de escaso grosor o de yeso que se aplican al muro. El gusto por la policromía hace que las formas decorativas de los tableros de yeso se realcen con vivos colores y que se conceda papel muy destacado a la cerámica vidriada. Elemento también valioso en la decoración árabe es la madera, que se enriquece con temas menudos.

Derivada de la decoración bizantina, la árabe es de tipo antinaturalista y labrada con técnica análoga. Salvo en alguna escuela, excluye los temas animados,

reduciéndose a los de carácter vegetal y geométrico. La de tipo vegetal es la denominada de ataurique. La de carácter geométrico más típicamente árabe es la de lazo o lacería, que no alcanza su pleno desarrollo hasta fecha bastante posterior. La decoración árabe, contra el efecto de fantasía desbordada que sus temas menudos y numerosos producen al pronto, es hija de un placer decidido en la reiteración, y no de un deseo de variedad.

Aunque las portadas mismas se decoran con riqueza, el resto de las fachadas de los monumentos árabes sorprende a veces por su extraordinaria simplicidad. Debido a ello y al escaso interés concedido a la decoración exterior de la cubierta, los monumentos islámicos, por lo general, suelen inscribirse en volúmenes cúbicos o ligeramente alargados, de los que sólo sobresalen las medias esferas de sus cúpulas.

El monumento capital de la arquitectura árabe es la mezquita. El templo o lugar de oración tiene para el mahometano muy escasas exigencias arquitectónicas. En realidad, basta con un espacio de terreno libre de impurezas, incluso sin cubierta alguna, donde el seguidor de Mahoma pueda hacer sus oraciones con el rostro dirigido hacia La Meca. Pero las primeras mezquitas de Siria no tardan en crear un tipo monumental de planta rectangular (fig. 805), (fig. 806), compuesto de una parte cubierta o sala de oración, precedida por un gran patio abierto rodeado de arquería y una torre, o assoma, alminar o minarete, para desde ella llamar a los fieles a la oración. En el centro de la quibla o muro del fondo de la sala de oración, que siempre está dirigido a La Meca, menos en España, que lo está al Sur, se abre el mihrab o sanctasanctórum en forma de capilla diminuta. El espacio inmediato, que es el dedicado al soberano y que, lo mismo que el mihrab, se decora con la máxima riqueza, constituye la maxura. El púlpito, que se encuentra también inmediato al mihrab se decora el igualmente con gran lujo, es el mimbar.

(fig. 805) Mezquita de Damasco

(fig. 806) Interior Mezquita de Damasco

ARQUITECTURA ÁRABE NO ESPAÑOLA ANTERIOR AL SIGLO XI

.—En la arquitectura árabe oriental se distinguen dos grandes períodos, que corresponden a las dos grandes dinastías de los Omeyas (661-750) y los Abasíes (750-945). Al establecer los Omeyas la capital en Damasco, los árabes entran en estrecho contacto con el arte siríaco y bizantino, y, en realidad, se limitan a transformar los monumentos existentes y a utilizar a los artistas del país. Bajo los Abasíes, como la capital se traslada a Bagdad, a orillas del Tigris, el arte árabe recibe la influencia mesopotámica y persa.

Aunque Mahoma condena el que se gaste el dinero del creyente y las dos primeras mezquitas del Al-Kufa en el Irak y la de Amru en el Al-Fustat o Cairo Viejo, en Egipto, son muy sencillas, es muy difícil que el pueblo islámico, con los extraordinarios recursos económicos de la conquista, y a la vista de los grandiosos monumentos arquitectónicos de Siria, pueda resistir la tentación de poseer mezquitas de cierto lujo material.

La mezquita de la Roca de Jerusalén (691 (fig. 807) —erróneamente llamada Mezquita de Ornar— se encuentra construida sobre la roca donde Abraham lleva a sacrificar a su hijo, que para los cristianos es Isaac y para los mahometanos Ismael, y desde donde el propio Mahoma emprende su viaje celestial en el caballo de cabeza humana. De planta octogonal, tiene doble arquería sobre columnas y pilares, que permite la circulación en torno a la gran roca cubierta por la media naranja. Aunque sin su belleza, del mismo tipo que la mezquita de la Roca existían ya en Palestina monumentos como el Santo Sepulcro de Jerusalén, la Tumba de la Virgen y la Ascensión del Monte de los Olivos. La mezquita de la Roca es, sin duda, obra de arquitectos siríacos al servicio de los conquistadores.

(fig. 807) Mezquita de la Roca de Jerusalén

La mezquita de verdadera trascendencia para el futuro es la de Damasco (707). Edificio de planta rectangular, presenta ya todas las partes que serán indispensables en las mezquitas: la parte cubierta, con el mihrab, el patio y la torre. De tres largas naves longitudinales, formadas por columnas y capiteles preislámicos, se ha supuesto por mucho tiempo, al parecer sin razón, que la parte cubierta es fundamentalmente la primitiva basílica teodosiana de San Juan Bautista. De todos

modos, la novedad de mayor importancia para el porvenir es que, con el fin de dar la mayor altura posible a las naves, se dispone sobre las grandes arquerías bajas una segunda fila de columnas, y que, cortando en ¡su parte central esas tres naves, se traza otra transversal, con una cúpula en su testero que constituye el verdadero eje de la mezquita, para torres se aprovechan las conservadas de un templo pagano, coincidentes con los ángulos de la quibla. El mihrab carece aún de la importancia que adquirirá en épocas posteriores.

La gran mezquita de Kairuán (Túnez) (fig. 808), que corresponde a principios del siglo IX, ofrece características que, como veremos, la relacionan con la de Córdoba. Es de columnas y capiteles aprovechados de monumentos clásicos, y lleva sobre ellos un pilar de escasa altura o cimacio sobre los que descansan los arcos de herradura. Para evitar su derrumbamiento, se atan con tirantes de madera, que hacen el papel de los arcos de entibo cordobeses. Tiene nave transversal ante el muro de la quibla corrida a todo lo ancho de la mezquita y cúpula de gallones sobre trompas ante el mihrab tal vez inspirada en modelos cordobeses desaparecidos. De la influencia cordobesa es testimonio indudable la puerta de la librería.

(fig. 808) Mezquita de Kairuán (Túnez)

Nada se conserva de los palacios urbanos de los califas omeyas. En cambio, poseemos en el desierto de Transjordania las ruinas del gran palacio fortificado o castillo de Meschata, cuya portada, cubierta por riquísimo relieve, se traslada el siglo pasado al Museo de Berlín. Su menuda y tupida decoración vegetal con algunas figuras de animales reales y fantásticos, es plana y, según las normas siríacas, se recorta limpiamente sobre la sombra del fondo. Se le identifica con el palacio construido en el desierto por Walid (473) y que deja inconcluso al ser asesinado.

De diversa índole es el palacete de Cuseir-Amra, también en Transjordania, en realidad un apeadero, todo él abovedado, con baños de agua fría y caliente. Pero también aquí lo más importante es su decoración, en este caso pictórica, consistente en escenas de baño, danza y música, que no dejan de sorprender en estos primeros tiempos del islamismo, y en las figuras de varios reyes vencidos por el califa, entre

los que figura Don Rodrigo. La presencia del monarca visigodo fecha el monumento en los comienzos del siglo VIII.

ARQUITECTURA ABASÍ

.—El establecimiento de la corte en Bagdad hace que la vieja arquitectura mesopotámica de ladrillo y columnas deje sus huellas en el arte árabe.

En la capital del imperio no existe ningún monumento notable abasí, pero, en cambio, poseemos las importantes ruinas de Samarra, la ciudad levantada (833) de nueva planta como residencia califal, al norte de Bagdad, por los inmediatos sucesores de Harum al-Raschid.

La construcción de Samarra, como antes la de la ciudad circular de Bagdad, con un ejército de trabajadores, es empresa típicamente mesopotámica. Su vida dura poco, pues trasladada la corte a fines de siglo a Bagdad, termina por convertirse en un campo de ruinas. Lo más interesante, desde el punto de vista artístico, son las de la mezquita y la decoración de estuco de los muros del palacio. La mezquita (fig. 809), de la que sólo existen los muros exteriores y el arranque de los soportes, es de pilares de ladrillo octogonales con columnitas de mármol en los ángulos. Su alminar, que aún se conserva fuera del recinto de la mezquita, es de planta cilíndrica y descubre claramente su origen en los zigurats mesopotámicos.

Construidos en su mayor parte de adobe, el típico material mesopotámico, los muros del palacio se cubren con decoración de estuco, en la que puede verse cómo se abandona la de estirpe clásica —pese a su estilización siríaca— y se adopta otra aún más antinaturalista, de formas caprichosas y reiteradas, donde difícilmente suele poder adivinarse su origen vegetal. Entremezclada con trazos geométricos, responde ya al sentido abstracto y al gusto por la reiteración que creará la típica lacería árabe.

(fig. 809) Restos y decoración de la Mezquita de Samarra

Mucho mejor conservada la de Ibn Tulun, en El Cairo Viejo (872), es el mejor ejemplo de mezquita abasí. Al contrario de lo que sucede en las omeyas de Damasco, Kairuán y Córdoba, se renuncia a la columna exenta como soporte, y se

reemplaza por pilares alargados, en los que las columnas se limitan a decorar sus ángulos (fig. 810). Sus capiteles, ligeramente bulbosos, son anticlásicos, y los arcos que cargan en los pilares y los que se abren en el muro comprendido entre aquéllos, apuntados. Su decoración plana se relaciona con el tipo abasí comentado. La parte superior de la torre (fig. 811), cilíndrica y de rampa helicoidal, es también reflejo de modelos abasíes y mesopotámicos, que no en vano Ibn Tulun, fundador de la dinastía de los tuluníes, que gobierna Egipto durante el último tercio del siglo IX, se educa en la corte de Bagdad.

(fig. 810) Mezquita de Ibn Tulun, en El Cairo

.

(fig. 811) Columnas mezquita de Ibn Tulun, en El Cairo

ARQUITECTURA CORDOBESA. ARCOS, BÓVEDAS, DECORACIÓN

.—La rama más vigorosa del arte islámico occidental y, naturalmente, la que más nos importa, es la hispanoárabe. En su evolución se distingue el período cordobés, de los siglos VIII a X; el de los reinos de taifas, almorávide y almohade, desde fines del XI hasta mediados del XIII, y el granadino, desde fines del XIII hasta el término de la Reconquista.

De muy bajo nivel cultural los invasores mahometanos, sus primeras obras reflejan más la influencia de los monumentos indígenas que la oriental. Y, sin embargo, gracias a la preferencia por ciertas formas indígenas, no tarda su arquitectura en adquirir fisonomía propia. Así, el muro a tizón que puede verse aún en la puerta visigoda de Sevilla, de la misma Córdoba, lo emplean los maestros hispano-árabes con tal insistencia, que llega a ser tan típico de sus construcciones como lo fuera el isódomo del arte clásico. A medida que avanza el tiempo, colocan varios sillares transversales seguidos, y esto, que es frecuente en los últimos tiempos del califato, da lugar, en el período granadino, a hiladas en que esos sillares transversales se hacen sumamente estrechos y casi desaparecen los dispuestos a soga.

Esa misma falta de preparación técnica hace que en los primeros tiempos se limiten a utilizar los capiteles de los monumentos romanos y visigodos, aquéllos tan

abundantes en el país. Cuando ya en el siglo X es necesario labrarlos expresamente, los hacen de dos tipos, ambos de orden corintio o compuesto, bien el de hojas lisas (fig. 812) y de una regularidad perfecta, o bien con el follaje labrado según la técnica bizantina antinaturalista, que por sus menudas y profundas oquedades les hacen semejar un avispero. Las proporciones son las clásicas.

(fig. 812) Capiteles de pencas cordobeses

Herencia visigoda es el arco de herradura, que llega a convertirse en la forma más característica y más fecunda del arte hispanoárabe. Durante el período cordobés el arco sufre ya intensa evolución (fig. 813, 1 y 2). En primer lugar, su flecha o altura es cada vez mayor, hasta el punto de que el peralte del tercio del radio del arco de herradura visigodo aumenta hasta la mitad del mismo, que es la proporción típica del califato. Paralelamente a este proceso tiene lugar el del descentramiento del trasdós, que deja de ser paralelo al intradós, y, por tanto, resulta más estrecho en los salmeres que en la clave (fig. 813, 8). También es importante en el arco árabe su despiece o disposición de las dovelas, que con frecuencia se encuentran horizontalmente dispuestas, es decir, enjarjadas, hasta la altura de los riñones (fig. 813, 7), con lo que el arco de herradura queda en realidad reducido a un arco escarzano o de menor desarrollo que el semicircular. El centro del despiece del arco o de convergencia de las dovelas puede estar más bajo que el de la curva del arco (fig. 813, 8).

(fig. 813) Arcos Árabes

1, arco de herradura visigodo; 2, 3, arco de herradura y de herradura apuntada árabe; 4, arquería de la Mezquita de Córdoba; 5, 6, modillones de rollos de la Mezquita; 7, 8, puerta de la misma con alfiz.

A mediados del siglo X el arte califal comienza a emplear el arco de lóbulos, que por lo general se forma sobre un arco apuntado, aunque los lóbulos son de herradura, y en cuanto a peralte y descentramiento presentan éstos las características de los arcos de esa forma. El número de lóbulos es impar, para que uno de ellos corresponda a la clave del arco. En esta misma época se introduce el arco de herradura apuntada.

(fig. 813, 3), que con el lobulado es la forma de arco preferida en el período almorávide.

Complemento indispensable del arco en la arquitectura hispanoárabe es el alfiz, resultado de la unión del dintel y de los soportes con que los romanos encuadran el arco (fig. 813, 7). Convertidos estos elementos en simples molduras, forman con frecuencia un amplio marco de proporciones cuadradas y tangentes al trasdós del arco. Los triángulos superiores creados por el alfiz y el arco, es decir, las enjutas, se llaman en la arquitectura árabe albanegas. Ya veremos las sucesivas transformaciones que experimenta el alfiz en los períodos subsiguientes del arte hispanoárabe.

Impulsados por el arraigado concepto decorativo de la arquitectura árabe, los maestros cordobeses del siglo X dan un paso decisivo en el empleo del arco. Al cruzar y superponer los arcos (fig. 814), se desentiende de su aspecto constructivo, y no sólo empujan la arquitectura hispanoárabe hacia un período de desenfrenado barroquismo, que culmina en el período de taifas, sino que echan la base de la decoración hispanoárabe posterior.

(fig. 814) Arcos de herradura y lobulados. Mezquita de Córdoba

El entrecruzamiento de los arcos de herradura, entre otras consecuencias, tiene, al parecer, la del ya citado arco de herradura apuntado, y la superposición de los arcos, haciendo cabalgar el superior sobre las claves de los dos inferiores, y la de producir una decoración reticular romboidal, particularmente rica si los arcos son lobulados. Es la decoración que perdurará cada vez más menuda y complicada, hasta los últimos momentos de la arquitectura granadina.

Los arquitectos cordobeses utilizan casi todas las bóvedas empleadas por las escuelas anteriores, salvo la cúpula, pero su gran novedad para Occidente, en el aspecto constructivo, es la de nervios muy gruesos apoyados en la cornisa, dispuestos por parejas paralelas, y que, en lugar de cruzarse en la clave, dejan un espacio central libre (fig. 815).

(fig. 815) Bóveda de nervios. Mezquita de Córdoba

La decoración vegetal o ataurique del período cordobés es del tipo siríaco, antinaturalista, aunque no tarda en iniciar su desarrollo propio. Las (fig. 816) y (fig. 817) muestran cómo partiendo del caulículo de acanto clásico (A, A') ya los artistas cordobeses crean el tema de dos hojas iguales, que hará fortuna en la decoración hispanoárabe hasta culminar en el período granadino. La dovela del año 855 de la figura 466 y el trozo de arco de la 467 son buenos ejemplos de ataurique a bisel califal. En cuanto a la de carácter geométrico, es todavía muy sencilla, reduciéndose a cuadrados o rectángulos.

(fig. 816) Decoración de hojas de acanto clásico romano

(fig. 817) Ataurique árabe cordobés

LA MEZQUITA DE CÓRDOBA. OTROS MONUMENTOS

.—La gran mezquita de Córdoba, obra cumbre de la arquitectura hispanoárabe, es el resultado de una serie de ampliaciones y reformas que abarcan desde el siglo VIII hasta la caída del Califato a principios del siglo XI (fig. 818) y donde se crea ese arte califal que sirve de base al posterior hispanoárabe, que extiende su influencia por el norte de África

(fig. 818) Evolución de la planta de la mezquita de Córdoba

El origen de la inteligente organización arquitectónica de la gran mezquita parece encontrarse en la primitiva catedral de San Vicente. Cedida a los conquistadores en 747 la mitad de ésta para que establezcan su mezquita, el año 784 se obliga a los cristianos, después de indemnizarles, a ceder el resto de ella. El brevísimo plazo en que Abderrahmán construye la mezquita ha hecho pensar que los árabes se reducen a desmontar las cinco largas naves hasta entonces dirigidas de Oeste a Este, y a montar con sus materiales once más cortas en dirección Norte-Sur, quedando así convertido el muro meridional o de la Epístola, de San Vicente, en la quibla o cabecera de la mezquita.

Por insuficiente, más tarde, esta primera mezquita, Abderrahmán I, en el año 833, derriba su quibla y la amplía por este lado meridional otro tanto, quedando así duplicada su superficie primitiva. Abderrahmán II construye la fuerte arquería de la

parte cubierta que da al patio y labra la gran torre que, muy resentida por un terremoto, es preciso revestir con la obra renacentista que hoy la oculta exteriormente. El considerable aumento de población de la Córdoba de los califas obliga a Alhaquem II a derribar a su vez la quibla de Abderrahmán II, y al colocar la suya inmediata ya a la margen del río, la deja ampliada en una superficie equivalente a la de la primera mezquita. Por último, Almanzor, deseoso de dejar huella de su paso por el poder en el gran templo, y no pudiendo ampliarlo ya por el Sur, por impedirlo el río, lo hace por Levante, y en proporciones tales que lo construido por él equivale a las dos terceras parte de todo lo anterior. La fila de pilares que recorren la mezquita en el sentido de su profundidad corresponde al muro lateral de la mezquita de Abderrahmán I y II y de Alhaquem II, derribado al ampliarla por este lado. Las filas de pilares que recorren transversalmente la mezquita anterior a Almanzor, es decir, la parte de la derecha, señalan el emplazamiento de las quiblas de Abderrahmán I y II. La (fig. 819) muestra las alteraciones y adiciones cristianas para formar capillas, y, sobre todo, en el centro el templo catedralicio del siglo XVI.

(fig. 819) Figuración califal y cristiana de la Mezquita de Córdoba

La organización arquitectónica de las arquerías de la mezquita cordobesa, que queda fijada ya en el edificio de 784, si, efectivamente, copia la de San Vicente, es de invención visigoda. Su novedad consiste en la superposición de dos soportes (fig. 813, 4), columna el bajo y pilar el alto, y de dos arcos, el superior de medio punto, que recibe la techumbre de madera, y otro inferior de herradura, que sirve de entibo impidiendo el desplazamiento lateral de esos soportes en su punto de reunión.

Este sistema de soportes muy elevados con arcos de entibo, hijo del deseo de dar la mayor altura posible al edificio, si no está inspirado por el acueducto de los Milagro de Mérida, tiene en él uno de sus precedentes, no dejando de ser curiosa la coincidencia de que tanto estas como aquellas arquerías sirvan además para conducir el agua—en la mezquita la de los tejados—por la parte superior, y que en el acueducto se emplee ya la bicromía de los arcos cordobeses.

La columna, que presenta las características expuestas, tiene sobre el capitel cimacio de planta cruciforme (fig. 813, 5), y el pilar, que es de sección rectangular bastante acusada, al sobresalir por los lados descansa sobre unos cavetos decorados con rollos, roleos o virutas enrolladas, recorridos en su parte central por una estrecha faja (fig. 513, 5 y 6). Esta especie de modillón de rollos, tal vez existente ya en la basílica de San Vicente, es uno de los temas decorativos califales dotados de mayor vitalidad.

Aunque esta organización interior de la mezquita queda fijada en la parte más antigua y se repite en las sucesivas ampliaciones, precisa advertir que mientras en tiempos de Abderrahmán I y Abderrahmán II abundan los materiales aprovechados de los monumentos romanos y visigodos, en los de Alhaquem y de Almanzor los materiales son nuevos.

No obstante que las ampliaciones de la mezquita por Mediodía y Levante obligan a destruir las fachadas primitivas de esos lados, aún se conservan en la de Poniente varias portadas anteriores a la reforma de Almanzor. En cuanto a la fachada misma, se encuentra reforzada y decorada por estribos y la coronan almenas de gradas picudas sobre ancho listel.

De las portadas existentes en el frente occidental, las más antiguas son las del Obispo y la de San Esteban (855), ésta (fig. 820) con un trozo en la parte superior de la primitiva portada del templo visigodo. En ella aparece ya formado el tipo de puerta cordobesa del siglo X muy plana y sin abocinamiento. Son, en realidad, puertas adinteladas relativamente bajas, de ancho dintel adovelado incluido en un gran arco de herradura, en cuyas dovelas, como en éste, alternan el ladrillo rojizo y la piedra blanca decorada. Encuadrado el arco en su correspondiente alfiz, descansa sobre éste un segundo cuerpo de proporciones muy apaisadas con arcos de herradura cruzados. En las estrechas calles laterales, sobre un primer cuerpo con pequeño dintel adovelado, se abren una celosía y un arco de lóbulos. Tableros de ataurique en piedra y mosaicos de piezas de barro cocido revisten las diversas partes de la portada.

(fig. 820) Puerta Mezquita de Córdoba

La ampliación que aporta mayores novedades arquitectónicas respecto de la mezquita de Abderrahmán I es la de Alhaquem (960). A él se debe la gran riqueza de la nave central, de la parte de la maxura y del mihrab, todo de un lujo y de un barroquismo en el tratamiento de los elementos arquitectónicos hasta ahora desconocido. Época áurea del arte califal, los capiteles, como queda dicho, no son ya aprovechados, sino hechos ex profeso.

Pero lo más importante es la libertad y el desenfado decorativo con que se emplea el arco, en la forma ya comentada. En el deseo de prestar novedad al viejo arco de herradura se descentra ya manifiestamente su trasdós; el arco lobulado se emplea ahora por sistema, tanto en las arquerías decorativas de la nave central como en las de la maxura, y, no satisfechos con ello, se les cruza haciendo cabalgar a unos sobre las claves de los otros, creando la ya mencionada red de rombos. Al califa Alhaquem se debe también el rico decorado del mihrab, donde por respeto a la tradición se conserva el arco de herradura. Revestidas sus jambas por dos hermosísimas losas de mármol con menuda decoración de ataurique, el arco y la parte superior de la portada se encuentran revestidos por mosaicos de vidrio, obra de un maestro bizantino enviado por el emperador de Constantinopla.

La otra novedad de la ampliación de Alhaquem, tan trascendental como la de los arcos, es la de las bóvedas de nervios paralelos con ojo central ya descritas. Creado al parecer este tipo de bóveda en Mesopotamia —el modelo más antiguo conocido es el de San Bartolomé de Baxiala, en el Kurdistán—, es ahora en la mezquita donde produce sus ejemplares más monumentales. Son cuatro, una cubre el comienzo de la nave central de la ampliación de Alhaquem y tres la maxura (fig. 821). La primera, o del Lucernario, está formada por cuatro gruesos arcos cruzados en ángulo recto, a los que se agregan otros cuatro dispuestos oblicuamente. Los espacios cuadrados y triangulares formados por esos arcos se enriquecen con diversas boveditas decorativas gallonadas, o de nervios de este tipo cordobés. En las restantes se pasa por medio de trompas a una planta octógonal, gracias a lo cual los nervios forman una estrella de ocho puntas.

(fig. 821) Cúpula de la maxura

Al estilo califal cordobés pertenece también la mezquita toledana denominada hoy del Cristo de la Luz (fig. 822). De cruz griega inscrita en un cuadrado, según modelos bizantinos, es de pequeñas proporciones y tiene sobre cada uno de sus nueve tramos otras tantas bóvedas de nervios del tipo califal citado. Sus columnas y capiteles son aprovechados. En su exterior ofrece ya el empleo simultáneo de la mampostería y el ladrillo, que hace escuela en Toledo.

(fig. 822) Mezquita toledana denominada con posterioridad del Cristo de la Luz

Una confusa inscripción en este último material fecha la mezquita el año 999 y nos dice que el arquitecto es Musa-ibn-Alí. Aunque obra ya del siglo XII, y labrada, por tanto, en el Toledo cristiano, se mantiene dentro de las normas del Cristo de la Luz, la mezquita de las Tornerías (fig.s. 823), labrada por los mudéjares en aquella fecha.

(fig. 823) Exterior e interior de la mezquita de las Tornerías en Toledo

La gran obra de la arquitectura civil que, aunque en ruinas, poseemos de tiempos del Califato, es el palacio de Medina Azzahra (fig. 824), construido en las cercanías de Córdoba por Abderrahman III para su favorita Zahra (Flor), donde trabajan desde el 936, durante veinticinco años, unos diez mil obreros, y, al parecer, se emplean materiales traídos incluso de África y Bizancio. Palacio de tamaño excepcional, con numerosas dependencias de carácter administrativo, los testimonios de quienes lo vieron habitado por la corte nos hablan de salones como el de los Califas, con cubierta de mosaico, ventanales de alabastro, una pila de pórfido llena de azogue en el centro y una perla de enorme tamaño, regalo del emperador bizantino, pendiente del techo.

Las partes más monumentales excavadas hasta ahora son el gran salón de Abderrahman III, de cinco naves, y sobre todo el salón rico (fig. 825) del mismo califa, algo menor, de tres naves separadas por columnas, pero mucho más lujosamente decorado. Sus grandes tableros de ataurique, sus pilastras y capiteles están fechados hacia 955 y firmados por artistas, algunos de los cuales son los que trabajan poco después en el mihrab de la mezquita de Córdoba.

(fig. 824) Palacio de Medina Azzahra. Abderrahman III

(fig. 825) Salón rico del palacio de Medina Azzahra

EL SIGLO XI. LA ALJAFERÍA

.—Al hundirse el califato de Córdoba y formarse en sus diversas regiones los reinos de taifas, el arte cordobés continúa evolucionando en varios de éstos en el mismo sentido barroco imperante en la gran mezquita ampliada por Alhaquem. Sabemos que en alguna de estas cortes de taifas, como la de Sevilla, el desarrollo cultural y artístico llega a gran altura, pero la única de que conservamos monumentos arquitectónicos de cierta importancia es la zaragozana de los Beni Hud. Los escasos restos existentes todavía en el Palacio de la Aljafería, residencia de aquellos soberanos, las arquerías trasladadas a los Museos Arqueológicos de aquella ciudad y de Madrid, una cornisa y algunos capiteles, es todo lo que poseemos del espléndido monumento del siglo XI (fig. 826).

(fig. 826). Palacio de la Aljafería

En el estilo de la Aljafería se exalta aún más el gusto por lo decorativo, que se ve favorecido por la blandura de los materiales preferidos, el alabastro y el yeso, muy a propósito para labrar en ellos cualesquier clase de temas ornamentales.

Las principales novedades del arte zaragozano se refieren al capitel y el arco. El capitel se alarga mucho (fig. 827) y, además, en el deseo de aumentar su riqueza, se decora en cada una de sus hojas, con una segunda serie de otras hojas menores. Al relegarse a segundo término el arco de herradura, pasa a primer plano el lobulado, que no tarda en resultar, a su vez, insuficiente para la fantasía cada vez más desbordada de los arquitectos. Se sitúa entonces en primer plano el arco mixtilíneo, en el que las curvas alternan con las líneas rectas y las quebradas, siendo normal que en la parte del salmer se disponga un lóbulo convexo. Tallados en gruesas placas de alabastro, no son en realidad arcos, sino tableros decorativos.

(fig. 827) Oratorio palacio de la Aljafería

El sistema califal de cruzar y entrelazar los arcos es llevado a su último extremo. El primer paso consiste en fundir y entrelazar los arcos de herradura con los mixtilíneos —Oratorio—, lo que, como es lógico, crea un conjunto recargadísimo y

desconcertante. Pero lo en verdad extraordinario es la manera de hacer cabalgar unos arcos sobre otros.

En el siglo X los arcos conservan su posición natural, es decir, mantienen sus salmeres al mismo nivel, cabalgando cada arco sobre las claves de los inferiores (fig. 828). Ahora no hay inconveniente en decorar el trasdós de un gran arco lobulado con una serie de otros arcos menores, que apoyan sobre cada dos o tres de sus lóbulos, serie sobre que se apoya por sus claves otra invertida, creando así una amplísima faja o rosca formada por esta complicada red de arcos.

(fig. 828) Arcos mistilíneos y cruzados palacio de Aljafería

Tanto los capiteles como la cornisa del museo de Zaragoza son buen testimonio de cómo el ataurique o decoración vegetal cordobesa de tipo bizantino ha evolucionado en el sentido de preferir un follaje más fino, pero también más monótonos. La (fig. 829) permite comparar el amplio y variado ritmo de los tallos del ataurique califal con el más espiriforme y monótono del siglo XI.

(fig. 829) Capiteles y decoraciones vegetales, palacio de Aljafería

La única parte importante del palacio de la Aljafería conservada in situ es el Oratorio de planta octogonal, con el mihrab en uno de sus lados y un gran friso de arcos mixtilíneos y de herradura entrelazados. Las hojillas abiertas a ambos lados de las cabezas de las dovelas anuncian el futuro arco almohade y granadino de trasdós lobulado.

De este mismo período se conserva parte del palacio de la Alcazaba de Málaga, recientemente restaurado, y en el que aparece ya bastante evolucionado el estilo califal (fig. 830).

(fig. 830) Interior Alcazaba de Málaga

En Almería lo más valioso son las murallas de su Alcazaba (fig. 831).

(fig. 831) Murallas alcazaba de Almería

Aunque la escultura en la práctica no se cultiva, conservamos algún relieve califal con representaciones figuradas. Los más importantes son los de pilas. La de la

Alambra (fig. 832) decora sus frentes con los viejos temas mesopotámicos del animal fiero devorando o apresando al tímido.

(fig. 832) Pila de la Alhambra de Granada

Una de las industrias artísticas que rayan a mayor altura en la época del califato, e inmediatamente posterior, es la de las cajas de gran lujo labradas en marfil, bien de planta rectangular y tapa, a veces ataudada o de forma cilíndrica (fig. 833). Su decoración es en su mayor parte de ataurique, salpicada de animales, y en algún caso con historias dentro de medallones lobulados.

(fig. 833) Bote de marfil con motivos árabes. Catedral de Zamora

Son producto de un taller palatino que trabajaba al servicio del Califa mismo, aunque después también para particulares. La inscripción del bote del Museo Arqueológico Nacional nos dice que se hace en el año 964 para la esposa favorita de Alhaquem. Obra igualmente de primer orden es la caja de la catedral de Pamplona (fig. 834). Trasladado el taller cordobés, a la caída del Califato, a Cuenca, continúa produciendo en el siglo XI, bajo la protección del rey de Toledo, obras como la caja del Museo Arqueológico (1050), firmada por Abderrahmán ben Zeyan y dedicada al hijo de aquél.

(fig. 834) Arqueta de marfil de la catedral de Pamplona

ARQUITECTURA ALMORÁVIDE Y ALMOHADE

—A la disgregación del califato en las pequeñas cortes de taifas, donde el rigor de las creencias islámicas se relaja con rapidez, pone fin el dominio de los almorávides. Procedentes del Sahara, y animados por un fervor mahometano digno de los primeros tiempos, después de apoderarse del Noroeste de África vuelven a unificar el viejo califato cordobés a fines del siglo XI, para ser, a su vez, desplazados, en el siglo XII, por los almohades, o montañeses del Atlas, que, animados por un puritanismo religioso aún más rigorista, dominan en Andalucía hasta que San Fernando termina con su poder a mediados del siglo XIII.

Pueblos, tanto los almorávides como los almohades, de costumbres sobrias y austeras, esencialmente incultos y fanáticos, deben mirar con recelo el arte

recargado y caprichoso de los mahometanos españoles, y lo cierto es que el estilo por ellos impuesto en la Península parece en un principio significar una pausa en la evolución barroca del estilo zaragozano, sin perjuicio de reemprender más adelante rumbo análogo y, sobre todo, utilizar, tanto en la Península como en África, artistas andaluces.

Este estilo africano —el almohade es, en realidad, una segunda etapa del almorávide— representa, en cuanto al soporte, al abandonar la columna y volver de nuevo a la vieja tradición mesopotámica abasí del pilar, una protesta contra los modelos cordobeses. Las mezquitas almorávides y almohades no son, por tanto, de columnas, sino de pilares (fig. 835).

(fig. 835) Mezquita de Tinmal, Marruecos

Nada tiene, pues, de extraño que no se produzca un tipo de capitel de cierta originalidad. De los reproducidos en la (fig. 829), ambos en la Alhambra, que se consideran almohades, el primero es de canon muy alargado como los de la Aljafería, y sus hojas son como las granadinas; el segundo es mucho más original y parece responder mejor al sentido de la decoración almohade.

Los arcos preferidos por los almorávides son los nacidos en los últimos días del califato, el de herradura apuntado y el lobulado, al que se agrega en el salmer, como en Zaragoza, un lóbulo convexo. Pero bajo los almohades la semilla barroca contenida durante algún tiempo florece pujante, y hace que los lóbulos pierdan su posición radial, y se dispongan verticalmente (fig. 836), lo que, unido al ritmo mixtilíneo del arco del siglo XI, produce un arco falso que se diría inspirado en una cortina recogida.

(fig. 836) Interior mezquita de al-Mansur en la Qasba de Marrakech

Además de estos cambios del arco mismo, se introducen novedades capitales en la forma y colocación del alfiz (fig. 837). De una parte no termina en el comienzo del arco, es decir, en la nácela de la imposta donde apoya el arco, sino que con frecuencia se continúa corrido hasta el suelo y, de otra, en lugar de ser tangente al

trasdós o exterior del arco, por los lados suele cortar parte de su rosca, y, en cambio, quedar a gran distancia de su clave.

(fig. 837) Arco mezquita de Tinmal, Marruecos

Aunque mucho menos intensamente, también transforman los arquitectos de este período la bóveda de nervios multiplicando el número de éstos y haciéndolos mucho más finos (fig. 838).

(fig. 838) Bóveda de nervaduras de la alcoba oriental del Alcázar de Sevilla

En el aspecto decorativo, las novedades también son muy importantes. En primer lugar, se generaliza la red de rombos formando arcos lobulares cabalgando sobre las claves de otros, llegando a superponerse en el sentido de la profundidad dos redes de diverso grosor, pero de la misma escala (fig. 839).

(fig. 839) Arcos lobulares de la Giralda de Sevilla

Aunque todavía se emplean poco, en el período almohade se introducen los temas vegetales de la hoja alargada con cáliz o sin él, y la doble hoja divergente y desigual que se repetirá hasta la saciedad en los muros de la Alhambra. También se utilizan ya los lazos de los mocárabes, los temas geométricos más importantes del futuro período granadino de que se tratará en el capítulo XIX.

MEZQUITAS

.—Las principales mezquitas almorávides son las de Tremecén (fig. 840) (1082) y de Argel, ambas con naves de pilares y arco de herradura, en la última ligeramente apuntados, cruzadas por arcos lobulados. En las dos, varias de las naves laterales se prolongan flanqueando el patio. De gran riqueza decorativa es el mihrab de la de Tremecén (1136), cuyo arco de herradura presenta el trasdós lobulado y descentrado. Sus yeserías cuajadas de ataurique e inscripciones cúficas son ya de estilo casi granadino, si bien falta aún la decoración de lacería. La bóveda de la maxura es de traza cordobesa, aunque de nervios muy finos y calada. En las trompas hacen su aparición los mocárabes.

(fig. 840) Cúpula y arcos de la mezquita de Tremecén

En España poseemos de este período las ruinas de Castillejo de Monteagudo (Murcia), residencia campestre que sirve de precedente a importantes construcciones posteriores. Este arte almorávide es el que influye en monumentos sicilianos de esta época, como la Capilla Palatina, la Zisa y la Cuba de Palermo.

Entre las varias mezquitas construidas por los almohades en África debe recordarse, en primer lugar, la Cutubiya (1146-1162) (fig. 841) de la ciudad de Marrakech de Marruecos, que es de planta análoga a las almorávides, con nave transversal corrida en la quibla, bóveda de nervios ante al mihrab, más otras en los extremos de aquella nave. Los arcos son de herradura apuntada, pero en diversas partes aparecen otros lobulados y mixtilíneos, que semejan colgaduras. En la decoración desempaña ya papel destacado el lazo. El alminar es de cantería. Coronado por almenas de gradas picudas, decora su parte superior un gran recuadro apaisado con ventanas y rombos lobulados. En la parte inferior aparecen en uno de sus frentes dos ventanas dobles encuadradas, en un caso, por un gran arco formado por otros menores al estilo de la Aljafería, y, en el otro, por un arco mixtilíneo. En el último cuerpo del alminar la red de rombos adquiere mayor desarrollo.

(fig. 841) Exterior e interior de la mezquita de la Kutubiya

Análogos caracteres ofrece la mezquita de Tinmal (1156), la cuna del movimiento religioso almohade. En el mihrab, de gran sobriedad decorativa, el arco es de herradura ligeramente apuntado, tiene trasdós de lóbulos y alfiz con encuadramiento de lacería. Le precede bóveda de mocárabes.

En Andalucía, donde tan amplio desarrollo tiene el arte almohade, es muy poco lo conservado. De la gran mezquita de Sevilla (1172), mandada construir por Abu Yacub y dirigida por Ahmad ibn Baso, sólo queda parte del patio y el alminar. Era de diecisiete naves de pilares y arcos de herradura apuntada. En el patio, la parte más decorada es la puerta central, correspondiente al eje de la mezquita, cuyo arco muestra la faja del centro del intradós rehundida, según costumbre almohade, y en ella tupido follaje liso y alargado que anuncia la proximidad del estilo nazarí. La puerta lateral se cubre con bóveda de mocárabes.

Lo que, en cambio, sí se conserva en perfecto estado es su alminar, llamado modernamente la Giralda por la estatua giratoria de la Fe con que se corona al adicionársele en el siglo XVI su campanario renacentista. Decora cada uno de sus frentes una fila central de ventanas encuadradas por ricos arcos mixtilíneos, y hasta aproximadamente la mitad de su altura, estrechos paños laterales con decoración de rombos en dos planos sobre arquerías ciegas. En la parte superior, y encuadrado por dos listeles horizontales al gusto almohade, corona el cubo de la torre un paño apaisado con análoga decoración. Sobre el segundo cuerpo más estrecho, hoy oculto por la obra renacentista y decorado por red de rombos, descansan hasta que las derriba en el siglo XIV un terremoto, tres enormes manzanas de metal dorado y de tamaño decreciente. El acceso a la parte superior del alminar, como en la Cutubiya, no es por escalera, sino por rampa, y los capiteles son aprovechados de monumentos anteriores, tanto árabes, como visigodos y romanos. Consta que abre sus cimientos el citado Ahmad ibn Baso y que la dirige después Alí de Gomara. Se colocan las manzanas en 1198.

Digno hermano de la Giralda es el alminar de Rabat (fig. 842), en Marruecos, también de fines del siglo XII, pero que no llega a terminarse. De piedra como el de la Cutubiya, se distingue de la Giralda principalmente por ordenarse su decoración en una sola calle muy ancha en lugar de las tres de Sevilla. La vieja creencia de que tanto el alminar de la Cutubiya como el de Sevilla y el de Rabat son de un mismo arquitecto, carece de base.

(fig. 842) Alminar de Rabat

OTROS MONUMENTOS

.—Del palacio almohade de Sevilla, aparte de las torres del Alcázar con la típica decoración de listeles paralelos, se conoce la arquería del patio llamado del Yeso (fig. 843) y una bóveda. En aquélla encontramos ya, dentro de las características generales del estilo almohade, algunos rasgos que perdurarán en la arquitectura nazarí, tales como el arco central mayor y los laterales menores y la red de rombos de yeso calada. La bóveda es de traza cordobesa, pero de nervios muy finos, y tiene mocárabes en su centro.

(fig. 843) Arquería del patio del Yeso del Alcázar de Sevilla

Aunque no labrados en tierra sujeta a su dominio, sino en Castilla, son, por su estilo, almohades, dos hermosos monumentos, a los que, por esa razón, puede considerarse igualmente como mudéjares. Es el uno la capilla de la Asunción de las Huelgas, de Burgos, con seguridad obra de moros andaluces, sin influencia alguna cristiana, y, tal vez, antiguo salón del palacio de Alfonso VIII. Se cubre con bóveda cordobesa octogonal de nervios finos, pero, sobre todo, se abre en ella un amplio y galano arco mixtilíneo que probablemente permite formar mejor idea de lo que sería el palacio almohade sevillano que los pobres restos conservados en el Alcázar.

El otro monumento de estilo almohade es la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo, pero de ella se tratará en el apartado de la arquitectura mudejar toledana.

De carácter diferente, y construidas en tierra almohade, precisa recordar, por último, las murallas de Sevilla, con barbacana o muro más bajo también almenado, y torres decoradas con los típicos listeles horizontales paralelos. Parte de las defensas almohades de la ciudad andaluza es también la Torre del Oro (1220 (fig. 844), situada a orillas del río y en el extremo de un muro o coracha, que desde el Alcázar conduce hasta ella. De planta dodecagonal, tiene escalera que se desarrolla en torno a un núcleo hexagonal, siendo lo más interesante, desde el punto de vista constructivo, el que la bóveda de esta escalera está formada por tramos triangulares y cuadrados. El nombre de la torre, que no es sino traducción del árabe primitivo, se debe, al parecer, a los azulejos dorados que un día la decoraron.

(fig. 844) Torre del Oro. Sevilla

De planta octogonal y núcleo cuadrado, presenta el mismo sistema de abovedamiento la torre de Espantaperros, (fig. 845) de Badajoz. Como veremos, este alternar de bóvedas de planta "triangular y cuadrada, ya comentado en la catedral carolingia de Aquisgrán arraigará en la arquitectura cristiana posterior.

(fig. 845) Torre y bóveda de Espantaperros. Badajoz.

CAPÍTULO XIV

ARQUITECTURA ROMÁNICA

EL ESTILO ROMÁNICO

LA COLUMNA, EL PILAR CRUCIFORME Y EL ESTRIBO

EL ARCO Y LA BÓVEDA

DECORACIÓN

PUERTAS

EL TEMPLO

EL MONASTERIO

FRANCIA

INGLATERRA

ITALIA

ALEMANIA

ESPAÑA:

CATALUÑA

ARAGÓN Y NAVARRA

CASTILLA: LEÓN, FRÓMISTA Y SANTIAGO COMPOSTELA

CIMBORRIOS LEONESES DEL SIGLO XII

SEGOVIA Y LA IGLESIA DE PÓRTICOS.

SORIA

ÁVILA

PORTUGAL

EL ESTILO ROMÁNICO

.—Como consecuencia de las conquistas técnicas realizadas por las diversas escuelas nacidas en el antiguo Imperio de Occidente, se forma hacia el siglo XI un estilo más sabio y uniforme, denominado románico por razón análoga a la que hace llamar romances a las lenguas derivadas del latín. Esa uniformidad es, en buena parte, debida a dos motivos principales. Las Órdenes monásticas son ya muy influyentes en el período prerrománico; pero ahora tiene lugar en la de los benedictinos una reforma que contribuye poderosamente a la unificación de su vida. Esa reforma tiene su origen en el monasterio de Cluny, fundado a principios del X, y su regla termina imponiéndose a un millar de abadías diseminadas por todo Occidente, que considera dependencias suyas.

Por otra parte, gracias a la mayor seguridad que comienza a disfrutarse en el antiguo Imperio de Occidente, se generaliza la costumbre de las peregrinaciones a Roma y Santiago de Compostela, y esas peregrinaciones contribuyen también en no pequeño grado a la internacionalización del arte románico. En torno a las rutas de los peregrinos, y en sus puntos estratégicos, se levantan algunos de los principales templos y monasterios románicos, y de ellos son buen ejemplo los que en nuestro país se escalonan a lo largo del llamado «Camino de Santiago», que desde el Pirineo conduce a los peregrinos hasta la tumba del apóstol.

La arquitectura románica, que, como toda la cristiana medieval, es, sobre todo, de carácter religioso, crea un tipo de templo abovedado bastante uniforme, muy lejano ya del puramente basilical, y que, evolucionando, continuará viviendo a través del gótico hasta los días del Renacimiento. Pero, además, da forma a un nuevo tipo de monumento religioso, que es el monasterio. Edad de oro de la vida monacal, el monasterio nace para responder a las necesidades de un nuevo tipo de vida y con toda la personalidad y claridad de concepción que distingue a esta suerte de creaciones. A pesar de sus varios cambios posteriores, el monasterio conservará durante muchos siglos buena parte de los rasgos generales con que ahora se nos presenta. Período éste en que la ciencia se encuentra en los monasterios, suelen ser arquitectos los mismos monjes.

LA COLUMNA, EL PILAR CRUCIFORME Y EL ESTRIBO

.—No obstante, los grandes progresos técnicos que la arquitectura románica aporta a los estilos occidentales anteriores, se diría que los maestros románicos siguen confiando más en la gran masa de muros y bóvedas que en el equilibrio y en el justo contrarresto de las presiones. Como el arquitecto no gusta de abrir grandes vanos en sus gruesos muros y las ventanas son tan pequeñas y estrechas que a veces semejan una saetera, como suele suceder en los ábsides, los interiores son oscuros y mueven el espíritu al recogimiento. Ahora bien, el predominio del macizo sobre el vano que distingue al estilo románico responde probablemente, también en buen parte, al deseo de conseguir ese efecto.

En la arquitectura románica, que ya no aprovecha elementos constructivos ni decorativos de los monumentos romanos, el sentido de la proporción clásica desaparece por completo, y donde este rompimiento con el pasado se ofrece más sensible es en la columna, cuyo fuste deja de ser troncocónico y se hace cilíndrico. La proporción entre el diámetro y la altura de la columna se olvida, y el arquitecto románico no tiene inconveniente en dar el mismo grueso a la baja columna de un claustro que a la altísima que, adosada a un pilar del templo, se eleva hasta la bóveda de la nave mayor.

Perdido también el recuerdo de los órdenes clásicos, todas las columnas (fig. 846) tienen basa con plinto, y el fuste, o bien se conserva liso, que es lo más frecuente, o se estría, incluso en zigzag, o se recubre de ornamentación vegetal.

(fig. 846) Columnas románicas

Como veremos, mientras el arquitecto griego llega a reemplazar el fuste por la figura humana, el románico lo que hace es adosarla a él (fig. 847).

(fig. 847) Columnas románicas con esculturas

El collarino, que en la columna romana se labra en la parte superior del fuste, pasa a formar parte del capitel (fig. 848), del que desaparece todo recuerdo de los órdenes dórico y jónico. Se emplea, en cambio, el tipo de capitel cubierto de hojas, que, naturalmente, deriva del corintio, aunque, salvo en algunos momentos o escuelas, el recuerdo del acanto desaparece y el follaje es por completo distinto.

(fig. 848) Capitel románico

El artista románico no se contenta, sin embargo, con estos capiteles de abolengo clásico más o menos desfigurados. Con este ritmo insistente y tortuoso que caracteriza su decoración vegetal, alarga esos tallos vegetales y los entrelaza una y otra vez hasta crear un caprichoso enrejado de formas vegetales, ya sin parentesco alguno con el diáfano orden de las hojas de acanto clásico.

Llevado por el impulso de su vieja sensibilidad nórdica, el decorador románico nos descubre en estas decoraciones su sangre bárbara, triunfante después de varios siglos de educación clásica. Y esa misma sensibilidad, avivada por las enseñanzas de marfiles hispano-árabes, telas y decoraciones orientales, le lleva a entretejer con esos elementos vegetales figuras de animales, e incluso humanas, bien reales, aunque muy estilizadas para acoplarse a las exigencias de la decoración, o monstruosas y fantásticas. Son figuras animadas que se retuercen, estiran o abultan caprichosamente, se muerden o forcejean entre sí, revelando una inquietud y una tensión espiritual que representa el extremo opuesto del reposo y la diafanidad helénica (fig. 849).

(fig. 849) Capitel románico. Santo Domingo de Silos

Si la sensibilidad anticlásica crea estos dramáticos capiteles cargados de monstruos, el sentido didáctico y evangelizador de la Iglesia convierte a su vez el capitel en un relieve corrido en que se recuerdan las historias del Antiguo y del Nuevo Testamento (fig. 850). Una vez creado este nuevo tipo de capitel historiado, netamente cristiano, los artistas introducen temas tomados de la fábula, como el apólogo, género tan característicamente medieval, y escenas de los oficios más relacionados con el arte de la construcción.

(fig. 850) Capiteles románicos con imagenes bíblicas. San Juan de la Peña

Al reemplazar el arquitecto románico la techumbre de madera por la bóveda con arcos de refuerzo transversales o , y hacerla cabalgar sobre arquerías, le es necesario recibir no sólo, como hasta ahora, los arcos de éstas paralelos al eje del templo o arcos formeros, sino también los transversales o perpiaños. Como para

recibir bien ese doble juego de arcos son insuficientes la columna y el pilar rectangular, nace un nuevo tipo, bastante más rico, de sección cruciforme (fig. 851), es decir, con un cuerpo resaltado para cada uno de los cuatro arcos (A). Dado este paso, la evolución y enriquecimiento del pilar románico es una consecuencia natural. Al ser los arcos no sencillos, sino con otro resaltado más estrecho en su intradós, cada uno de los frentes recibe también un nuevo resalto central (B), que, para mayor efecto de riqueza, no hay inconveniente en transformar en una columna adosada (C). El empleo de la bóveda de arista, que con la de cañón es la preferida del románico, introduce, a su vez, una nueva columna de menor grueso en el ángulo entrante del pilar (F), y se comprenderá que, dada la tendencia al recargamiento propio de toda evolución artística, el primitivo pilar cruciforme llegue a convertirse en un haz de columnas (G) y molduras verticales que, como veremos, lleva en sí el germen del futuro pilar gótico.

(fig. 851) Formas de pilares

Si el sistema abovedado con arcos de refuerzo transforma en el interior el pilar en la manera descrita, exteriormente de lugar a un gran número de estribos, que son su resalto, su verticalidad y su paralelismo, contribuyen a la decoración de las fachadas laterales.

Descritas las principales novedades del soporte románico, consecuencia del nuevo sistema de cubierta, veamos las características de ésta.

EL ARCO Y LA BÓVEDA

.—El arco preferido es el de medio punto de sección rectangular. Impulsado por el natural deseo de enriquecerlo, el artista románico no tarda en doblarlo, es decir, en resaltar en su intradós otro más estrecho, y en decorar sus ángulos con dos toros o molduras de sección semicircular, y dado este primer paso, el proceso evolutivo continúa multiplicando molduras cóncavas y salientes, tanto rectilíneas como quebradas, aligerándolo de masa. Ya veremos, al tratar de las puertas, cómo el proceso de enriquecimiento del arco no se limita a la multiplicación de molduras.

Ya queda dicho cómo las bóvedas preferidas de la arquitectura románica son la de cañón semicircular con arcos de refuerzo y la de aristas. En cuanto a las de tipo esférico, emplea tanto la bóveda sobre trompas como la cúpula y la de cuarto de esfera, esta última en los ábsides. Utiliza también la esquifada (fig. 852).

(fig. 852) Tipos de bóvedas románicas

Aunque el estribo sirve para contrarrestar el empuje de la bóveda de cañón concentrado en los arcos fajones, y los muros son gruesos, la multiplicidad de las naves, la doble planta que a veces existe en las laterales que a ella desembocan, crean numerosos problemas de equilibrio que el arquitecto románico procura resolver contraponiendo unas bóvedas a otras para que contrarresten sus mutuos empujes.

LA DECORACIÓN

La decoración es otro de los aspectos donde la novedad del estilo románico se manifiesta más poderosa. El repertorio de temas geométricos (fig. 853) está constituido principalmente por: el ajedrezado (A); los billetes (B); las puntas de sierra (C); el baquetón en zigzag (D); las filas de arcos o besantes (E); clavos (F), etcétera.

(fig. 853) Temas decorativos geométricos

En cuanto a los temas vegetales y animales, ya quedan expuestas sus principales características al tratar de los capiteles.

Las partes del edificio donde el arquitecto románico concentra toda esta decoración son las portadas, los capiteles del interior del templo y de los claustros, y las cornisas o aleros. Pero, además de esta decoración esculpida en piedra, existe la gran pintura al fresco, equivalente a la del mosaico bizantina, que cubre de historias sacras los ábsides y las paredes interiores del templo.

PUERTAS

Las bellas consecuencias decorativas del doblamiento del arco no sólo en el arco mismo, sino en el pilar, que adquiere sección escalonada y se reviste de columnas, lleva al arquitecto románico a concebir la puerta como una serie de arcos de tamaño decreciente y progresivamente rehundidos o arquivoltas, que exigen en el muro una

sección igualmente escalonada, y que, como los pilares, se decoran con columnas. Debido a ello, la puerta románica tiene un aspecto abocinado (fig. 854) muy típico, que persistirá en el gótico. El arco de puerta, como el frontón clásico, suele tener tímpano, y si la puerta es muy ancha, se refuerza el dintel sobre que descansa ese tímpano con un soporte central o parteluz (fig. 855). Pero la decoración no se reduce a estos elementos puramente arquitectónicos.

(fig. 854) Portada de Iglesia Románica

(fig. 855) Portada de la basílica de San Vicente de Ávila

En las portadas de cierto lujo el escultor no duda en adosar estatuas a las columnas y en disponer en forma radial otras pequeñas en las arquivoltas. Como es lógico, la parte donde la escultura adquiere mayor desarrollo es el tímpano, que se dedica a algún tema grandioso, como el apocalíptico del Todopoderoso, rodeado por los animales simbólicos de los Evangelistas o Tetramorfos (fig. 856).

(fig. 856) Tímpano de la Portada de San Trófimo de Arlés

En el alero o cornisa, las cabezas de los pares simulados en piedra presentan un variado repertorio de temas vegetales o animales. A veces esas cabezas se ligan, formando una arquería ciega, bajo la que se cobijan monstruosas figurillas.

EL TEMPLO

.—Aunque se conservan también monumentos románicos de carácter civil, la mayoría de los existentes son templos y monasterios.

El templo románico es de planta de cruz latina, de una o varias naves longitudinales terminadas en su cabecera en capillas semicirculares o ábsides, y una transversal o crucero. El tramo producido por la intersección de éste y la nave mayor se llama también crucero (fig. 857). Cuando el templo tiene más de una nave, si las laterales dan la vuelta por detrás de la capilla mayor, esa parte de las naves laterales constituye la girola o deambulatorio. Tanto a ésta como a la nave del crucero suelen comunicar capillas semicirculares simétricamente dispuestas, que contribuyen en alto grado al enriquecimiento y belleza de la composición exterior del templo, no sólo con su volumen, sino con la decoración de sus aleros y sus ventanas. El gran

número de estas capillas parece que tiene su origen en la necesidad de aumentar los altares en los monasterios para que oficien sus muchos monjes.

(fig. 857) Planta Catedral de Santiago de Compostela

En planta Santiago de Compostela es una iglesia de cruz latina de tres naves, la central de diez metros de anchura y cubierta con bóveda de cañón con fajones y las laterales de cinco metros y cubierta con bóvedas de arista.

En cuanto al interior de la iglesias románicas, ya quedan descritos los pilares cruciformes, que son el soporte más frecuente, si bien en algún caso son reemplazados por columnas muy gruesas o pilares cilíndricos, o alternan con ellos (fig. 858).

(fig. 858) Pilares cilíndricos de la Catedral de Durham

La cubierta, o es de cañón en todas las naves, o se reserva ésta para la central, empleándose la de aristas en las laterales. En algunas escuelas se cubren las naves laterales con bóvedas de cuarto cañón para contrarrestar los empujes del cañón de la central (fig. 859), sistema, como veremos, de fecundas consecuencias. A veces el arquitecto, y ello significa ya un progreso considerable, no se limita a aprovechar la mayor elevación de la nave central para abrir una fila de ventanas, sino que labra en ese desnivel sobre las naves laterales un segundo piso o tribuna con ventanas a la nave central.

(fig. 859) Iglesia románica con bóvedas laterales de cuarto de cañón

El tramo mismo del crucero, sobre todo, por influencia bizantina, adquiere gran importancia. Se suele cubrir con bóveda de mayor elevación, o cimborrio, que, por las proporciones cuadradas del tramo, suele ser de trompas o cúpula sobre pechinas. La altura del tambor le presta a veces proporciones sumamente esbeltas (fig. 860), (fig. 861).

(fig. 860) Torre del Gallo. Salamanca

(fig. 861) Bóveda Torre del Gallo. Salamanca

Además de este tipo de templo de cruz latina, se emplea, aunque es mucho menos frecuente, el de varios ejes de simetría, de planta circular o poligonal. Por ser de esta forma el del Santo Sepulcro (fig. 862), es el adoptado en las iglesias de los Templarios.

(fig. 862) Planta del Santo Sepulcro en Jerusalén

El campanario, que en las iglesias bizantinas de Rávena es de sección cilíndrica y está aislado, aunque en alguna escuela conserva esa forma, se incorpora al edificio mismo del templo. Su emplazamiento más frecuente es la fachada principal, pero otras veces se sitúa a los lados, y en algunas escuelas junto al crucero (fig. 863). Con la incorporación del campanario al edificio de la iglesia, el templo románico queda totalmente creado.

(fig. 863) Catedral de Worms

EL MONASTERIO

Ya hemos dicho cómo una de las grandes aportaciones de la arquitectura románica es la creación del monasterio. Establecido en el campo o en las afueras de las poblaciones, y dedicados los monjes a la oración y el estudio, el monasterio posee también grandes propiedades territoriales, de cuyos productos vive la comunidad, implicando todo ello una serie de actividades espirituales y materiales, que se reflejan en la distribución del edificio (fig. 864).

(fig. 864) Planta Monasterio de Poblet

1. Iglesia; 2. Refertorio; 3. Claustro; 4. Sala Capitular; 5. Dormitorio; 6. Escritorio; 7. Murallas; 8. Estancia conversos; 9. Puerta principal.

Adosado al cuerpo del templo, es de rigor un gran patio o claustro, que sirve de núcleo central al monasterio, sin perjuicio de completarse con otros menores. El claustro es de arquerías sobre columnas de escasa altura, y con frecuencia pareadas, que descargan sobre un podio o pedestal corrido. A esas galerías, en que transcurre buena parte de las horas de descanso de los religiosos, desembocan las principales dependencias. En lugar preeminente se encuentran la sala capitular y el refectorio o comedor; ambos con bancos de obra de fábrica corridos en su torno, y el

refectorio con un pulpito también de material pétreo para el que lee durante la comida de la comunidad. A veces de la galería del claustro a que comunica el refectorio avanza hacia el interior del patio un pequeño templete que sirve de lavabo. En lugar inmediato al refectorio se encuentran las cocinas y la despensa. En el mismo gran patio central suele estar también la librería (fig. 865).

(fig. 865) Dependencias del Monasterio de Poblet

En lugares más alejados se hallan los diversos almacenes, entre los que figuran el granero, la bodega, etc. Generalmente, en la planta alta de ese claustro principal y en otros secundarios se encuentran las celdas de los monjes. se completa el monasterio con una huerta.

FRANCIA

. — Aunque no sea la arquitectura románica creación exclusivamente francesa, adquiere en Francia tal desarrollo y produce en ella monumentos tan capitales, que debe colocarse a la cabeza de los restantes países que cultivan ese estilo. Pueden distinguirse varios grupos.

En primer lugar, en la comarca central se forma ya durante la primera mitad del siglo XI, el importante tipo de iglesia llamado de peregrinación, con bóveda de cañón, arcos doblados, girola con capillas radiales y dos plantas en las naves laterales, representando por la iglesia de Santa Fe de Conques (1039-1065 (fig. 866), obra del maestro Hugo.

(fig. 866) Iglesia y planta de Santa Fe de Conques

Hacia el año 1083 se comienza más al sur, en Tolosa, la iglesia de San Saturnino, que, como veremos, se relaciona íntimamente con nuestro Santiago de Compostela. Es de cinco naves, con girola y capillas radiales, más las que se abren en la nave de crucero, y gran torre en el centro de éste (fig. 867).

(fig. 867). Iglesia y planta de San Saturnino en Tolouse

Grupo muy destacado dentro de la arquitectura románica francesa es el constituido por las iglesias con cúpulas o bóvedas sobre trompas. Su centro se encuentra en la región del Perigord y el Angoumois. El monumento más antiguo es la catedral de

Cahors (1119), de una sola nave y con una cúpula en cada uno de sus dos tramos, pero las más importantes son las de Angulema, ya con cuatro cúpulas, y San Front de Perigueux (1120-1170 (fig. 868), (fig. 869), de planta de cruz griega y tres naves, con cinco cúpulas como en los Santos Apóstoles de Constantinopla y San Marcos de Venecia.

(fig. 868) Planta de las catedrales de Cahors, Angulema y San Front de Perigueux

(fig. 869) Catedral de San Front de Perigueux

Como consecuencia de ensayos realizados en el siglo XI, encontramos principalmente en el Poitou, y en toda la región comprendida entre el Loira y el Garona, otro tipo de iglesia con las tres naves cubiertas a la misma altura. En el Poitou, además, se suelen decorar tanto los muros interiores como los exteriores con numerosas arquerías. Tal vez el monumento más representativo de esa estructura y de esa decoración es Nuestra Señora la Grande, de Poitiers, cuya fachada se encuentra materialmente cubierta de temas geométricos, vegetales y figurados (fig. 870).

(fig. 870) Nuestra Señora la Grande, de Poitiers

El aspecto más interesante de la escuela borgoñona es el de sus monasterios de benedictinos, en los que, como hemos visto, se crea un tipo de arquitectura monástica que se difunde por toda Europa con el nombre de cluniacense. El monasterio de Cluny, gracias a varios abades excepcionales, después de reformar las relajadas costumbres de sus monjes, logra imponer la reforma en una serie de monasterios de él dependientes. Pero, además de esta reforma de tipo religioso, al reconstruir su nueva casa (1088-1131), fija las principales normas monumentales para los monasterios de la Orden.

La iglesia de Cluny (fig. 871), destruida, por desgracia, durante la Revolución francesa, era de cinco naves, la central de cañón apuntado y las colaterales de arista, todas ellas de altura decreciente, más dos transversales de crucero con capillas. Tenía girola, a la que se abrían cinco capillas. Ante su fachada principal se levanta un pequeño cuerpo anterior de tres naves, con sus torres, que constituía

como una iglesia secundaria. El exterior se caracterizaba por el gran número de torres, pues además de las dos de los pies, destinada la una a archivo y la otra a prisión, existían en el centro del crucero principal la gran torre cuadrada llamada de las lámparas, dos octogonales de análoga altura a los lados y otras pequeñas en los ángulos. Completaba el conjunto una torrecilla o cimborrio en el crucero inmediato a la capilla mayor.

(fig. 871) Restos y planta de la iglesia de Cluny

En cuanto a la organización del monasterio, respondía a las características generales ya descritas.

El gran poderío y riqueza de los cluniacenses que hemos visto reflejarse en las numerosas torres que coronaban su casa matriz, no tarda en manifestarse en una riqueza decorativa cada vez más exuberante y fantástica.

En Provenza, la tierra más romanizada, el románico se distingue por la simplicidad de sus estructuras. No suelen sus iglesias tener girola y las azoteas de sus cubiertas y sus gruesas torres cuadradas prestan al conjunto un aspecto de grandes masas cúbicas. Algunos de sus templos principales son de una sola nave, con bóveda de cañón contrarrestada por otras menores de escasa profundidad dispuestas transversalmente. En San Trófimo de Arles, la nave central, muy elevada, se cubre con bóveda de cañón apuntado, contrarrestada en las laterales por las de cuarto de cañón (fig. 872). Tanto su fachada como la de San Gil, de la misma población, con sus entablamentos, acantos, pilastras estriadas y temas ornamentales clásicos, nos ponen bien de manifiesto la profunda influencia ejercida por los viejos monumentos romanos de la ciudad.

(fig. 872) Iglesia San Trófimo de Arles

En Normandía, la bóveda, principal preocupación de los arquitectos románicos, desaparece, tanto en la nave del centro como en la segunda planta de las laterales, que, lo mismo que aquélla, se cubren de madera. Debido al mismo deseo de esquivar dificultades, se renuncia a la girola. En cambio, además de las dos torres de fachada, suele existir otra cuadrada en el crucero. Este sentido simplificador lleva

a emplear casi exclusivamente la decoración geométrica, reduciendo al mínimo la de carácter vegetal.

INGLATERRA

Como consecuencia de la conquista normanda, Inglaterra, desde el punto de vista artístico, es ya, en la segunda mitad del siglo XI, una prolongación de Normandía. Sus catedrales, de naves muy largas y cruceros muy acusados, tienen, en el tramo central de éstos, un gran cimborrio cuadrado con proporciones de torre; suelen tener tribuna, y la nave central se cubre de madera o ya con bóvedas de ojivas. En la decoración dominan los temas rectilíneos, y en el conjunto general del edificio las formas cúbicas.

El edificio románico más antiguo de Inglaterra es la capilla de la Torre de Londres, que se considera construida por Guillermo el Conquistador (fig. 873).

(fig. 873) Capilla de la Torre de Londres

Monumentos capitales son las catedrales de Winchester (1079), Ely (1080), (fig. 874); Gloucester (1089) y Norwich (1096 (fig. 875).

(fig. 874) Catedrales de Winchester y Ely

(fig. 875) Catedrales de Gloucester y Norwich

La Catedral de Durham (1094), es particularmente importante, por sus bóvedas de ojivas, que la convierten en el primer templo gótico (fig. 876).

(fig. 876) Catedral de Durham

ITALIA

.—En el valle del Po la arquitectura románica presenta caracteres muy diferentes a los del resto de Italia. Su estilo es el llamado lombardo, denominación que en un tiempo se dio a todo el románico, por creérsele nacido en Lombardía. Hoy sabemos que el estilo lombardo aporta algunos temas ornamentales, pero no la estructura del templo románico.

Frecuentes en la arquitectura lombarda son los arquillos ciegos de escaso relieve de las cornisas, las fajas, también poco resaltadas, que recorren verticalmente el muro,

y el capitel, de proporciones cúbicas y redondeado en su parte baja. De la mayor importancia son las galerías, de arcos que suelen recorrer la parte más alta de los muros exteriores de los templos, los ábsides, el crucero, el cimborrio y la fachada principal. También son típicos los pórticos resaltados sobre columnas que descansan en animales.

Monumentos representativos de la arquitectura lombarda son San Ambrosio, de Milán (fig. 877), que se reconstruye en el siglo XI; San Miguel de Pavía (fig. 878), la catedral de Parma (fig. 879), la de Módena (fig. 880), y la de San Zenón de Verona (fig. 881).

(fig.s. 877) San Ambrosio, de Milán

(fig. 878) San Miguel de Pavía

(fig.s. 879) Catedral de Parma

(fig. 880) Catedral de Módena

(fig. 881) San Zenón de Verona

Además de este capítulo lombardo, la arquitectura italiana de ese período ofrece otros dos: el romano y el toscano, en los que la persistencia clásica nos dice claramente la actitud italiana frente a los estilos nórdicos.

En Roma, como es natural, la tradición de las viejas basílicas deja sentir su peso en las iglesias que se construyen en esta época. La mayor novedad del románico romano se refiere a la técnica del mármol decorado con mosaicos de colores. Difundida, al parecer, desde Monte Cassino, deja sus mejores monumentos en los claustros, pórticos, pulpitos y pavimentos romanos. Como en este género de trabajo se distingue una familia cuyos últimos miembros se llamaban Cosme, se le conoce impropiamente con este nombre. Monumentos de primer orden son los claustros de las iglesias de Letrán (fig. 882) y de San Pablo extramuros, ambos ya de la primera mitad del siglo XIII (fig. 883).

(fig. 882) Claustro de la iglesia de Letrán

(fig. 883) Claustro de la iglesia de San Pablo extramuros

En Toscana, el románico nos ofrece el grupo florentino, cuya obra maestra es San Miniato, del siglo XI (fig. 884), de tipo basilical, con cubierta de madera y muros revestidos con placas de mármoles de colores diversos, es decir, siguiendo los modelos clásicos, y el pisano. El Baptisterio de Florencia (fig. 885), que es de planta ortogonal, tiene esa misma clase de revestimiento.

(fig. 884) Iglesia de San Miniato

(fig. 885) Baptisterio de Florencia

Pisa, la ciudad la más rica de Toscana en el siglo XI, construye uno de los conjuntos arquitectónicos más bellos e impresionantes de la Edad Media: la Catedral, la Torre y el Baptisterio. Ya el hecho de labrarlos en un campo aislado para que luzcan plenamente todas sus fachadas denota el sentido monumental de quienes los conciben. La Catedral (1063-1118 (fig. 886), (fig. 887), obra de los maestros Burgueto y Reinaldo, de arquerías sobre columnas, como en las viejas basílicas, es de cinco naves y tiene crucero de tres naves, con gran cúpula de bóveda ovalada en el centro. Las cubiertas son de bóveda de arista en las naves laterales y de madera en las centrales. De mármol blanco y oscuro, en fajas alternadas, se completa la decoración exterior, con arquerías decorativas de estilo lombardo, que en la fachada principal forman varios pisos.

(fig. 886) Catedral de Pisa

(fig. 887) Interior Catedral de Pisa

El Baptisterio (1153 (fig. 888), de planta circular, y aislado del templo, según la costumbre italiana, es obra del maestro Diotisalvi. La galería primitiva exterior del segundo cuerpo se labra posteriormente en estilo gótico.

(fig. 888) Baptisterio de Pisa

En la Torre (1174 (fig. 889), debida al alemán Guillermo y al pisano Bonnano, las arquerías, como en el templo clásico, envuelven totalmente el cuerpo del edificio. Su desplome data de los días mismos de su construcción.

(fig. 889) Torre de Pisa

El Campo Santo (1188), (fig.890), que completa el espléndido conjunto formado por los monumentos anteriores, aunque se comienza en este período, debe su personalidad a la tracería gótica de sus vanos interiores.

(fig.890) Campo Santo de Pisa

ALEMANIA

En la arquitectura románica alemana, uno de los rasgos más característicos es el empleo del ábside, no sólo en el testero, sino a los pies de la nave mayor, según la tradición carolingia. El monumento más representativo de esa corriente nacional es la iglesia de Hildesheim (1033 (fig. 891), con cubierta de madera sobre pilares alternados con columnas, capiteles cúbicos y dos naves de crucero.

(fig. 891) Planta y alzado de la iglesia de San Miguel de Hildesheim

En el tipo de templo generalizado en la región renana, la más importante de Alemania para la arquitectura románica, además del doble ábside citado, son también rasgos persistentes las torres cilíndricas pareadas de los pies y del testero, y el empleo de la bóveda de aristas, tanto en la nave central como en las laterales, lo que hace que a cada tramo de aquélla correspondan dos de éstas. Por influencia lombarda se decoran los exteriores con arquillos ciegos, listeles verticales y galerías de arcos. Monumentos representativos de la escuela renana son las catedrales de Works (fig. 892), Maguncia (fig. 893), Spira (fig. 894) y Santa María de Laach (fig. 895).

(fig. 892) Catedral de Worms

(fig. 893) Interior y planta de la Catedral de Maguncia

(fig. 894) Catedral de Spira

(fig. 895). Interior y planta de la Catedral de Santa María de Laach

Capítulo especial merecen las iglesias de Colonia, la de Santa María en Capitolio (fig. 896) y la de los Santos Apóstoles (fig. 897), por sus cabeceras treboladas, y la de San Gereón (fig. 898), por su planta de tipo central.

(fig. 896) Iglesia de Santa María en Capitolio

(fig. 897) Interior y planta de la Iglesia de los Santos Apóstoles

(fig. 898) Iglesia de San Gereón

CATALUÑA

.—Cuando el arte asturiano ha producido algunas obras muy bellas y valiosas, desde el punto de vista constructivo, que llevan en sí el germen de futuros progresos, y cuando comienzan a fecundar nuestra arquitectura cristiana los inmigrados mozárabes, la invasión del estilo románico, mucho más pujante, termina anulando estos primeros brotes de una arquitectura propia.

Los principios de la arquitectura románica en Cataluña se encuentran sujetos a las influencias carolingia y árabe. Testimonio de la primera es San Pedro de las Puellas, de Barcelona (945), y de la segunda, varios capiteles y elementos decorativos de manifiesta ascendencia califal en diversos templos. De 941 se considera la pequeña iglesia de Santa María de Amer, de tres naves por completo abovedadas, terminadas en otros tantos ábsides, que se ha citado como el monumento de este tipo más antiguo de Occidente de fecha conocida. En 1022 encontramos ya la interesante y original iglesia de San Pedro de Roda (fig. 899), con girola y pilares con columnas superpuestas. En sus capiteles, ricamente decorados, parece persistir la tradición árabe.

(fig. 899) Interior y planta de la Iglesia de San Pedro de Roda

Pero lo más característico del románico catalán frente las restantes escuelas peninsulares es la intensa influencia lombarda.

Avanzado ya el primer cuarto de siglo, el comienzo de esa influencia coincide con una intensa actividad arquitectónica. Los canteros lombardos, en unos veinticinco años, cubren Cataluña de templos de varios tipos bastante uniformes. De una o más naves, en este caso separadas por pilares, y otra de crucero, todas ellas abovedadas, y de pórticos y fajas verticales lombardas. Muy típicas y bellas son sus grandes y esbeltas torres de planta cuadrada —Cuixá (fig. 900), Tahull (fig. 901)— y a veces cilíndricas —Santa Coloma de Andorra (fig. 902)— con ventanas geminadas.

Por lo general, se levantan aisladas, pero también aparecen unidas al templo, en alguna ocasión sobre el crucero mismo.

(fig. 900) Abadía de San Miguel de Cuixá

(fig. 901) Iglesia San Clemente de Thaull

(fig. 902) Iglesia Santa Coloma de Andorra

Tal vez la iglesia de tipo lombardo más antigua sea Santa María de Rosas (1022). Pero quien debe de contribuir de manera más decisiva a la difusión del estilo es el famoso abad de Ripoll, Oliva. Al parecer, el cuerpo del templo de aquel monasterio (fig. 903), de cinco naves con gruesos pilares lisos y otros menores alternando con columnas, es de tiempos de su padre, el conde Oliva (970-977). El abad Oliva lo que hace en 1032 es añadirle un cuerpo de fachada con dos grandes torres, y su amplio crucero con siete ábsides, todo ello con la típica decoración lombarda de arquillos ciegos en fila y fajas verticales. Desgraciadamente, el monasterio, muy destruido en el siglo XIX, se reconstruye a fines del mismo en forma tal que el templo es, en su mayor parte, obra de esta fecha. La portada occidental es una de las partes valiosas que se conserva (fig. 904).

(fig. 903) Monasterio y planta de Santa María de Ripoll

(fig. 904) Portada occidental del monasterio de Ripoll

Reflejo de sus naves laterales abovedadas sobre columnas parece ser la iglesia de San Martín de Canigó (1026 (fig. 905).

(fig. 905) Abadía e interior de la Iglesia de San Martín de Canigó

Aunque menos vigorosa, en el siglo XII persiste la influencia lombarda en la catedral de Seo de Urgel (fig. 906), de tres naves con cruceros, a cuyos brazos se abren cuatro capillas semicirculares labradas dentro del muro, y galería exterior en la parte alta de la mayor. Semejante a Santa María de Bérgamo y a San Miguel de Pavía, consta que en 1175 se compromete a edificarla, con cuatro lombardos, Raimundus Lombardus.

(fig. 906) Catedral de Seo de Urgel

Con los típicos arcos ciegos de ese origen, se decora la iglesia de planta de cruz griega de San Pablo del Campo, de Barcelona, de principios del XII, obra de Guitart y Rotlandis.

Como es natural, no faltan en Cataluña monumentos como San Juan de las Abadesas, con deambulatorio y capillas radiales, al gusto francés. Aunque de mayor interés escultórico que arquitectónico, uno de los principales capítulos de la arquitectura catalana del siglo XII es el constituido por los claustros de San Pedro de Galligáns y de la catedral, de Gerona, y el de San Cugat del Valles. El diminuto de San Pablo del Campo, se distingue por sus arcos lobulados (fig. 907).

(fig. 907) Interior San Pablo del Campo. Barcelona

La arquitectura románica catalana vive en sus últimos años nueva época de florecimiento. Sus dos creaciones principales son las catedrales de Lérida y Tarragona, que si en ciertos aspectos constructivos son obras de transición al gótico, en otros son todavía puramente románicas.

La catedral de Lérida (fig. 908), que se comienza ya en 1203 por el maestro Pedro Dercumba o de Coma, es de tres naves, con larga nave de crucero a la que abren, además del mayor, una pareja de ábsides laterales, todos ellos terminados en forma semicircular. Los pilares delatan ya, en cambio, el propósito de cubrir con bóvedas de crucería; los arcos son apuntados, y el cimborrio, octogonal y de muy bellas proporciones, es ya típico producto del tránsito al gótico. Sabemos que es obra del arquitecto Pedro de Penyafreita (1286), autor también del claustro que, en lugar de encontrarse, según es corriente, a un lado del templo, se levanta a los pies, a manera de nartex. Pese al goticismo de la catedral, sus portadas son románicas, de temas decorativos en su mayoría de carácter vegetal y geométrico, muy menudos, y de factura extremadamente fina. Se imitarán en la catedral de Valencia.

(fig. 908) Planta e interior Catedral de Lérida

En la catedral de Tarragona, que se principia en 1171, no se llega a la fachada principal hasta fines del XIII (fig. 909). Sus ábsides, son todavía semicirculares y abiertos al crucero, pero ya desde éste se cubre con bóveda gótica, y puramente

gótico es el cimborrio. Del mismo estilo que la de Lérida es la portada. El claustro es de principios del XIII.

(fig. 909) Catedral de Tarragona

Monumentos de carácter civil son la Casa de la Pahería, de Lérida, y parte del Palacio Episcopal de Barcelona.

ARAGÓN Y NAVARRA

Los monumentos más antiguos del románico navarro-aragonés corresponden a las altas regiones pirenaicas ocupadas por los dos minúsculos reinos antes de la conquista de Pamplona y Huesca. El gran monumento de estos primeros tiempos es el monasterio navarro de Leyre (1057), cuya cabecera —el resto es gótico—, de triple ábside, es ,de elevadas proporciones y descansa sobre cripta de cuatro naves, una y otra con capiteles muy primitivos (fig. 910).

(fig. 910) Cripta del monasterio de Leyre en Navarra

En su segunda etapa, el románico aragonés produce ya una obra que deja sentir su influencia fuera de la región. Es la catedral de Jaca (fig. 911), que probablemente se comienza en 1054 al establecerse en aquella ciudad la capital del reino aragonés y en 1063 se trata de terminar. De tres naves formadas por pilares cruciformes y columnas alternadas, y terminadas en ábsides semicirculares, se cubre su crucero con bóveda semiesférica sobre trompas reforzadas por nervios cruzados en el centro. Se considera esta bóveda como uno de los precedentes de la de ojivas gótica. Importante es también la decoración de los ábsides —sólo queda uno primitivo— y de las portadas. En el ábside aparecen ya el alero de ajedrezado y canes, y las columnas adosadas, que después serán tan frecuentes.

(fig. 911) Interior catedral de Jaca y ajedrezado en el ábside

La iglesia de Loarre (fig. 912), es más tardía. Labrada en el interior del importante castillo románico de su nombre, es de fundación real y debe de comenzarse en el último tercio del siglo XI y concluirse ya en el XII. Tiene el ábside decorado con arquerías ciegas, y su nave única se distingue por su gran bóveda esférica sobre trompas.

(fig. 912) Bóveda de la iglesia de Loarre

Por su forma octogonal precisan mención aparte las iglesias navarras de Eunate (fig. 913) y Torres del Río (fig. 914), ambas de fines del siglo XII. La primera está rodeada por una arquería igualmente poligonal; pero la más interesante es la segunda, por su bóveda de nervios de tipo árabe cordobés; por tanto, uno de los monumentos mudéjares más antiguos.

(fig. 913) Planta e Iglesia de Santa María de Eunate

(fig. 914) Bóveda de la iglesia del Santo Sepulcro en Torres del Río. Navarra

En cuanto a la arquitectura civil, poseemos la casa de los duques de Granada, de Estella, ya de hacia 1200, en cuyos capiteles firmados por el escultor Martín de Logroño, se representa el tema caballeresco de la lucha de Rolando y Ferragús (fig. 915).

(fig. 915) Casa de lo duques de Granada y capitel con Rolando y Ferragús

CASTILLA: LEÓN, FRÓMISTA Y SANTIAGO DE COMPOSTELA

.—La vieja iglesia de San Juan Bautista, de León análoga a la de Valdediós, de la que sólo conocemos los cimientos, es todavía de estilo asturiano.

Usada como Panteón real dedicado ya a San Isidoro, la reina Doña Sancha, mujer de Fernando I, lo amplía (1056-1067) por la parte de los pies, con un pórtico de tres naves cubiertas con bóvedas de aristas, sobre columnas o pilares con medias columnas, cuyos hermosos capiteles delatan también la presencia del nuevo estilo románico. Sobre la parte del pórtico, situada a los pies del templo, se encuentra la tribuna abierta a éste.

Pero el viejo templo, con su pórtico, resulta pequeño para los monarcas leoneses, cada vez más poderosos, y Doña Urraca, hija de Doña Sancha, hace construir, ya en el último tercio del siglo —1072 a 1101, aproximadamente—, el actual templo de San Isidoro (fig. 916).

(fig. 916) Planta y templo de San Isidoro

Doña Urraca, conservará parte del pórtico adicionado por su madre al antiguo edificio, que es lo que hoy conocemos con el nombre de Panteón Real (fig. 917).

(fig. 917) Panteón Real de San Isidoro de León

El nuevo templo de San Isidoro es ya obra plenamente románica.- y, por fortuna, de autor conocido, del maestro Pedro Deustambem, enterrado en el templo con grandes honores. Es de tres naves, sobre pilares con medias columnas, la central cubierta por bóveda de cañón con arcos perpiaños, y las laterales con bóvedas de aristas. Los arcos son muy peraltados y doblados, y los del crucero, lobulados, de influencia árabe (fig. 918). En el exterior, sus ábsides, del tipo de la catedral de Jaca, y sus puertas tienen abundante decoración escultórica, que se describirá más adelante.

(fig. 918) Interior de San Isidoro de León

Más perfeccionado que en San Isidoro, de León, se muestra el románico en San Martín, de Frómista (fig. 919), escala en la ruta de la peregrinación jacobea. Se construye hacia 1065, a expensas de Doña Mayor, la viuda del rey de Navarra. De tres naves, tiene otra de crucero que no sobresale en planta, todas ellas cubiertas con bóveda de cañón. Sus pilares son cruciformes, con medias columnas, y los arcos, doblados. Su cimborrio, de tambor octogonal con ventanas, sobre trompas y con bóveda semiesférica, es digno precedente de los que veremos en Zamora y Salamanca. Gracias al cimborrio, el exterior del templo ofrece una variedad de volúmenes que falta en San Isidoro, a lo que contribuye también la diferencia de altura de sus ábsides, que repiten el tipo de Jaca. A la novedad del exterior coadyuvan, por último, las dos torrecillas cilíndricas de la fachada de los pies, donde van alojadas las escaleras. Se decoran los tímpanos .de sus postigos con el Crismón, según el modelo jaqués. Esta influencia es también muy sensible en los capiteles con decoración vegetal. Por desgracia, la iglesia de Frómista fue excesivamente restaurada hace años.

(fig. 919) San Martín, de Frómista

La obra en que culmina el románico de León y Frómista es la catedral de Santiago de Compostela. Comenzada en 1075, en la puerta del crucero meridional —de las Platerías—, se lee la fecha de 1130. Hacia 1130, está fundamentalmente terminada. De su autor sólo sabemos que se llama Bernardo, a quien, con razón, se califica ya en el siglo XII de «maestro admirable». Cuando se trabaja en la puerta de las Platerías, dirige las obras el maestro Esteban (fig. 920).

(fig. 920) Figuración de la Iglesia original de Santiago de Compostela

La catedral de Santiago es de tres naves, con crucero larguísimo, también de tres naves, con cuatro capillas semicirculares y girola con capillas radiales. La central de éstas es de planta cuadrada, las dos inmediatas semicirculares y las dos últimas poligonales. De pilares cruciformes, con medias columnas en los frentes, los arcos son, como los de San Isidoro de León, peraltados, y se cubre en las naves laterales con bóvedas de aristas. Sobre éstas carga la galería, que cubierta a su vez por bóveda de cuarto de círculo, se continúa a lo largo de la girola y comunica a la nave mayor por ventanas de dos arcos, como en San Marcial de Limoges y San Saturnino de Tolosa. Aunque sólo llegan a construirse en su menor parte, sabemos, por testimonio del siglo XII, que el templo se proyecta con nueve torres: una en cada esquina del brazo de crucero, dos en la fachada principal, dos para las escaleras en la unión del brazo mayor y el de crucero y otra en el tramo central de éste. La única portada existente de esta época es la de las Platerías o del crucero sur (fig. 921).

(fig. 921) Portada de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela

Los precedentes de la iglesia de Santiago se encuentran en la de tipo de peregrinación (fig. 922), formada en San Martín de Tours, Santa Fe de Conques y San Marcial de Limoges, concluido entre 1083 y 1114, y San Saturnino de Tolosa en el que se trabaja activamente hacia esa misma fecha de 1083, pero que no se acaba hasta 1119. Contemporánea, pues, esta última de la de Santiago, y la que con ella guarda mayor parecido, la prioridad de la una respecto de la otra es problema aún no resuelto en definitiva.

(fig. 922) Exterior e interior de la catedral de Santiago de Compostela

Aunque muy desvirtuado, el estilo de la gran basílica compostelana inspira las catedrales de Orense y Lugo (1129), ésta debida al maestro Raimundo de Monforte. El estilo románico, de todos modos, arraiga profundamente en Galicia, sobreviviendo hasta fechas muy avanzadas.

A quien es preciso citar en el tránsito del románico al gótico es al maestro Mateo, autor del Pórtico de la Gloria y de su cripta, de la catedral santiaguesa, donde emplea ya bóvedas de crucería góticas (fig. 923).

(fig. 923) Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela

CIMBORRIOS LEONESES DEL SIGLO XII

.—En la segunda mitad del siglo XII se construyen tres templos muy importantes, que emplean ya el arco apuntado y la bóveda de crucería, pero que, sobre todo, lucen bellos cimborrios, delatores de una intensa influencia bizantina.

La catedral de Zamora (1151-1174), de tres naves, con crucero apenas sobresaliente de la anchura de éstas y tres ábsides semicirculares, tiene bóveda gótica de crucería en la nave central, si bien las de las laterales son todavía de aristas. En la lisura de sus capiteles se advierte la influencia de los cistercienses. Lo verdaderamente importante es su extraordinario cimborrio (fig. 924) sobre pechinas, con tambor calado por un cuerpo de ventanas y bóveda semiesférica de gallones trasdosados, reforzada por nervios que apoyan en las medias columnas situadas entre aquéllas.

(fig. 924) Cúpula catedral de Zamora

Si el interior del cimborrio es bello, su exterior no lo es menos, belleza a que se agrega su singularidad sin precedente en el país. El tambor se completa con cuatro torrecillas cilíndricas, que rematan en un segundo cuerpo de menudas arquerías con bóveda bulbosa, torrecillas que, además de enriquecer el conjunto, contrarrestan el empuje de la gran media naranja (fig. 925).

(fig. 925) Cimborrio catedral de Zamora

Como habrá podido observarse, la organización del cimborrio de Zamora es típicamente bizantina y responde a la misma corriente oriental inspiradora de las

iglesias cupuliformes francesas, ya citadas, del Perigord y el Angoumois. El arquitecto, sin embargo, se ha formado sobre modelos orientales, como la iglesia de Manasija, en Yugoslavia.

La portada es puramente arquitectónica, y el tema principal de la misma se reduce a unos lóbulos convexos, que se repiten en sus cuatro arquivoltas, todo ello bastante de acuerdo con la sobriedad cisterciense del interior del templo (fig. 926).

(fig. 926) Portada catedral de Zamora

Por los mismos años que la de Zamora, o poco después, debe de comenzarse la catedral de Salamanca (fig. 927), en la que trabaja en los últimos años del siglo y primeros del siguiente un cierto maestro Pedro, que se ha querido relacionar con el Pedro de Aix (1213), sepultado en el claustro.

De planta análoga a la de Zamora, la bóveda de crucería se emplea ya en las tres naves, y los capiteles son de riqueza escultórica, que contrasta con la sobriedad zamorana. Como en aquélla, lo excepcional es el cimborrio, llamado Torre del Gallo, de proporciones mucho más esbeltas que el de la catedral hermana, pero de análoga organización.

(fig. 927) Exterior, cúpula e interior, catedral vieja de Salamanca

Menos esbelto que el de Salamanca, pero muy influido por él, se encuentra el cimborrio de la Colegiata de Toro (1160-1240 (fig. 928).

(fig. 928) Cimborrio de la Colegiata de Toro

También debe incluirse en la serie de cimborrios leoneses la cúpula de la sala capitular de la catedral d e Plasencia (fig. 929).

(fig. 929) Bóveda de la sala capitular de la catedral vieja de Plasencia

SEGOVIA Y LA IGLESIA DE PÓRTICOS

.—Uno de los grupos estilísticos más uniforme del románico español es el segoviano, caracterizado por los pórticos exteriores que rodean sus fachadas. De gran utilidad en clima frío como el castellano, y de gran belleza, gracias a los efectos de

perspectiva de sus arquerías, este tipo de iglesia parroquial segoviano es una de las creaciones más singulares de nuestro románico.

La iglesia de este tipo más antigua de Segovia es San Juan de los Caballeros. Tiene pórticos en sus dos fachadas meridional y occidental, y cornisa de arquillos trilobulados sobre canecillos con abundante y varia decoración figurada (fig. 930).

(fig. 930) Iglesia San Juan de los Caballeros de Segovia

De fecha ya avanzada en el siglo XII se considera la de San Millán (fig. 931), que, como la mayor parte de las restantes iglesias, repite el modelo de la catedral de Jaca, de pilares y columnas alternados. Abovedada solamente en el testero, presenta en el tramo del crucero bóveda con nervios no cruzados en el centro, al gusto califal. Los pórticos cubren las dos fachadas laterales.

(fig. 931) Iglesia de San Millán de Segovia

La iglesia más tardía parece ser la de San Martín, ya con pórticos en sus tres fachadas y torre sobre el tramo del crucero.

Por su esbeltísima torre, ya del siglo XIII, tan influyente en la silueta de la ciudad, es singular la de San Esteban (fig. 932).

(fig. 932) Iglesia de San Esteban de Segovia

Los ejemplos de iglesias con pórticos no se reducen a las citadas. En mejor o peor estado, son varias las existentes en la misma ciudad y en la comarca, ofreciendo particular interés entre éstas, por estar fechadas, la de San Miguel de Sepúlveda (1093), de una sola nave, y la de Duratón (1100), firmada por el arquitecto Michel. Aunque los mejores ejemplares de este tipo de iglesia son los segovianos, existen también en la provincia de Soria, y, aunque mucho menos, en la de Burgos.

Sin relación con él, debe recordarse además la de templarios de la Veracruz (1208) de la misma Segovia (fig. 933). Es de planta dodecagonal con tres ábsides y nave en torno a un cuerpo igualmente dodecagonal de dos pisos, el superior cubierto con bóveda de nervios no cruzados en el centro, como la de San Millán.

(fig. 933) Bóveda, planta e Iglesia de los templarios de la Veracruz. Segovia

SORIA

En tierra soriana, los tres monumentos principales son la portada de Santo Domingo y las dos iglesias de templarios de San Juan de Duero y de San Miguel, de Almazán, testimonio la primera de influjos franceses y vivo reflejo las últimas de intenso mudejarismo. La de San Juan de Duero (fig. 934), en las afueras de Soria, es excepcional por su claustro de arcos apuntados cruzados, de claro abolengo morisco, si bien la presencia de los templarios puede explicar sugestiones orientales, como las de Amalfi o Palermo.

(fig. 934) Claustro de San Juan de Duero

El origen cordobés es, en cambio, indiscutible en la importante bóveda califal de San Miguel de Almazán (fig. 935).

(fig. 935) Bóveda califal de San Miguel de Almazán

ÁVILA

En Ávila, las grandes empresas del románico son las murallas, de cubos redondos y sin muestra alguna de influencia morisca, obra de los canteros de Raimundo de Borgoña, y las iglesias de San Vicente y San Pedro.

La de San Vicente (fig. 936), que se construye sobre el lugar donde sufren martirio el santo y sus hermanas, es de tres naves con otra de crucero sumamente alargada, pilares con medias columnas y arcos de medio punto doblados. Las naves laterales se cubren con bóvedas de aristas, y sobre ellas descansan las tribunas con ventanas hacia la nave mayor. Románico todo lo anterior, difieren del plan primitivo las bóvedas de la nave central, el tramo del crucero y el pórtico de los pies. Todas ellas son ya de crucería gótica, advirtiéndose claramente en los capiteles de los pilares de la nave mayor cómo éstos han sido construidos para recibir bóveda de cañón con arcos perpiaños.

(fig. 936) Interior San Vicente de Ávila

En el tramo del crucero, donde hoy se levanta una de las primeras bóvedas góticas españolas de crucería, parece haberse proyectado cimborrio de tipo leonés. La gran portada de los pies (fig. 937) presenta en sus arquivoltas rica decoración vegetal,

según el gusto borgoñón, y tiene parteluz. Las esculturas son, como veremos, de primer orden.

(fig. 937) Portada occidental de San Vicente de Ávila

El cambio de criterio en la cubierta se explica por la historia de la construcción, que, comenzada ya en el XI, se paraliza a principios del siguiente, una vez terminados la cabecera, el crucero y los muros de las naves, reanudándose unos cincuenta años después, al parecer, bajo la dirección del arquitecto de la catedral, el maestro Fruchel. Las obras consumen todavía el siglo XIII.

PORTUGAL

Aunque no faltan en Portugal algunas iglesias de interés para el estudio del románico y pueda señalarse una particular insistencia en la forma rectangular de la capilla mayor, lo que realmente importa a un estudio de carácter general son sus catedrales. De ellas, la única que ha llegado a nosotros en buen estado es la de Coimbra (fig. 738), que se construye por los maestros Bernardo y Roberto durante la segunda mitad del siglo XII. Con tres ábsides semicirculares en lugar de girola y crucero de una sola nave, el modelo seguido es, sin embargo, la basílica compostelana, como lo atestiguan la organización de sus naves y el triforio. Característicos de la catedral de Coimbra son su coronamiento almenado y los resaltes de su fachada, que prestan a su exterior más aspecto de castillo que de templo.

(fig. 938) Interior y exterior de la catedral de Coimbra

De la catedral de Lisboa (1150), obra probablemente de los citadas Roberto y Bernardo, que después trabajan en Coimbra, no queda sino la planta y el crucero.

Por su traza poligonal, análoga a la de la Veracruz de Segovia, merece recordarse la «Charola» o iglesia de los templarios, de Thomar (fig. 739).

(fig. 939) Convento y «Charola» o iglesia de los templarios, de Thomar.

CAPÍTULO XV

ESCULTURA ROMÁNICA

ESTILO, TEMAS, EVOLUCIÓN

FRANCIA

ESPAÑA. EL SIGLO XI.

EL SIGLO XII

LA TRANSICIÓN. IMÁGENES

ITALIA

ALEMANIA

ESTILO, TEMAS, EVOLUCIÓN

.—La escultura romana, que en los últimos tiempos del Imperio se consume en relieves cada vez más pobres, con la invasión de los bárbaros termina por desaparecer como escultura monumental. La escultura prerrománica de este carácter desempeña en Occidente papel aún más modesto que en Bizancio. La actividad escultórica se limita casi exclusivamente a producir pequeñas placas de marfil y a la orfebrería.

Como la bizantina posterior a los iconoclastas, la románica representa la reacción más completa frente al naturalismo clásico. La figura humana se espiritualiza y el escultor presta escaso interés a la anatomía y a las bellezas corporales; el ropaje domina plenamente al cuerpo. Ahora bien, mientras el escultor bizantino continuará de espaldas a la naturaleza hasta sus últimos tiempos, el románico se irá dejando seducir por ella, y su estilo evolucionará constantemente hasta desembocar en el gótico.

Otro aspecto que precisa no olvidar en la escultura románica es su carácter decorativo, como creada que es para decorar el templo y no como estatuaria exenta.

La necesidad de adaptar la figura a las proporciones y forma de la superficie arquitectónica es, a veces, decisiva en la figura misma.

Esta función al servicio del templo con que nace el nuevo estilo escultórico termina prestándole también un carácter esencialmente monumental. Pues si bien, la creación de esta nueva escultura de tipo monumental es la gran empresa del artista románico, que vuelve así a repetir, aunque en forma diferente, la de los escultores griegos. Los dos campos principales de la escultura románica al servicio de la arquitectura son las portadas y los capiteles, tanto de aquéllas como del interior del templo y de los claustros.

En las portadas, la parte donde la escultura adquiere mayor desarrollo es el tímpano, y el tema preferido para decorarlo, la visión apocalíptica del Todopoderoso —Pantocrátor— rodeado por los símbolos de los cuatro Evangelistas —el águila de San Juan, el león de San Marcos, el toro de San Lucas y el ángel de San Mateo— o Tetramorfos (fig. 940), y contemplado por los veinticuatro ancianos, si bien de ordinario se prescinde de éstos. También se presenta con frecuencia el Juicio Final. En todas esas composiciones aparece el Todopoderoso dentro de una aureola ovalada, o ligeramente apuntada, almendra mística —en italiano, mandorla, almendra— con que se figura el resplandor de que habla el texto apocalíptico. A los temas puramente apocalípticos se agregan a veces otros procedentes de los textos de los profetas Ezequiel e Isaías.

(fig. 940) Pantocrator portada catedral de Chartres

Ignoramos los pasos seguidos hasta decorar los tímpanos románicos con estos grandes temas. Al parecer, el primero conservado que presenta el Cristo en Majestad es el de la iglesia de Besalú, de la segunda mitad del siglo XI.

Pero la escultura rebasa el tímpano mismo y, aunque en escala más menuda, suele recubrir las arquivoltas y los capiteles. En cambio, vuelve a la escala mayor cuando se extiende a las jambas, que se decoran con grandes estatuas adosadas (fig. 941).

(fig. 941). Estatuas en jambas de la portada en la catedral de Chartres

Concebidas con un sentido esencialmente arquitectónico, desde el punto de vista expresivo, se encuentran unas aisladas de otras, y sólo en los últimos tiempos del románico se les representa comunicándose entre sí (fig. 942).

(fig. 942) Estatuas del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela

La escultura en algunos monumentos no se reduce a la parte abocinada de la puerta. Unas veces se continúa lateralmente, otras forma un friso en la parte superior, y en ocasiones cubre por completo la superficie del muro, como en Ripoll, (fig. 943), Sangüesa y Estella (fig. 944).

(fig. 943) Estatuas de la portada de la iglesia de Ripoll

(fig. 944). Estatuas en las portadas de las iglesias de Sangüesa y Estella

En cuanto a los capiteles, ya queda dicho al tratar de la arquitectura la importancia que en ellos adquieren, además de los temas vegetales, los animales y la figura humana , con frecuencia todos ellos unidos. Los animales son en buena parte fantásticos, tales como dragones, arpías, centauros, monstruos de dos cabezas o de dos cuerpos y una sola cabeza, etc. Conocido el simbolismo que siempre han tenido para el hombre los animales, es natural que para el de la época románica estos seres, hijos de la fantasía, tengan en algunos casos, además de su función decorativa, un significado concreto.

Las historias predominantes son, como es lógico, las de carácter religioso, del Antiguo y del Nuevo Testamento, y de vidas de santos. La enseñanza de estos Evangelios ilustrados, que son para los fieles el vasto repertorio gráfico de los capiteles de portadas y claustros, se completa con las representaciones de figuras y escenas alegóricas de vicios y virtudes.

Pero, además de estos temas de carácter sagrado, se esculpen otros profanos, en particular en los claustros, bien de origen literario o de la vida diaria, tales como fábulas de animales o escenas como la del escultor trabajando, del claustro de San Cugat, junto a Barcelona. La escultura románica de bulto redondo se reduce sobre todo a las imágenes del Crucificado y de la Virgen con el Niño.

El Crucificado, como en el arte bizantino, es de cuatro clavos, es decir, tiene los pies clavados separadamente. Impasible al dolor, tiene el cuerpo derecho y los brazos horizontales. Adopta dos tipos: el Cristo en Majestad, como Rey de Reyes, vestido con larga túnica de mangas, y corona (fig. 945) y el Cristo desnudo, que sólo se cubre desde la cintura hasta las rodillas con una faldilla que cae verticalmente (fig. 946). El Crucificado románico, por lo general, está vivo y tiene corona.

(fig. 945) Cristo en Majestad en el museo de Barcelona

(fig. 946) Cristo desnudo con faldilla del Museo de Nueva York

El naturalismo de los últimos tiempos del románico, que anuncia ya la proximidad del gótico, hace que esas normas antiguas cedan ante las de la nueva iconografía. El mejor ejemplo de Majestad en España es el de Caldas de Montbuy, destruido en 1936, y que se supone de hacia 1100 (fig. 947).

(fig. 947) Cristo en Majestad restaurado, de Caldes de Montbui

A la Virgen se la figura sentada, derecha y de frente, con el Niño igualmente de frente y sentado sobre sus piernas en actitud de bendecir (fig. 948).

(fig. 948). Vírgenes de Nájera, Solsona y del Sagrario de Toledo

A veces tiene también un libro o el mundo en la otra mano. Para el artista románico, como para el bizantino la Virgen, más que la madre, es el trono del Salvador. No existe comunicación expresiva alguna entre madre e hijo.

Esta manera de concebir a Cristo y a la Virgen con el Niño, que responde perfectamente a la del Cristo en Majestad, o del Cristo Juez del Día del Juicio, de las portadas, nos dice que el hombre románico piensa más en la idea de Dios, y en el Dios de la justicia, que en el Dios del amor y en el Hijo del Hombre.

Tras la caída del Imperio Romano, Desaparecida en Occidente la escultura figurada de carácter monumental, precisa buscar el origen de la gran escultura románica en aquellas manifestaciones artísticas donde continúa representándose la figura humana, es decir, en los marfiles y en las obras de orfebrería. En ellos da, en efecto, sus primeros pasos el nuevo estilo. Al lado de los relieves de las encuadernaciones de libros, de los relicarios y de las cruces, deben de ser de importancia decisiva los

frontales de altar, que por decorar la parte más santa del templo, se labran, cuando es posible, en metales preciosos, y se decoran en relieve con el Cristo en Majestad, acompañado, en general, por los apóstoles. El gran mérito del escultor románico es el haber llevado esta escultura menuda a formar parte integrante del templo, dándole proporciones monumentales.

Otras de sus mejores fuentes de inspiración es la miniatura, donde ya en fecha anterior se han representado complicadas composiciones iconográficas, que, sin duda, sirven de base para los grandes temas de las portadas. En este aspecto las de los manuscritos mozárabes del comentario del Apocalipsis, por Beato, ejercen, al parecer, gran influencia, pues en ellas puede verse, por ejemplo, el tema del Todopoderoso con los símbolos de los Evangelistas y los ancianos.

El estilo de la escultura románica, que se inicia con el siglo XI y perdura en los monumentos más arcaizantes hasta principios del XIII, como es natural, evoluciona en sus dos siglos de existencia.

En sus comienzos, el relieve es muy plano —en los primeros monumentos plano casi por completo— y las escenas de escasa complicación. Los ropajes aparecen muy ajustados al cuerpo; sólo se indican sumariamente los plegados de las telas con trazos sencillos, paralelos y convencionales. Con el tiempo todo ello se enriquece. Se trabaja en alto relieve, y a veces las figuras parecen destacarse del fondo. En la segunda mitad del siglo XII los ropajes se proyectan hacia el exterior en abundantes y voluminosos plegados. Los personajes de las jambas de las portadas abandonan su aislamiento y tienden a conversar entre sí.

FRANCIA

.—En Francia destaca muy en primer plano la escuela del Languedoc, íntimamente relacionada con la española. Sus centros principales radican en Toulouse y en Moissac. Sus monumentos más antiguos son el Apostolado de la giróla de San Saturnino (fig. 949) (1095), procedente de su antigua portada, y el de los pilares del claustro de Moissac (fig. 950), de relieve todavía bastante plano, miembros de perfiles rectilíneos, modelado sumario, y ropajes con pliegues apenas acusados por somerísimos trazos curvilíneos.

(fig. 949) Pantocrator y apóstoles de la giróla de San Saturnino de Tolouse

(fig. 950) Apóstoles de los pilares del claustro de Moissac

Ese mismo efecto de fuerza produce el tímpano del crucero de la iglesia de San Saturnino (1110), dedicado a la Ascensión (fig. 951).

(fig. 951) Relieve de la Ascensión de la iglesia de San Saturnino de Tolouse

El estilo de la puerta del crucero se afina en la puerta de la Sala Capitular de la catedral, hoy en el Museo, firmada por Gilabertus (1120- 1130). En ella encontramos las típicas actitudes de las piernas cruzadas que les prestan apariencia de movimiento. El plegado de los ropajes es también más inteligente y fino.

Pero la creación más grandiosa y mejor conservada de la escuela tolosana es la gran portada de la iglesia de Moissac. Presenta en el centro del tímpano (fig. 952) un dramático Cristo en Majestad, de grandiosas proporciones, cubierto por revueltos ropajes y rodeado por los símbolos de los Evangelistas, que vuelven apasionadamente sus cabezas hacia El. Dos ángeles espiritualizados y alargadísimos limitan esta parte central del tímpano, mientras los ancianos, distribuidos en tres zonas separadas por nubes, contemplan la escena. La grandiosidad dramática de la visión apocalíptica no ha sido nunca expresada tan intensamente como en el famoso tímpano de la iglesia francesa.

(fig. 952) Portada de la iglesia de Moissac

La Visitación del mismo pórtico es muy representativa del estilo tolosano, tanto por el canon alargado de la figura como por el típico revuelo de la ropa de la Virgen al caer.

La influencia de la escuela tolosana se extiende por el centro de Francia. En Beaulieu el tema del tímpano es el Juicio Final, pero el resto de la portada repite la composición de Moissac. En Souillac, el estilo tolosano es igualmente sensible en el parteluz de la portada, donde se entremezclan, con frenesí de decorador nórdico, pájaros, monstruos y hombres, en ritmo quebrado y violento, de intensidad tal vez no superada en todo el arte románico (fig. 953).

(fig. 953) Pilar portada Souillac

La obra maestra de la escultura en Borgoña es la portada de Vezelay, el monasterio cluniacense inmensamente rico gracias a los peregrinos que acuden a visitar el cuerpo de la Magdalena. Se representa en el tímpano el momento cuando el Salvador, rodeado por el resplandor de su almendra mística, hace descender los rayos del Espíritu Santo sobre los apóstoles (fig. 954). Sus amplios ropajes de fina tela se revuelven al caer en agitados remolinos como impulsados por el viento. «El día de la Pentecostés —dice el texto bíblico— se sintió un ruido que venía del cielo, como el ruido de un viento que sopla con impetuosidad, y fueron llenos del Espíritu Santo y empezaron a hablar en lenguas extranjeras». Y ese ambiente dramático del ruido del vendaval es el que agita a las emocionadas figuras de los discípulos. En los compartimientos que rodean al tímpano el artista ha representado a esos pueblos cuyas lenguas, por obra del Espíritu Santo, hablan ya los apóstoles, y que gracias a ellos conocerán la verdadera fe. Son los partos, los caldeos, los árabes, los egipcios, etc., de que habla el texto sagrado. Pero no contentos con esto, los monjes de Vezelay han querido que la fe cristiana llegue a los más remotos países, poblados por la fantasía medieval de seres monstruosos, que para unos son simples monstruos, pero según otros, y entre ellos cuentan, sin duda, los religiosos de Vezelay, por tener alma humana, son capaces de comprender la palabra de Dios. Así vemos los minúsculos pigmeos, que para subir a caballo precisan una escalera; los panocios de orejas gigantescas, los cinocéfalos con cabeza de mono, etc. El canon de la figura humana de toda la portada, como en Moissac, es alargadísimo, seguramente más por ansia de espiritualización y por influencia bizantina que por exigencias decorativas.

(fig. 954) Portada iglesia de Vezelay

El hermoso pórtico de San Lázaro, de Autun (1130), nos lleva a la última etapa de la escuela borgoñona, cuando la exaltación expresiva y la espiritualización de la figura humana llegan a extremos sólo igualados por el Greco. Si Vezelay se considera dueño del cuerpo de la Magdalena, Autun cree poseer el de San Lorenzo, y con limosnas y mandas abundantes puede labrar también un lujoso pórtico. El lema es el Juicio Final (fig. 955), y como allí, el Todopoderoso, representado en escala gigantesca, preside dentro de su mandorla sostenida por ángeles. A su derecha, los

elegidos penetran en celestiales palacios, mientras a su izquierda, San Miguel y el diablo pesan las almas, y los condenados marchan al Infierno. Al pie del Todopoderoso puede aún leerse la firma del extraordinario escultor: «Gislebertus hoc fecit.» Gilesberto, lejos de ser un artista infantil y primitivo, es un artista refinado y aun, si se prefiere, decadente, que subordina otros valores plásticos para alcanzar una expresión lo más intensa posible. Víctima de las duras críticas de Voltaire, que califica la espléndida portada de Autun de obra bárbara, apenas pudo salvarse el Juicio Final bajo una gruesa capa de yeso.

(fig. 955) Pórtico de San Lázaro, de Autun (Jucio Fina)

En la región parisiense se producen en los últimos tiempos del románico, y en vísperas del gótico, hasta el punto de considerarse por algunos como las primeras creaciones de éste, dos importantes conjuntos escultóricos: el pórtico real de Chartres y el pórtico de la abadía de Saint Denis.

La catedral de Chartres, famosa por poseer la túnica de la Virgen, dispone en esa época de grandes recursos que le permiten decorar ricamente la fachada principal de su primitivo templo románico, cuya decoración escultórica es la actual del edificio gótico. Los tímpanos están dedicados al Salvador —el Cristo en Majestad con el Tetramorfos—, el del centro, y los laterales, a la Virgen con el Niño y la Ascensión (fig. 956); en las jambas, derechos y como queriendo participar de la rigidez arquitectónica de las columnas ante que se encuentran, dos docenas de personajes de canon tan alargado como los de Vezelay.

(fig. 956) Pórtico real de la catedral de Chartres

Mientras en la escuela borgoñona el arrebato espiritual que los anima agita con violencia sus cuerpos, éstos aparecen aquí deliberadamente impasibles, no obstante lo cual, la expresión de los rostros revela una dulzura delatora de la proximidad del gótico. En el estilo del Pórtico Real de Chartres se labran numerosas portadas francesas, entre ellas, las laterales de las catedrales de Le Mans (1158), la de Santa Ana, de la fachada principal de Notre Dame de París (fig. 957); las de Corbeil, Saint Loup de Naud, etc.

(fig. 957) Puerta de Santa Ana de Notre Dame de París

En la portada de Saint Denis, de París (1140), la obra de tiempos del célebre abad Suger, hacen papel de columnas en las jambas, estatuas tan rígidas como las de Chartres.

El apogeo de la escultura en Provenza es más tardío, y debido a los monumentos romanos conservados en la vieja provincia romana, se distingue por un aire clásico que falta en Tolosa y Borgoña. Al intenso dramatismo de Moissac y Vezelay reemplaza una solemne majestuosidad de estirpe romana. La manera de plegar los ropajes, inspirada en la escultura antigua, carece del impetuoso movimiento que agita las vestiduras típicamente románicas de los monumentos del centro y del sur de Francia.

La portada de San Trófimo de Arles, cobijada bajo un alero que tiene mucho de frontón, presenta en el tímpano al Cristo en Majestad lodeado por los símbolos de los Evangelistas. El friso del dintel se prolonga aquí, cual si de un templo clásico se tratase, por todo el frente de la portada, y en él aparecen, como en los sarcófagos, dispuestos en fila, un sinnúmero de personajes (fig. 958).

(fig. 958) Portada de San Trófimo de Arles

Análoga es la decoración escultórica de San Gil, también de Arles, si bien su friso se prolonga a lo largo de la fachada, incluso incluyendo sus tres portadas.

ESPAÑA. EL SIGLO XI.

—Los monumentos fechados más antiguos corresponden al Rosellón, en la Cataluña francesa. Los dinteles de San Genis les Fonts (1021 (fig.959) y de San Andrés de Sureda son testimonio de la actividad de un escultor de vigorosa personalidad, pero que no llega a formar escuela de cierta duración. Es artista que esculpe en plano y a bisel como en la época visigoda, y sus personajes son de canon muy bajo, cabeza grande y de mirar desencajado, según los modelos prerrománicos. En los fondos emplea todavía el arco de herradura. Los dinteles, como más adelante los frontales catalanes, presentan en el centro al Cristo en Majestad en la mandona y los apóstoles a los lados.

(fig.959) Dintel de San Genis les Fonts

En Aragón, las mejores obras de esta primera etapa del románico son el sepulcro de Doña Sancha (muerte-1095 (fig. 960), del Museo de Jaca, y los capiteles historiados de esta catedral.

(fig. 960) Sepulcro de Doña Sancha

Donde radica el núcleo más vigoroso de nuestra escultura románica del siglo XI es en León y Galicia, coincidiendo con los prósperos reinados de Fernando I y Alfonso VI. En la naciente corte leonesa encontramos ya en el tercer cuarto de la centuria varias obras importantes en marfil y piedra, delatoras de sorprendente actividad escultórica de cierto carácter áulico. El grupo principal de los marfiles lo constituye el tesoro de San Isidoro, de León, hoy en gran parte disperso e integrado en su mayoría por donaciones reales. La pieza príncipe es el Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha (fig. 961), del Museo Arqueológico Nacional, regalado en 1063, y de 1059 es el relicario de San Juan Bautista, de San Isidoro, de León. A esta misma escuela leonesa pertenecen el Crucifijo del Museo de León (fig. 962), y la arqueta de las Bienaventuranzas del de Madrid (fig. 963).

(fig. 961) Crucifijo de Don Fernando y Doña Sancha

(fig. 962) Crucifijo de Carrizo del Museo de León

(fig. 963) Arqueta de las Bienaventuranzas. Museo arqueológico de Madrid

La escultura monumental aparece en los relieves de los capiteles del Panteón de San Isidoro de León (1504-1067) con escenas de la vida de Jesús un tanto toscas, pero de un vigor expresivo extraordinario (fig. 964), y deja sus creaciones principales en las portadas del templo nuevo de San Isidoro, de fecha ya más avanzada del siglo XI.

(fig. 964) Capitel del Panteón de San Isidoro de León

En el centro de un tímpano vemos el Cordero rodeado de ángeles, acompañado por diversas escenas, entre ellas el Sacrificio de Isaac (fig. 965), y en el tímpano de la otra, el Descendimiento, la Ascensión y las Mujeres en el sepulcro, en las que el avance respecto del estilo de los capiteles del Panteón es considerable (fig. 966).

(fig. 965). Tímpano con el Cordero rodeado de ángeles de San Isidoro de León

(fig. 966). Tímpano con el Descendimiento de Jesús de la Cruz de San Isidoro de León

Íntimamente relacionado con el estilo de éstas se encuentra la decoración de la Puerta de las Platerías, de Santiago de Compostela (1103). El orden en que se distribuyen sus esculturas no es el primitivo, y, aun disponiéndose de la descripción de un peregrino del siglo XII, no es fácil conocerlo en forma segura. Los tímpanos, que no han sufrido alteración, contienen escenas del Nuevo Testamento. Visto de frente, en el de la izquierda (fig. 967) ocupan lugar principal las Tentaciones del Señor, y junto a ellas se encuentra la sorprendente figura de la Adúltera, como nos dice el peregrino del siglo XII, teniendo entre sus manos la fétida cabeza de su amante, cortada por su marido, besándola dos veces al día obligada por su esposo.

(fig. 967) Tímpano izquierdo Puerta de las Platerías, de Santiago de Compostela

En el tímpano de la derecha (fig. 968), los temas principales son el Prendimiento, la Flagelación y la Coronación de espinas.

(fig. 968) Tímpano derecho Puerta de las Platerías, de Santiago de Compostela

En los estribos que flanquean la portada aparecen personajes y escenas del Antiguo Testamento, sobresaliendo en el contrafuerte izquierdo la figura de David (fig. 969).

(fig. 969) Figura de David en el contrafuerte izquierdo Puerta de las Platerías, Santiago

En el muro, sobre los arcos, vamos en las enjutas ángeles con trompetas, como si del Juicio Final se tratase; y presididos en el centro por las hermosas figuras del Salvador y Santiago (fig. 970) —el Salvador se considera de fines del siglo XII y relacionado con el maestro Mateo—, un sinnúmero de personajes, de los que sólo algunos deben de conservar su colocación originaria.

(fig. 970) Parte superior Puerta de las Platerías, de Santiago de Compostela

Como es natural, en obra escultórica de estas proporciones trabajan varios maestros de calidad muy diversa, el mejor de los cuales —el «Maestro Esteban»— se ha supuesto que pueda ser el maestro del tímpano de San Isidoro de León.

Tanto las esculturas de las portadas de León, como las de Santiago, guardan estrecho parentesco estilístico con las ya citadas de Tolosa, de Francia.

El otro gran núcleo de escultura del siglo XI se forma en tierra burgalesa, y también aquí encontramos varias series de relieves de marfil. Los más antiguos (1067-1070) son los de la vida de San Millán, de la Cogolla, en parte conservados en aquel monasterio (fig. 971). Aunque los fondos de arquitectura con sus arcos de herradura atestiguan haberse esculpido en España, consta que son obra de los alemanes Engelran y su hijo Rodolfo, que se retratan en uno de los relieves, hoy en el Museo de San Petesburgo.

(fig. 971). Relieve de marfil del arca de San Millán, de la Cogolla,

De arte más refinado son los del arca de San Felices (fig. 972).

(fig. 972) Relieve de marfil del arca de San Felices monasterio de la Cogolla,

Pero la obra capital de la escuela castellana es la parte más antigua de la decoración del claustro de Silos, que debe de corresponder a los años de 1085-1100. Sus capiteles con figuras de animales reales y monstruosos, afrontados al gusto oriental y entrelazados con temas califales, que los convierten en obra netamente española.

Los relieves de los pilares (fig. 973) —Incredulidad de Santo Tomás, Camino de Emaús, Descendimiento, las Marías en el Sepulcro, Pentecostés y Ascensión— no son del tono un tanto bronco que suele dominar en la escultura leonesa. Su modelado es más suave, y los plegados de los ropajes no producen efectos tan violentos de claroscuro, acusándose, en cambio, por líneas de escasa profundidad. Sus personajes, de esbeltas proporciones, cruzan convencionalmente las piernas; como en la escuela tolosana, llegando a producirse rara ilusión de movimiento —Incredulidad de Santo Tomás—. El origen del estilo de estos relieves es uno de los

problemas más discutidos de la escultura medieval, por sus relaciones estilísticas con Moissac, Souillac y otras obras de primer orden de la escuela francesa.

(fig. 973) Relieves de los pilares de Santo Domingo de Silos

EL SIGLO XII

CATALUÑA

.—La obra de mayores proporciones de la escuela románica catalana es la gran portada del monasterio de Ripio (fig. 974), probablemente del segundo cuarto del siglo XII. Distribuida en zonas horizontales, la escultura cubre en ella todo el frente del muro en que se abre la puerta. En la zona superior forman largo friso el Salvador y los viejos del Apocalipsis, y bajo ella ocupan las tres inmediatas, santos y escenas del Antiguo Testamento. En la gran zona siguiente, y bajo arcos, aparecen, a la izquierda, David y los músicos, y a la derecha, otra serie de personajes en los que se quiere ver a Jesús bendiciendo a los fundadores, el Conde Oliva Cabrera y su hijo, el abad Oliva. Más abajo, en dos zonas, se ven fieras devorando animales tímidos y medallones con los pecados capitales. En el estilo de este importante conjunto escultórico se ha querido ver la influencia del tolosano Gilabert.

(fig. 974) Portada del monasterio de Ripoll

Después de la portada de Ripoll, las obras principales de los escultores catalanes del siglo XII son los claustros. Aunque sin fecha segura, el más antiguo, donde la decoración historiada se desarrolla plenamente, es el de la catedral de Gerona. Las escenas son del Antiguo y del Nuevo Testamento. Los relieves del de San Cugat del Valles, de análogos caracteres, son obra firmada de Arnaldus Gatell, que figura en las nóminas de los monjes del monasterio de mediados del siglo XII y se representa a sí mismo esculpiendo un capitel. El claustro más tardío es el de la catedral de Tarragona (1214), donde, además de los capiteles, es importante el Cristo en Majestad con el Tetramorfos, y el capitel central de la Epifanía, de la portada que comunica con el templo.

NAVARRA Y ARAGÓN

La escultura navarro-aragonesa presenta varios maestros de estilos perfectamente definidos, entre los que figura Leodegario, que firma la gran portada de Sangüesa, en Navarra, y que, a juzgar por su nombre y estilo, es, al parecer, un borgoñón de la comarca de Autun. El tema figurado en el tímpano es el Juicio Final, y tanto en sus figuras como en las de las jambas se pone bien de manifiesto esa afición al alargamiento comentado en San Lázaro, de Autun. En las enjutas es interesante, desde el punto de vista iconográfico, la escena de la leyenda nórdica del herrero Regin forjando la espada y Sigurd matando al dragón Fáfner. Pero tanto esta parte de las enjutas como la superior de la portada con el Cristo en Majestad y los apóstoles, se deben ya a otro maestro, el de San Juan de la Peña.

Este es artista preocupado por producir la impresión de fuerza. Sus personajes son un tanto toscos y, al contrario de lo que sucede a los de Leodegario, de rechonchas proporciones. Gusta de multiplicar los plegados, pero los esculpe en plano, contrastando con lo que entonces se hace en Castilla. Sus obras principales son los claustros de San Juan de la Peña y de San Pedro el Viejo, de Huesca (fig. 975)).

(fig. 975). Relieves en capiteles del claustro de San Pedro el Viejo, de Huesca

A mediados del siglo XII, el cambio de estilo de la escultura románica castellana es muy sensible, y la sobriedad de formas y la rigidez del período anterior ceden paso al gusto por ropajes de plegados exuberantes y proyectados hacia afuera, y por un mayor movimiento. Obras de esa nueva etapa estilística son el friso de Santiago de Carrión y la segunda serie de los relieves de Silos.

El friso de Carrión, probablemente de 1165, muestra en el centro el hermoso conjunto del Cristo en Majestad, de rostro noble y grandioso, y amplio ropaje de abundantes y rizados pliegues, rodeado por los símbolos de los Evangelistas, todo ello de muy alto relieve. A los lados, bajo hornacinas, se encuentran los apóstoles, algunos de los cuales, de tipo fino y nervioso, avanzan persuasivos y llenos de vida hacia nosotros.

De los dos relieves de Silos, el más importante, que es el de la Anunciación (fig. 976), es típico ejemplo de ese barroquismo de que gusta hacer alarde en los ropajes el románico de los últimos tiempos.

(fig. 976) Relieve de la Anunciación del monasterio de Silos

A esta postrera etapa del estilo pertenecen, en tierra alavesa, el pórtico de Armentia (1146-1190 (fig. 977), donde se representa el Salvador en el Limbo y las Mujeres en el Sepulcro, y en Navarra, el de San Miguel, de Estella (fig. 978).

(fig. 977) Pórtico de Armentia

(fig. 978) Tímpano San Miguel, de Estella

LA TRANSICIÓN. IMÁGENES

.—La última fase de la escultura castellanoleonesa, ya de transición al gótico, nos ofrece tres grandes maestros muy afines entre sí.

El de San Vicente de Ávila nos ha dejado en la portada principal de este templo una de las creaciones más emocionantes de nuestro arte de la Edad Media, donde el Salvador, desde el parteluz, preside a los apóstoles, que, adosados a las columnas de las jambas, se inclinan unos hacia otros y entablan conversación, como será ya costumbre en el período gótico. Delgados, ligeramente encorvados, de cabeza grande y rostros alargados, de noble aspecto, hablan entre sí (fig. 979).

(fig. 979) Apóstoles y portada de San Vicente de Ávila

Al mismo escultor de la portada de San Vicente se atribuye la bella serie de relieves del sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta (fig. 980), que representan varias historias de su martirio y de la vida de Jesús. Las escenas de martirio, gracias a la natural carencia de precedentes iconográficos, son las de inspiración más fresca y personal, destacando entre ellas, por la elegancia de sus desnudos, el pasaje de los tres hermanos despojados de sus vestiduras, y, por su dramatismo, el del brutal aplastamiento de sus cabezas por el judío, y el del momento cuando éste, atacado por la serpiente, implora clemencia. En el del judío labrando el sepulcro, podemos imaginar al anónimo artista de San Vicente.

(fig. 980) Relieves del cenotafio de los santos: Vicente, Sabina y Cristeta

En Asturias, adicionada la Cámara Santa, de Oviedo, a fines del siglo XII, con una segunda planta, se decoran las columnas pareadas que reciben los arcos

transversales de su bóveda con un apostolado distribuido también por parejas, que, como en San Vicente de Ávila, casi son de bulto redondo, y conversan entre sí. Algo más duro de expresión que el maestro de Ávila, pero indudablemente relacionado con él, el de la Cámara Santa es otro gran artista de primera calidad. Los apóstoles se completan con las bellas historias de los capiteles, y en las basas, con las parejas de animales, que el escultor trata con particular cariño (fig. 981).

(fig. 981) Relieves de la Cámara Santa, de Oviedo

El tercer gran escultor, íntimamente relacionado con los anteriores, que cierra el ciclo románico y preludia el gótico, es el maestro Mateo. Las cuentas de la basílica compostelana nos dicen que en 1168 se encuentra al frente de las obras del templo, y la inscripción que hace grabar en el famoso Pórtico de la Gloria (fig. 982), que en 1183 se coloca el dintel de éste. Cinco años después queda terminado, y el rey de León le concede una pensión de cien morabetinos de oro anuales. Todavía en 1217 continuamos teniendo noticias de su vida.

Consta el pórtico de una gran puerta central y dos laterales más pequeñas. En el tímpano de la primera el Salvador, acompañado por los Evangelistas, con sus correspondientes símbolos, preside la composición total; ángeles con instrumentos de la Pasión forman la fila inferior, y sobre ellos se ordenan en otras dos los elegidos; en las arquivoltas aparecen dispuestos radialmente los ancianos del Apocalipsis. En las jambas, ante las columnas, y conversando entre sí por parejas, como en Ávila y Oviedo, aparecen los profetas y los apóstoles, que se continúan en las portadas laterales y que constituyen la parte más bella y lograda del pórtico.

Bajo el Salvador, y sobre rica columna recubierta por el árbol de Jessé (lám. 407), la noble figura de Santiago, sentado y apoyado en su báculo, recibe a los peregrinos ante el pilar central. En la base de éste, pero mirando hacia el interior del templo, el propio maestro Mateo reza humildemente arrodillado.

(fig. 982) Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela

El maestro Mateo, al contrario de lo que hicieran los de Ávila y Oviedo, concentra la vida de sus personajes en sus típicos rostros de expresión amable y bondadosa.

Modela sus cuerpos con blandura, pero no gusta de animarlos con el dinamismo un tanto nervioso del escultor de Oviedo. Personajes de formas llenas, contrastan también con el enflaquecimiento y misticismo de los apóstoles de Ávila.

Lo más sorprendente y seductor de algunas de sus esculturas es su expresión alegre y de franca sonrisa y movimiento de piernas cruzadas en la que se anuncia decididamente ese sentido optimista de la vida que inspirará la escultura gótica de Reims. Los rostros de Daniel y de San Juan son los más significativos como precedentes del nuevo estilo.

(fig. 983) Figuras del evangelio del Pórtico de la gloria de Santiago

Más fácil que precisar el origen del estilo del maestro Mateo es descubrir su influencia. Desde Santiago, meta de la gran peregrinación jacobea, los ecos de su obra se extienden más allá del Pirineo. En Lausanne se ha seguido bastante de cerca todo el pórtico, y tanto en Chartres como en Amiens y Reims se ha señalado el reflejo de su estilo. Pero, como es natural, ese influjo es más intenso en el noroeste de España, y buenos testimonios de ello son la portada de la catedral de Orense, donde se copia con bastante fidelidad el modelo santiagués, y la de Ciudad Rodrigo.

Además de la gran escultura monumental en piedra, se conserva en España un buen número de imágenes en madera. La mayoría son de carácter no poco popular, pero no faltan algunas excelentes.

En cuanto al Crucificado, cuyos caracteres en el período románico ya quedan descritos, existen varios ejemplares de Cristo en Majestad. El más bello e importante es el de Caldas de Montbuy (fig. 984), que sobre la túnica lleva pallia clásica, como en las Majestades bizantinas más antiguas.

(fig. 984) Santa Majestad de Caldes de Montbui

La Majestad de Batlló, del Museo de Barcelona, conserva su policromía bizantina (fig. 985). Los Crucificados desnudos con sudario cubriendo los muslos son ya más abundantes.

(fig. 985) Majestad de Batlló, del Museo de Barcelona

Los escultores en madera no se reducen a representar la figura del Crucificado. Por suerte, han llegado hasta nosotros los importantes grupos del Descendimiento, de San Juan de las Abadesas (fig. 986) y de Erile, éste en el Museo de Barcelona.

(fig. 986) Descendimiento de Cristo crucificado. San Juan de las Abadesas

Entre las Vírgenes, destacan las de Bastanit y Ujué; las del Sagrario de la catedral de Toledo y la tan venerada de Montserrat (fig. 987).

(fig. 987) Vírgenes de Bastanit, de Ujué, del Sagrario de Toledo y de Montserrat

Las vírgenes de Solsona y Nájera (fig. 988), con el Niño no de frente, sino sobre una de las piernas, anuncian ya la interpretación más humanizada del gótico.

(fig. 988) Vírgenes de Solsona y Nájera

La de Solsona es de piedra, se considera obra importada y se ha atribuido a Gilabertus de Tolosa, aunque algunos la creen ya de principios del XIII.

ITALIA

.—La escultura románica no llega a crear en Italia las grandes composiciones que hemos visto en Francia; y España. Por lo general, se reduce a frisos o estatuas adosadas, todo ello dotado de ese reposo clásico ya comentado en Provenza.

La comarca más rica en escultura románica es el Norte. En Verona y Módena vemos profetas, escenas bíblicas y temas caballerescos, como los de Rolando y Oliveros, y el ataque de un castillo del rey Arturo por varios caballeros bretones. Son obras firmadas que nos conservan los nombres de los maestros Nicolás y Guillermo.

La segunda etapa de esta escultura lombarda la representa Benedetto Antelami, que deja a fines del siglo varias obras en las catedrales de Parma (1178-1196) y Borgo San Donnino. De estilo un tanto monótono y poco expresivo, puede servir de ejemplo el relieve del Descendimiento de la catedral de Parma (fig. 989).

(fig. 989) Descendimiento de Cristo crucificado de la catedral de Parma

Aunque no de grandes vuelos escultóricos, forman un pequeño capítulo en la escultura románica italiana los relieves de las puertas de bronce. La importación de varios ejemplares traídos de Bizancio da lugar, en la segunda mitad del XII, a una

escuela de fundidores, entre los que descuellan Barisanus de Trani, en el Sur, y Bonnanus de Pisa, en Toscana. A este último se deben las puertas de las catedrales de su Pisa (fig. 990) y de Monreale, en Palermo.

(fig. 990) Puertas de bronce de la catedral de Pisa

ALEMANIA

En Alemania, la creación capital del período románico corresponde a comienzos del siglo XI, y por ello es del mayor interés. Ese temprano florecimiento va unido al nombre del obispo Bernward de Hildesheim, la persona de confianza del emperador. A su iniciativa se deben las puertas de la catedral (1015), con relieves del Viejo Testamento y de la vida de Jesús. Casi de bulto redondo, la composición es diáfana y los personajes están dotados de vida extraordinaria (fig. 991).

(fig. 991) Puertas de bronce de la catedral de Hildesheim

De estilo algo más tosco, el obispo Bernward hace levantar además ante su catedral una columna de bronce (1012), de cerca de cuatro metros de altura, con escenas evangélicas en un relieve continuo dispuesto en espiral. Aunque la técnica de la fundición se conserva en el período carolingio, se piensa respecto de estas dos obras en la influencia bizantina (fig. 992).

(fig. 992) Columna de bronce, Hildesheim.

CAPÍTULO XVI

PINTURA ROMÁNICA

ORFEBRERÍA ESTILO. TEMAS

PINTURA MURAL EN CATALUÑA

PINTURA MURAL EN ARAGÓN Y CASTILLA

FRONTALES

PINTURA ROMÁNICA EXTRANJERA

ORFEBRERÍA

ORFEBRERÍA ESTILO. TEMAS

.—En la pintura románica, como en la bizantina, persiste la actitud antinaturalista que hemos visto predominar en el período prerrománico, y, como en ella, la perspectiva no existe. De carácter decorativo, el pintor concibe su obra como parte integrante del edificio. Es pintura en la que el dibujo y los colores planos se yuxtaponen, produciendo intensos contrastes cromáticos. Lo que se procura es crear composiciones sencillas, pero impresionantes, cuyo contenido se perciba desde el primer momento. Lo puramente narrativo, que seducirá al pintor gótico, ofrece todavía escaso interés para el románico.

Concentrada la atención en la figura animada, el fondo es fundamentalmente liso. A lo sumo, aparecen en él la rama de un árbol o un trozo de edificio para sugerirnos la idea de un paisaje o de un escenario arquitectónico; pero lo corriente es que aparezca el fondo subdividido en amplias zonas de diversos colores planos, en los que se cree ver la consecuencia de antiguas fórmulas en la interpretación del paisaje. Según el llamado ilusionismo latino, los varios azules del cielo terminan sintetizándose en dos fajas, y el paisaje en otras dos, verdes o amarillas u ocre y verde.

La figura se traza con líneas muy gruesas, negras o de color rojo oscuro, subrayando así su valor decorativo, que realza a su vez lo plano del colorido. Dentro de este convencionalismo, no falta un sistema de modelado sumario y también convencional de origen bizantino. Tal es el sombreado por medio de líneas paralelas y el modelado de los rostros a base de manchas rojas redondas en mejillas, frente y barba.

Pero la pintura románica no es sólo decorativa. Este sentido del dibujo y del color está al servicio de ese deseo de expresión estática intensa y penetrante, y de ese ansia de grandiosidad, de eternidad y de infinito ya comentado en la escultura románica.

El esquema iconográfico de la decoración pictórica del interior del templo, de origen bizantino, tiene su centro en la capilla mayor (fig. 993), que para la pintura es lo que la portada para la escultura. Cubierta por un cuarto de esfera y limitada por el abocinamiento semicircular del ábside, se compone de dos partes, equivalentes al tímpano y a las jambas de la portada. La bóveda, como el tímpano, se consagra al tema apocalíptico del Pantocrátor o Todopoderoso —Cristo en Majestad—, como Dios Hijo, Creador y Juez, dentro de la almendra mística y rodeado por los símbolos de los Evangelistas o Tetramorfos, a veces acompañados por los Evangelistas mismos, ángeles o profetas. El Pantocrátor, en alguna ocasión, cede su puesto a la Virgen con el Niño, a la que vemos incluso adorada por los Reyes Magos (fig. 994). La superficie cilíndrica del ábside suele estar dedicada a profetas o santos, simétricamente distribuidos, derechos y de frente, aunque también se representa alguna escena. En la parte del zócalo se pinta, por lo común, un lienzo pendiente o una composición decorativa (fig. 995).

(fig. 993) Ábside de San Clemente de Tahull

(fig. 994) Ábside de Santa María de Tahull

(fig. 995) Ábside de Santa María de Mur

Los muros laterales del templo se cubren con historias dispuestas en grandes zonas horizontales, subdivididas en cuadros.

Aunque en la formación de la escultura y de la pintura románica deja honda huella el arte prerrománico, este esquema de composición iconográfica es de origen bizantino. En las iglesias bizantinas de la segunda edad de oro —siglos XI a XIII— encontramos, en efecto, sus precedentes. La gran cúpula central se dedica allí al Pantocrátor, el cuarto de esfera del ábside a la Virgen, acompañada por San Miguel y San Gabriel, y el muro cilíndrico, a profetas y santos, dispuestos en dos filas. En España no faltan ejemplares, como el del Panteón de San Isidoro, de León (fig., 996), o capillas de una nave sin ábside, como las de San Martín de Fenollar y Maderuelo, donde el Pantocrátor aparece en el centro de la bóveda de la nave, es decir, en el lugar equivalente a la cúpula; pero lo que sucede, por lo general, es que, como no suele existir cúpula, se pinta en la única bóveda esférica —evocadora del cielo—,

que es la del ábside. Y, por otra parte, no faltan templos bizantinos —Monreale— en los que el Pantocrátor ocupa esa bóveda absidal.

(fig., 996) Pantocrátor del Panteón de San Isidoro, de León

PINTURA MURAL EN CATALUÑA

.—Gracias al gran interés sentido en Cataluña desde principios de siglo por su arte medieval, poseemos en el Museo de Barcelona tal vez la más importante colección de pintura románica que existe.

La pintura románica ofrece en España dos capítulos: el de la pintura mural y el de la pintura en tabla o pintura de frontales.

Aunque en los primeros tiempos no es fácil ordenar cronológicamente las pinturas murales catalanas, después de las de Tarrasa, anteriores al siglo XI, suelen considerarse como las más arcaicas las de San Juan de Bohí, del Museo de Barcelona, al que pertenecen todas las que siguen, salvo indicación en contrario. Lo conservado es poco, pero el trozo de la Lapidación de San Esteban (fig. 997) revela en el pintor un sentido dramático nada corriente. Su firma se ha creído ver, sin verdadero fundamento, en el nombre de Teodoros, que en él aparece.

(fig. 997) Lapidación de San Esteban

Del valle de Bohí procede la pintura del ábside de San Clemente de Tahull (1123), una de las obras maestras de nuestra pintura románica. En él muestra al Pantocrátor, luz del mundo, acompañado por los símbolos de los Evangelistas, que, contra lo que es corriente, aparecen sostenidos por los Evangelistas mismos. En la parte del muro, y bajo arcos, vemos a la Virgen con la copa de sangre del Salvador, que despide rayos luminosos, San Juan mostrándonos su Evangelio, y otros apóstoles. La figura del Todopoderoso, grandiosa, es obra muy de primer orden, y tanto su rostro como el de la Virgen son modelos de estilización y de exaltación estática, Los fondos están distribuidos en fajas de diverso color.

De estilo muy parecido son las pinturas del ábside de Santa María de Tahull aunque su calidad algo inferior y algunas pequeñas diferencias hacen considerarlas de otro artista, al que, por su semejanza con las del Museo del Prado, se ha denominado

recientemente Maestro de Maderuelo. En el ábside de Santa María, la Virgen con el Niño, adorada por los Reyes Magos, reemplaza al Pantocrátor, como en el mosaico de la fachada de la iglesia de la Natividad, de Belén. Los Reyes con coronas y edad decreciente, según sucederá hasta mediados del XV, no reflejan todavía diferencia alguna de color de piel. Santos en arquerías y, bajo ellos, medallones con animales inspirados en tejidos, cubren la parte del muro.

Dentro de la bizantina, que informa toda esta pintura románica catalana, se considera como principal representante de la influencia francesa al Maestro de Mur, cuyo ábside se guarda en el Museo de Boston. La gran composición del Pantocrátor con el Tetramorfos ofrece la novedad de las siete lámparas representativas de las siete iglesias, y de los versos del Carmen Paschale, del escritor del siglo V Sedulio, en los que se ofrece el sentido espiritual de los símbolos de los Evangelistas. En el muro aparece el apostolado completo sin fondos de arquerías, y por bajo, en el zócalo, la historia del Nacimiento y otras figuras ilustradas con textos también de Sedulio. Se supone que el Maestro de Mur conoce la portada de Chartres, y su obra se considera ya de la segunda mitad del siglo XII.

Pintor de amplia influencia, y al que se atribuyen varias obras importantes, es el de Pedret, así llamado por sus pinturas de esta iglesia. Las mejor conservadas son las de la parábola de las Vírgenes prudentes y fatuas. Entre las obras que recientemente se han atribuido al Maestro de Pedret, la más importante es el ábside de Santa María, de Esterri de Aneu (fig. 998), en la que el cuarto de esfera, como en Santa María de Tahull, se dedica a la Virgen con el Niño recibiendo el homenaje de los Reyes Magos, aquí flanqueados por los arcángeles Miguel y Gabriel. El primero presenta aún su estandarte y el letrero «Petitius», en su calidad de oferente de las oraciones de los fieles. La parte más singular es la del muro, donde dos enormes serafines purifican con brasas no sólo al profeta Isaías, sino también a Elías, entre los cuales aparecen las ruedas de fuego que serán las del carro del primero o las de la visión de Ezequiel. Limitan la escena, de un lado, San Rafael, y de otro, dos religiosos tonsurados, tal vez los patronos de la obra.

(fig. 998) Ábside de Santa María, de Esterri de Aneu

Artista de primera fila dentro de la pintura románica catalana es también el Maestro de Urgel, autor del ábside de San Pedro de aquella ciudad. Está distribuido como de costumbre: el Pantocrátor con el Tetramorfos, en la bóveda; la Virgen y apóstoles, por parejas en animada conversación, en el muro. Pintor, al parecer, todavía de la primera mitad del XII, deja sentir su influencia en un número de obras bastante crecido, alguna como la de Román deis Bons, particularmente interesante por estar fechada (1167 (fig. 999).

(fig. 999) Ábside de San Pedro Urgel

Maestro más de segunda fila es el de Esterri de Cardos (fig. 1000), con grandes serafines a los lados del Todopoderoso. En el Tetramorfos se observa la torpe interpretación del león, que más semeja un oso.

(fig. 1000) Ábside de Esterri de Cardos

El ábside de Santa María, de Tarrasa (fig. 1001), conservado in situ, es curioso, por estar dedicado a un santo, y además tan reciente como Tomás de Canterbury, canonizado en 1173. Se narra en el muro su martirio y la ascensión de su alma, mientras en la bóveda aparece ya con su diácono Grim, honrado por el Todopoderoso, que toca sus cabezas con el texto sagrado.

(fig. 1001) Ábside de Santa María, de Tarrasa

PINTURA MURAL EN ARAGÓN Y CASTILLA

.—La invasión de lo narrativo es lo que presta su principal interés a la pintura aragonesa del ábside de San Juan, de Uncastillo. Obra ya del siglo XIII, funde la bóveda y el muro en un escenario único. Como veremos en los frontales, el Todopoderoso cubre la parte del centro de uno y otro, aprovechándose los cuatro espacios laterales para historias de Santiago.

La obra principal de la pintura románica en Aragón es el espléndido conjunto de la Sala Capitular de Sigena (fig. 1002), por desgracia casi totalmente perdida en el incendio de 1936, pero de la que poseemos buenas fotografías anteriores. Grises y medio monocromas en la actualidad, eran de un colorido de brillantez impresionante. Cubierta la sala por grandes arcos transversales, mostraban éstos en sus enjutas

escenas bíblicas, en su casi totalidad referentes a Adán, Noé y Moisés, y en los intradoses, dos series de los patriarcas antepasados de San José, en cada uno de cuyos cuadros aparece uno acompañado de su hijo, que, ya mayor, y acompañado por el suyo, vemos en el siguiente. Ejecutado todo ello en temple, su estilo difiere del de todos los monumentos anteriores. Recientemente se ha relacionado su estilo con el de ciertas miniaturas inglesas contemporáneas, habiéndose advertido una estrecha coincidencia en la interpretación de algunos temas.

(fig. 1002) Restos restaurados de la Sala Capitular de Sigena

Pese a la importancia de los templos románicos castellanos, su decoración pictórica conocida es hasta ahora muy escasa, pero como, probablemente, queda aún mucho cubierto por encalados y enjalbegados, tal vez sea prematuro negar la existencia de una gran escuela de pintura románica castellana. Algunos de los principales monasterios conservados hacen pensar, sin embargo, en artistas forasteros. Este es el caso del Maestro de Maderuelo y, tal vez, del de San Isidoro, de León. El Maestro de Maderuelo, según los más recientes estudios, es pintor que inicia su carrera en nuestro país con las pinturas ya citadas de Santa María de Tahull, y al que se atribuyen en Castilla las de Maderuelo y San Baudelio.

Santa Cruz de Maderuelo, cuyas pinturas se encuentran desde hace pocos años en el Museo del Prado, es una capilla pequeña de planta rectangular y bóveda de cañón, con el Pantocrátor en la parte central de ésta (fig. 1003).

(fig. 1003). Pantocrátor en la parte central de la bóveda

A los lados, y todavía en la bóveda, aparecen en fila los símbolos de los Evangelistas, arcángeles, serafines, ángeles y santos; (ya en el muro, y bajo arcos, como en Santa María de Tahull, los apóstoles. El medio punto del testero lo ocupa la Santa Cruz —advocación del templo— con el Cordero en el centro, al que hacen su ofrenda Caín y Abel.

Bajo el Cordero, en la ventana, el Espíritu Santo, y a los lados, ya en el muro, la Magdalena y Jesús, y la Virgen adorada por uno de los Reyes (fig. 1004).

(fig. 1004) Pinturas del conjunto de la bóveda

En el medio punto de los pies, la Creación de Adán y el Pecado Original (fig. 1005).

(fig. 1005) Medio punto del pie de la bóveda

Las pinturas de San Baudelio (fig. 1006), vergonzosamente vendidas y distribuidas hoy entre particulares y los Museos de Boston y del Prado, y sólo en su mínima parte, in situ, cubrían por completo el interior del original monumento mozárabe. Los muros estaban distribuidos en dos grandes zonas, de las cuales la superior contiene diversas historias de la vida de Jesús, entre ellas la Cena, las Marías en el sepulcro y la Curación del ciego. La zona inferior, que es la más original, está dedicada a temas de caza.

(fig. 1006) Pinturas de San Baudelio

En la continuación de esta zona inferior, por el antepecho de la tribuna, los temas son igualmente profanos: un gran oso, un elefante con su torre, un camello, un soldado, una hermosa tela de ruedas con águilas. En la capilla, como en Maderuelo, presiden el testero el Cordero, al que ofrendan Caín y Abel, y el Espíritu Santo.

El importante ciclo de las pinturas de San Isidoro de León, es extraordinario por su calidad y por decorar una serie de paños de bóvedas rectangulares que, por lo general, se subdividen, con gruesas líneas de color oscuro, en diversos campos o compartimientos, algunos tan pequeños que sólo encuadran un trozo de decoración vegetal. Aunque lo apocalíptico pierde terreno, la bóveda se consagra al tema de rigor. El pantocrátor (fig. 1007) de San Isidoro es una de las obras maestras de la pintura románica. Sobre un fondo de luz sembrado de estrellas que todo lo inunda y en vano tratan de ocultar las nubes circundantes, vemos la gran aureola del Todopoderoso, que sostenida por las robustas figuras del Tetramorfos, llena la superficie de la bóveda. El Tetramorfos, contra lo hasta ahora visto, tiene el cuerpo humano y la cabeza del símbolo, es decir, según se emplea ya en Occidente en el siglo VIII y es frecuente en la miniatura mozárabe. El pintor, que al elegir este modelo monstruoso ha procurado intensificar la nota de lo sobrenatural, al convertir las anchas fajas de color diverso, corriente en los fondos, en los dos husos de luz y de sombra que se cruzan diagonalmente tras el Tetramorfos, procura reforzar el

grandioso efecto de luces y tinieblas sobre el que se nos aparece el Todopoderoso, la Lux Mundi del libro que nos muestra abierto mientras nos bendice.

(fig. 1007) Pantocrátor de San Isidoro de León

Con la grandiosidad y sentido espectacular del Pantocrátor forma el más vivo contraste la Anunciación a los Pastores (fig. 1008), a la que el pintor, cautivado por lo bucólico del tema, ha concedido desusada amplitud. Seguramente es una de las creaciones más bellas y atractivas de toda la pintura románica, tanto por la claridad y belleza de su composición, como por el hondo sentido poético con que el pintor ha sabido interpretar cada una de sus escenas.

(fig. 1008) Anuncio a los pastores

A juzgar por le retratos de los reyes Fernando II y Urraca, que aparecen en la Crucifixión, precisa considerar estas pinturas de entre 1164 y 1188, fechas de la boda con su primera mujer, de ese nombre, y de la muerte del monarca.

Las restantes pinturas románicas castellanas conservadas son de mucho menos interés. Las del Cristo de la Luz, de Toledo (1187), presentan los restos de un Pantocrátor con el Tetramorfos en la bóveda y santos y un clérigo en varias hornacinas (fig. 1009).

(fig. 1009) Cristo de la Luz, de Toledo

FRONTALES

.—La pintura románica en tabla, que se prepara con una primera capa de yeso, comprende frontales, baldaquinos y pequeños retablos. Los baldaquinos conservados, tanto en la forma tradicional de cimborrio o templete, como de tablero oblicuamente dispuesto sobre una viga son escasísimos, y lo mismo sucede con los retablos, que no deben comenzar a emplearse hasta fecha muy tardía (fig. 1010).

(fig. 1010) Ábside con Baldaquino y frontal

La pintura románica en tabla se reduce, pues, casi por completo a los frontales destinados a decorar el frente de la mesa del altar. Al parecer, tienen su origen en los más costosos de metales preciosos o simplemente de madera en relieve.

Por su organización sencilla y clara en que parece reflejarse más intensamente el estilo de la gran pintura mural, conviene citar en primer término los dos frontales del Salvador y los Apóstoles, del Museo de Barcelona, procedentes de la región de Urgel, y que se suponen nacidos bajo el influjo del maestro de este nombre (fig. 1011), (fig. 1012). Divididos en tres calles, los apóstoles ocupan las laterales, en un caso formando dos grupos simétricamente dispuestos y en otros distribuidos por parejas en pequeños compartimientos, uno de ellos dedicado a San Martín con el pobre. En la calle central, la almendra que rodea al Todopoderoso es de cierto interés iconográfico. La gran aureola, que debe ser alargada e incluir la inferior, que es símbolo del mundo y debe servirle de trono, ha disminuido de tamaño y es en la que, efectivamente, se asienta. La explicación de tal anomalía, no del todo convincente, es que el pintor ignora ya el simbolismo de ambas formas. El Todopoderoso apoya los pies en escabel esférico cubierto de follaje, y en uno de los frontales tiene entre sus dedos una bolita, en la que se alude a cómo maneja el mundo. Aparte de su valor puramente artístico, estos dos frontales son buenos ejemplos del simbolismo románico.

(fig. 1011) Frontales del Salvador y los Apóstoles, del Museo de Barcelona

(fig. 1012) De una amplia región, que tiene por centro Ripoll, procede una serie de frontales de estilo más dispar, pero en los que perdura la sobriedad de la pintura mural.

A este grupo se asigna el de San Martín (fig. 1013), hasta ahora considerado del XI, y, por tanto, el más antiguo de todos los conservados, pero que, al parecer, corresponde al XII, y el de San Andrés de Sagars (fig. 1014), ambos en el Museo de Vich. Tanto en uno como en otro, mientras la parte central continúa reservándose al Pantocrátor, los pequeños compartimientos laterales se dedican a historias diversas de los santos respectivos. Los fondos son de colores alternados.

(fig. 1013) Frontal de San Martín

(fig. 1014) Frontal de San Andrés de Sagars

De rasgos mucho más definidos es el grupo de frontales que se caracteriza por la complicación de los plegados de sus ropajes, en los que se multiplican rizos y espirales, llegando incluso a dibujar flores muy esquematizadas. Obras, al parecer, de fecha bastante tardía, los ejemplos más representativos son el de la Virgen (fig. 1015) y el de Santa Margarita (fig. 1016), del Museo de Vich. Los dos consagran la parte central a la Virgen.

(fig. 1015) Frontal de la Virgen del museo de Vich

(fig. 1016) Frontal de altar de Santa Margarita de Vilaseca del museo de Vich

De época también tardía, como lo atestiguan la dedicación a la Virgen y, sobre todo, el transformarse la mandorla en un cuadrilóbulo, e incluso el desaparecer, son los frontales de Llusá (fig. 1017) y de Avia (fig. 1018).

(fig. 1017) Frontal de Llusá

(fig. 1018) Frontal de Avia

Al siglo XIII pertenece, por último, una serie en la que la pintura por el deseo de emular la riqueza de los frontales metálicos, se reduce a los personajes, que quedan perfilados por el fondo de yeso dorado en relieve y decorado con temas geométricos o vegetales muy esquematizados. La almendra mística suele sustituirse por un arco lobulado sobre columnas, y también, como en los anteriores, es la Virgen, y sobre todo santos, quienes presiden el frontal. La mayor parte de estos frontales proceden de la región de Lérida y el más importante es el de San Martín (fig. 1019), firmado por el pintor Juan.

(fig. 1019) Frontal de San Martín del museo de Barcelona

PINTURA ROMÁNICA EXTRANJERA

.—De la gran pintura anterior al siglo XI son escasos los monumentos conservados. Las murales más antiguas e interesantes son las de la iglesia de Oberzell, en la isla de Reichenau (lago de Constanza), de fines del siglo X o de comienzos del siguiente, que representan escenas de la vida de Jesús. El otro grupo es el italiano, que se caracteriza por su bizantinismo, pues ya hemos visto los importantes y numerosos mosaicos de ese estilo existentes en Italia. En San Angelo in Formis decora el

ábside el Cristo en Majestad con los símbolos de los Evangelistas, mientras en la nave aparecen las escenas del Nuevo Testamento y las correspondientes del Antiguo, y a los pies el Juicio Final, según seguirá siendo costumbre hasta el Renacimiento.

Aunque la miniatura sólo puede darnos cierta idea de la gran pintura contemporánea, es indudable que en este primer período de románico produce obras más valiosas que aquélla.

La escuela de miniaturistas más importante es la alemana. Vigorosa, en ella la tradición carolingia, a mediados del siglo X comienza a producir bajo los Otones obras de primera calidad. Su foco principal radica en la abadía de Constanza, que, por ser escala de los emperadores en la ruta de Italia, es largamente favorecida por ellos.

Los miniaturistas de los Otones, lo mismo que son capaces de pintar escenas de una grandiosidad majestuosa y severa como la del emperador en el trono rodeado de sus consejeros recibiendo el homenaje del Imperio —Otón II, en el Museo de Chantilly, y Otón III, en su Evangeliario de la Biblioteca de Munich— (1010) (fig. 1020).

(fig. 1020) Otón II, M. Chantilly. Otón III, Evangeliario, B. de Munich

Maravilloso juego de imágenes, hace presentir la Resurrección, de Matías Grünewald (fig. 1021)

(fig. 1021). La Resurrección, de Matías Grünewald

A mediados del siglo XI pasan a ocupar el primer plano de la miniatura alemana Tréveris y Echternach, en la región del Mosela. A esta escuela de Echternach se atribuye el hermoso Evangeliario de Conrado y Gisela o Codex Aureus, de la catedral de Spira, hoy en El Escorial, de hacia 1035, (fig. 1022).

(fig. 1022) Codex Aureus, de la catedral de Spira. Escorial

Del siglo XII poseemos ya bastantes pinturas murales, sobre todo en Francia, donde pueden distinguirse dos grupos: el de Poitou y de la región del Loira, de fondos claros, y el de Borgoña y el centro de Francia, de fondo oscuro y acusada influencia

bizantina. El principal monumento del primer grupo lo constituyen las pinturas murales de San Javier de Gartempe, de la primera mitad del siglo. En su nartex se representa al fondo el Todopoderoso en la almendra mística y en la nave del templo, historias bíblicas (fig. 1023).

(fig. 1023) Pinturas murales de la nave de San Javier de Gartempe

También son importantes las pinturas de Vic. En la pintura borgoñona debe de desempeñar papel primordial la cluniacense. Perdidas las del gran templo matriz, quiere verse el reflejo de su estilo en los frescos de la iglesia de Berzé la Ville. En la bóveda del ábside nos muestran al Todopoderoso; en el zócalo, los retratos de los abades de Cluny, y bajo los arcos, martirios de Santos. Las finas y numerosos líneas de las sombras, y el plegado menudo de las telas, son claras muestras de la influencia bizantina (fig. 1024).

(fig. 1024) Frescos de la iglesia de Berzé la Ville

ORFEBRERÍA

.—Uno de los aspectos más interesantes de la orfebrería de este período es el del esmalte. El esmalte se cultiva en diversas partes de Occidente, pero en un principio se distingue, por su finura, el de la región del Rhin y del Mosela. Más tarde, a fines del siglo XII, la producción, o al menos la distribución, se concentra en Limoges, hasta tal punto, que durante mucho tiempo se han creído los esmaltes románicos producto exclusivo de los talleres de la ciudad francesa. Menos finos que los renanos, se imponen probablemente por su baratura, y tienen tal aceptación, que todavía en el período gótico se continúa empleando el estilo románico tradicional.

El esmalte llamado de Limoges no es tabicado como el bizantino. Los alvéolos donde se coloca la pasta vitrea, que en el horno se convierte en esmalte, no están formados por laminillas o tabiques colocados sobre la superficie metálica, sino excavándose en la lámina misma de cobre. Es el procedimiento que en francés se llama champlevé, ahuecado. Estos esmaltes son opacos. Con frecuencia la figura humana es exclusivamente de cobre dorado, y el fondo esmaltado, y hasta se hacen de relieve cabezas, manos y pies.

Los productos de la industria de Limoges son muy variados: tapas de libros, arquetas, frontales, báculos, cálices, copones, etc. El nivel medio, naturalmente, es de carácter bastante industrial. Hoy parece seguro que en España se cultiva también este tipo de esmalte, distinguiéndose por sus colores menos limpios. Se piensa que puedan ser producción española el hermoso frontal de la urna de Silos, del Museo de Burgos (fig. 1025), y retablo de San Miguel in Excelsis, obras capitales del esmalte del tipo de Limoges conservadas en nuestro país (fig. 1026).

(fig. 1025) Frontal de la urna de Silos, del Museo de Burgos

(fig. 1026) Retablo de San Miguel in Excelsis. San Miguel de Aralar. Navarra

La obra maestra de la escuela renana es el Arca de las reliquias de los Reyes Magos, de la catedral de Colonia, ejecutada por Nicolás de Verdun en los últimos veinte años del siglo XII. Bajo la forma de un templete de tres naves cubierto a dos aguas, presenta todos sus frentes decorados con arcos, cada uno de los cuales encuadra un personaje casi de bulto redondo. No son esculturitas de tipo industrial, sino de la más fina calidad (fig. 1027).

(fig. 1027). Arca de las reliquias de los Reyes Magos, de la catedral de Colonia

---

CAPÍTULO XVII

ARQUITECTURA GÓTICA

EL ESTILO GÓTICO

EL ARCO Y LA BÓVEDA DE CRUCERÍA

PILARES Y ARBOTANTES

DECORACIÓN. PUERTAS Y VENTANAS

E L TEMPLO

EVOLUCIÓN DEL ESTILO

FRANCIA: EL ESTILO CISTERCIENSE

LAS PRIMERAS CATEDRALES GÓTICAS

ARQUITECTURA GÓTICA DEL SIGLO XV EN FRANCIA Y FLANDES

ESPAÑA: EL ESTILO CISTERCIENSE. CATEDRALES CASTELLANAS DEL SIGLO XIII

CATEDRALES CATALANAS DEL SIGLO XIV. PORTUGAL

ULTIMAS CATEDRALES GÓTICAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

ESCUELA DE TOLEDO: ANEQUIN EGAS, JUAN GUAS Y ENRIQUE EGAS

BURGOS: JUAN Y SIMÓN DE COLONIA. LONJAS DE LEVANTE

PORTUGAL

ALEMANIA E INGLATERRA

ITALIA

EL ESTILO GÓTICO

.—El absurdo nombre de gótico con que se conoce al estilo que como consecuencia de la evolución del románico impera durante los tres últimos siglos de la Edad Media, se debe al gran historiador del arte italiano del siglo XVI, Vasari, que lo cree de origen germánico. El estilo gótico adquiere una difusión geográfica más amplia que el románico, pues de una parte los cruzados llevan sus fronteras por Oriente hasta Tierra Santa y Chipre, y en sus últimos momentos, los españoles, por Occidente, al otro lado del Atlántico.

Cronológicamente comprende desde fines del siglo XII hasta muy entrado el siglo XVI, e incluso en Inglaterra, por un extraño fenómeno de tradicionalismo, sobrevive sin evolucionar hasta enlazar con su resurrección romántica del siglo XIX.

No obstante, aunque el estilo gótico es la consecuencia lógica de la evolución del románico, desde el punto de vista estético refleja una actitud espiritual y un gusto completamente distintos, y en muchos aspectos opuestos. Si las características fundamentales del románico son debidas al dominio de la masa sobre el vano, y en

los interiores la sombra casi triunfa sobre la luz, el resorte que mueve al arquitecto gótico es su ansiedad de elevación y de luz y el consiguiente horror el macizo. Contribuyen a crear esta nueva sensibilidad, de una parte, ese eterno movimiento pendular del gusto, que llega ahora a una de sus metas más extremas, y de otra, la natural evolución del sistema de presiones y contrarrestos concentrados en determinados puntos, que se inicia en los últimos tiempos del Imperio romano.

El afán de luz hace al arquitecto gótico prescindir del muro en grado no superado en Occidente hasta que se comienza a emplear el hierro y el cemento, los dos nuevos materiales que revolucionan la arquitectura contemporánea. En la arquitectura gótica, el muro llega a perder su función esencial de soporte y, como sólo sirve de cerramiento, se reemplaza por vidrieras. Los amplísimos ventanales góticos son el extremo opuesto de las ventanas románicas, a veces simples saeteras.

Los arquitectos romanos y bizantinos construyen edificios de no menor altura que muchas catedrales góticas —Termas de Caracalla, Santa Sofía—, pero para ellos la altura es un factor más de su aspiración fundamental, que es la monumentalidad. Para el arquitecto gótico, en cambio, lo primero es la elevación y el hacer sentir ese movimiento ascendente, que en el fondo es ansia de Dios, con la mayor intensidad posible. Soportes y cubiertas parecen concebidos para servir a ese efecto. Las columnas pierden materia, se adelgazan y espiritualizan hasta transformarse en finísimos baquetones, y con ellas las molduras verticales producidas por las aristas de los antiguos pilares cruciformes. Gracias al paralelismo de unos y otras, la mirada, y con ella nuestro espíritu, se sienten fácilmente impulsados hacia las alturas, donde los arcos apuntados de las bóvedas nos señalan el camino del cielo. La tensión espiritual hacia las alturas es decisiva en el monumento gótico, y a ella se subordinan todos sus valores formales. En el exterior del edificio una serie de elementos arquitectónicos nuevos, a que nos referimos seguidamente, coadyuvan a ese mismo fin, y las torres, para servir a ese deseo, terminan agudas como flechas.

No obstante, la gran importancia que durante el período gótico conserva la arquitectura monástica, vivificada de nuevo por el nacimiento de las grandes Ordenes mendicantes de San Francisco y de Santo Domingo, el monumento donde

el gótico alcanza su expresión más plena es la catedral, el edificio que se levanta en el centro de la gran ciudad, y en cuya altura y magnificencia cifran todo su orgullo los vecinos. Si la obra magna del románico ha sido el monasterio, pequeña ciudad en sí, es decir, la obra del monacato, la catedral es el templo de las grandes masas burguesas formadas en los últimos siglos medios. Es la manifestación plástica más perfecta de cuanto hay de espiritualidad en la Edad Media.

EL ARCO Y LA BÓVEDA DE CRUCERÍA

ARCOS

.—Como en el románico, el germen de la evolución del gótico se encuentra en la cubierta. Las innovaciones son consecuencia de las novedades introducidas en la bóveda.

El arco apuntado, que, empleado ya por los abasíes en el siglo IX, se utiliza en el románico borgoñón, es, gracias a su mayor verticalidad, de presiones laterales menores que el semicircular. Se le dan diversos nombres, según la proporción entre su altura y su luz (fig. 1028). Así se llaman de todo punto (A) cuando sus centros están en los arranques; de tercio punto (B) cuando, dividida su anchura en cinco partes, los centros se encuentran en los extremos de los tres quintos centrales, y de cuarto punto (C) si, dividida esa anchura en cuatro, se hace centro en los extremos de los dos cuartos interiores.

(fig. 1028) Arcos góticos

—A-D, arcos góticos apuntados; E, conocopial; F, carpanel.— Pilar del siglo XV.

El arco gótico nace con capacidad de transformación sólo equiparable a la del arco árabe. En el siglo XV se generaliza el arco apuntado conopial (E) o cóncavo-convexo de cuatro centros, dos dentro, a la altura de las impostas, y dos fuera, en la parte superior. Poco posterior es la aparición del arco rebajado del tipo carpanel o de tres centros, dos en la línea de las impostas y uno muy por bajo de ella Típico de Inglaterra es el llamado Tudor (D). También se emplea en vanos secundarios de la arquitectura gótica el arco escarzano, que no llega al semicírculo (F). Propio de los

últimos tiempos del gótico es, finalmente, el arco mixtilíneo, producido por la introducción de pequeños trozos rectilíneos dentro del arco.

La sección del arco gótico, como consecuencia de las molduras cada vez más ricas de las aristas del románico, es apuntada, y se decora con las mismas molduras que el pilar (fig. 1029).

(fig. 1029) BÓVEDAS GÓTICAS

A, B, bóveda de crucería sin y con plementería; C, bóveda de cañón con estribos; a, estribo; D, bóveda de crucería contrarrestada con arbotantes; b, arbotante; c, estribo; d, pináculo.

La bóveda de crucería o de ojivas góticas deriva de la bóveda de aristas románica, pero se diferencia esencialmente de ella. El arquitecto gótico descompone la bóveda en dos elementos (fig. 1029 A-B): los arcos que cruzan diagonalmente como antes las aristas, que son los arcos cruceros, ojivos u ojivas —de la palabra hispanoárabe aljibe—: los formeros y los fajones o perpiaños, todos los cuales constituyen el esqueleto de la bóveda, y los plementos, paños o témpanos, que, apoyándose en ese esqueleto, cierran la bóveda. Según la teoría tradicional, hija de los estudios realizados hace un siglo por el arquitecto francés Viollet-le-Duc, la desaparición de una sola dovela de los arcos de ese esqueleto lleva consigo el derrumbamiento de la bóveda, y eso se ha repetido hasta que la ruina de las catedrales francesas producida por la primera guerra europea demuestra la falsedad de la teoría, y que los plementos de por sí constituyen una bóveda con vida propia. Debido a ello hoy se apunta la idea de que tanto como las razones de orden mecánico deben influir las de orden estético en el nacimiento de la bóveda de crucería.

Resuelta la organización de la bóveda de nervios gótica sobre los dos arcos cruceros en diagonal y los cuatro exteriores, gracias a los cuales, lo mismo que en la de arista, la carga se concentra en cuatro puntos, no tardan en introducirse sobre este patrón primario novedades que van enriqueciendo su traza (fig. 1030).

(fig. 1030) Modificaciones de las bóvedas góticas

G-L, bóvedas de ojivas; H, bóveda sexpartita; I, de terceletes; J-L, estrelladas.

Al agregarse un nervio que una las claves de dos arcos laterales con la de la bóveda, se crea la bóveda sexpartita (H), así llamada por los seis plementos en que resulta subdividida. Cuando, para subrayar la continuidad de la nave, se dispone un nervio en el sentido del eje de ésta, uniendo las claves de todas sus bóvedas, ese nervio se denomina combado. De más importantes consecuencias es la novedad (I) de trazar por las bisectrices de los ángulos inferiores de cada témpano una pareja de nervios, que en su punto de convergencia se unen con otro nervio secundario o ligadura, que desciende de la clave. Este tipo de bóveda, llamada de terceletes, es de gran valor decorativo y representa una paso capital en el proceso de enriquecimiento de la bóveda, e incluso en la transformación misma de su estructura.

La transformación de terceletes y nervios intermedios termina dando lugar a las bóvedas estrelladas (J, L), cuya traza semeja, efectivamente, una estrella. Su uso se generaliza en el siglo XV. Papel también decisivo en el enriquecimiento de la bóveda de crucería desempeñan los múltiples nervios curvos que ligan las naves secundarias. En Inglaterra, evolucionándose en ese sentido, se crea la bóveda de abanico y en Alemania la reticulada, en la que se prescinde de los nervios cruceros e incluso perpiaños.

Como es natural, la bóveda de crucería ofrece otros aspectos interesantes, aunque de menor importancia desde el punto de vista decorativo. Tales son los de la altura y forma de los arcos cruceros y el despiece de los plementos, en todos los cuales se manifiestan notables diferencias entre las diversas escuelas.

Los precedentes de la bóveda de ojivas son varios y, al parecer, bastante antiguos. Para algunos tienen ese valor las bóvedas de aristas reforzadas de las Termas de Diocleciano y de otros monumentos romanos. En la arquitectura árabe hemos visto las bóvedas de la mezquita de Córdoba del siglo X. Pero, tal vez, el precedente más valioso es el grupo de bóvedas con nervios decididamente constructivos de Armenia que comienza en el siglo X en la iglesia de Ani y conserva su vitalidad hasta el XIII. Este tipo de bóveda de Armenia ofrece, además, el especial interés de su semejanza con el de las bóvedas de Lombardía, la más antigua de las cuales, la de Sannazaro Sesia, se considera comenzada en 1040. Precisa, sin embargo,

reconocer que ninguna de estas escuelas ha sido capaz de sacar las consecuencias que a principios del siglo XII permiten crear en el norte de Francia la arquitectura gótica que después se difunde por toda Europa.

En esos comienzos de la bóveda de ojivas propiamente gótica debe de desempeñar papel decisivo la escuela anglonormanda, ya que la catedral de Durham, en el norte de Inglaterra, la utiliza en su capilla mayor en 1096.

En la primera mitad del siglo XII existen ya varios monumentos importantes en Normandía —catedral de Evreux, 1119— que se cubren con bóvedas de ojivas.

Algo análogo sucede en las provincias de la Corona francesa —Domaine royal— y limítrofes. Las de Morienval (1133) se han considerado hasta fecha no lejana como las más antiguas bóvedas de ojivas.

Al segundo cuarto del siglo pertenecen ya Saint Denis (1144) y la catedral de Sens (1140) (fig. 1031) (fig. 1032).

(fig. 1031) Primeras iglesias con formas arquitectónicas góticas

(fig. 1032) Interior exterior de la catedral de Sens (1140)

PILARES Y ARBOTANTES

.—Consecuencia inmediata de multiplicar los nervios secundarios de la bóveda de crucería es la transformación del pilar, que, en el fondo, se limita a continuar el proceso iniciado en el pilar románico. Si en un principio las columnas adosadas conservan toda su personalidad y su sección semicircular, a medida que avanza el tiempo, al multiplicarse para recibir los nervios de las bóvedas, se van haciendo más finas y transformando su sección circular en apuntada. Convertida así la columna en simple baquetón, la sección de éste continúa evolucionando y adoptando formas semejantes a las descritas en los arcos. Como es natural, la pérdida de personalidad de las columnas adosadas y el convertirse en delgados baquetones, lleva consigo la desaparición del capitel individual y su fusión en una estrecha faja, que es ya el capitel corrido del pilar En las basas, no se llega a esta fusión, pero, en cambio, se labran alternativamente a diversa altura (fig. 1033).

(fig. 1033) Pilares góticos

De mayor importancia aún son las consecuencias que el contrarresto de los empujes laterales de la bóveda tiene en el exterior del edificio. La gran elevación del templo gótico y el deseo de crear interiores luminosos impide utilizar los estribos empleados por el románico. Los maestros góticos, para resolver el problema siguen el camino iniciado por los maestros tolosanos al cubrir sus tribunas con esa bóveda de cuarto de círculo que sirve, al mismo tiempo, de contrarresto de los empujes de la de cañón de la nave central. El sistema es revolucionario, porque, en lugar de oponer a la fuerza siempre viva de la bóveda la masa inerte del estribo, dispone la fuerza no menos viva de otro arco, y este equilibrio de fuerzas contrapuestas es lo que convierte al monumento gótico en un ser viviente.

El arquitecto gótico reduce la vieja bóveda románica de cuarto de círculo a un simple arco, el arbotante o botarel (b), que, apoyado en su parte superior en el arranque de la bóveda de ojiva, conduce su empuje lateral a un estribo (c) situado en el muro de la nave inmediata, sin restar luminosidad al ventanal abierto en el muro de la nave cuya bóveda contrarresta. Para evitar el desplazamiento del estribo por el empuje del arbotante, sin elevarlo excesivamente en su totalidad, y contribuir al mismo tiempo a ese efecto ascendente, inspirador de la arquitectura gótica, se le corona con el pináculo (d) o pilar terminado en forma apiramidada en su parte superior. El arbotante, además de esta función mecánica, sirve para conducir al exterior, a través de los pináculos, el agua de lluvia de las bóvedas. Cuando por la gran altura de la nave se emplean dos arbotantes superpuestos, el más alto desempeña aquella función. Las bocas o cañones de desagüe, por lo general decorados con figuras animadas, son las gárgolas (fig. 1034).

(fig. 1034) Gárgolas

DECORACIÓN. PUERTAS Y VENTANAS

.—Mientras en lo constructivo el gótico, revoluciona el muro por su interés en abrir en el mismo grandes ventanales, pero a su vez es consecuencia de la evolución del románico, en lo decorativo esa continuidad no existe. Sin perjuicio de llegar en los últimos momentos a extremos de riqueza y exuberancia que superan a los del estilo

anterior, la decoración gótica nace después de la reacción cisterciense, uno de cuyos postulados es, como veremos, el raer todo ornamento.

Los temas geométricos preferidos son los que nacen del arco mismo, por la combinación de curvas de uno o varios centros. El dibujo geométrico o tracería gótica comienza yuxtaponiendo círculos o triángulos curvos, decorados en su interior con arquillos de medio punto o apuntados. El empleo del arco conopial con su doble curva abre en el siglo XV una nueva etapa en la decoración geométrica gótica. El entrecruzamiento de sus líneas crea una serie de curvas y contracurvas que, por semejar el ondulante movimiento de la llama, ha dado el nombre de flamígero al gótico en que se emplea. Los temas decorativos, que hasta entonces son circulares o triangulares, se transforman en una serie de óvalos apuntados de las más diversas proporciones (fig. 1035).

(fig. 1035) Formas de ventanales góticos

Si la decoración geométrica gótica está llena de novedad, donde se advierte que la actitud espiritual del decorador gótico no sólo es diferente, sino opuesta a la del románico, es en la de carácter vegetal. San Francisco ha predicado el amor a la naturaleza y a sus más humildes criaturas, y ese aliento vital que anima la época hace que el decorador descubra la belleza natural de las plantas y no sienta la necesidad de transformarlas (fig. 1036) al esculpirlas en sus edificios.

(fig. 1036) Decoración capiteles góticos

Las preferidas, sobre todo en los primeros tiempos, son las hojas de hiedra, de vid, de roble y de trébol. A su lado va ganando terreno la hoja de cardo (fig. 1037), llamada modernamente cardina, que los castellanos de la época llamaban berza, y que termina convirtiéndose en el tema vegetal corriente para decorar arquivoltas, jambas y capiteles.

(fig. 1037) Cardina

En los capiteles de la figura 1036 pueden verse las típicas frondas del siglo XIII, frondas que se repiten en los ganchos de esa misma época de la (fig. 1038). En ésta puede observarse cómo esa fronda cede el paso al follaje posterior.

(fig. 1038) Frondas del siglo XIII

Además de estos temas de follaje, en los últimos tiempos del gótico se pone de moda otro, también vegetal, que refleja el agudo realismo característico del gótico tardío. Los troncos de plantas erizados de nudos y muñones y de rugosas cortezas deleitan el cincel minucioso del decorador del siglo XV. Son además, frecuentes la flor del cardo y la granada, que se emplean sobre todo en los tejidos.

La decoración de animales se distingue igualmente por el naturalismo de su interpretación, aunque no por ello se representen monstruos y seres fantásticos, que aparecen entremezclados con el follaje o formando pequeñas escenas o aislados en gárgolas, remates de barandales, etc.

La decoración gótica, como la románica, se concentra en las puertas, ventanas y claustros, si bien los capiteles son mucho menos importantes desde el punto de vista decorativo. En cambio, en el interior del templo se abren tres nuevos campos, que son las vidrieras de los grandes ventanales, el retablo y la sillería del coro.

Las portadas góticas son abocinadas, como las románicas; pero el tímpano suele dividirse en varias zonas horizontales, la decoración escultórica de las arquivoltas no se dispone radialmente, sino en el sentido de su curva, y las esculturas de arquivoltas y jambas suelen protegerse con chambranas o doseletes. La forma apuntada de la portada gótica suele completarse con el gablete o moldura angular que le sirve de coronamiento (fig. 1039). El gablete se aplica también a otros elementos arquitectónicos, como la parte superior de los estribos, pilares decorativos, etc.

(fig. 1039) Gabletes

La ventana, por su gran amplitud, ofrece problemas inexistentes en el estilo románico. Para cerrar y decorar su gran vano se levantan en su interior una o varias columnillas o baquetones unidos en su parte superior por arcos sobre los que descansa una tracería calada (fig. 1040). En los primeros tiempos esa tracería se limita a uno o varios óculos circulares tangentes; después se enriquece el interior

con arquillos decorativos; por último, se introduce la tracería flamígera. En los ventanales del templo los vanos de la tracería se cierran con vidrios de colores.

(fig. 1040) Ventanales

E L TEMPLO

.—Las principales novedades de la planta del templo gótico son debidas al reflejo que sobre ella tiene la cubierta. En la planta gótica desaparecen las formas curvas debido a las dificultades de construir grandes ventanales en muros de esa forma, y, naturalmente, donde esto se hace más sensible es en la parte de la cabecera. Los ábsides, las girólas y las capillas de ésta y del crucero dejan de ser semicirculares y se hacen poligonales (fig. 1041).

(fig. 1041) Esquema catedral gótica

El empleo de la forma poligonal en la capilla mayor produce en la giróla una serie de tramos trapezoidales que, al cubrirse con bóvedas dé crucería, obligan a que la clave no se encuentre en el centro o a que las ojivas se quiebren para que su cruce tenga lugar en él (fig. 1042). En este caso, no es raro que para reforzarla se trace un nervio desde la clave al arco del testero.

(fig. 1042) Clave de la bóveda

Entre las soluciones excepcionales se encuentran la de la catedral de París, consistente en tramos trapezoidales con nervios en triángulo, y la de la catedral de Toledo, que reemplaza los tramos trapezoidales por otros rectangulares y triangulares (fig. 1043).

(fig. 1043) Crucería catedrales de Toledo y París

En cuanto a la sección del templo, es frecuente que la nave central se eleve mucho sobre las laterales exteriores.

Como los arbotantes hacen innecesarias las bóvedas laterales de contrarresto, que el románico aprovecha en segunda planta para la tribuna, ésta pierde importancia y el arquitecto gótico la convierte en simple galería o triforio a través del grosor de los pilares, ya que la presión de las bóvedas se transmite en buena parte por los

baquetones adosados a él. Ese triforio, como sucede en algunas catedrales francesas, se continúa exteriormente en la fachada principal.

En la torre se renuncia al sistema de conservar la misma planta en toda su altura, estableciéndose acusada diferencia entre el cubo o parte inferior, y el campanario. En éste, la planta cuadrada se hace octogonal, o recibe grandes vanos que aligeran su masa. Como veremos, en algunas escuelas tiene por remate un cuerpo de forma apiramidada más o menos definida, que constituye el chapitel, y que a veces se enriquece con caladas tracerías (fig. 1044).

(fig. 1044) Chapiteles de las catedrales de Chartres y Burgos

Los monumentos de carácter civil, tanto domésticos como públicos, adquieren ahora mayor importancia, pero será preferible aludir a ellos en los países respectivos a que pertenecen.

EVOLUCIÓN DEL ESTILO

.—Como es natural, tratándose de un estilo que vive más de tres siglos, la evolución de las formas arquitectónicas góticas es grande, y, según es frecuente, esa evolución se realiza en el sentido de su progresiva complicación y de su creciente riqueza decorativa. Después de una etapa transitoria representada por el estilo cisterciense, suelen distinguirse tres períodos principales, que corresponden en España aproximadamente a los siglos XIII, XIV y XV. Aunque ya al tratar de los diversos elementos constructivos y decorativos se ha hecho referencia a su evolución propia, bueno será recapitular brevemente esas observaciones, para tener una idea clara del desarrollo general del estilo.

En cuanto a la estructura, pueden distinguirse en Francia, el país que marcha a la cabeza, las etapas siguientes: Una inicial de iglesias con tribunas de la segunda mitad del siglo XII. Otra correspondiente a los siglos XIII y XIV, de iglesias con triforio, primero sólo con ventanas al interior de la nave y después con fondo de vidriera al exterior del templo. Y una tercera que comienza a fines del siglo XIV, en la que se suprime el triforio, y el gran ventanal cerrado de la vidriera ocupa toda la altura de la nave mayor hasta la cubierta de las laterales (fig. 1045).

(fig. 1045) Evolución del estilo de las catedrales góticas

Durante el siglo XIII, las columnas adosadas a los pilares conservan toda su personalidad y sus capiteles son independientes. Es típico el capitel formado por dos cogollos angulares y uno central, y los de hojas diversas, muy separadas entre sí. No se pasa de la bóveda de terceletes y sexpartita, y las tracerías de los ventanales se reducen a un círculo liso sobre dos arcos apuntados o poco más.

La segunda etapa es propiamente transitoria, en la que las formas se van complicando y la decoración enriqueciéndose. Por ser la época en que los círculos se decoran en su interior con arquillos, subrayándose con gran claridad y reiteradamente su distribución radiada, se le ha dado por algunos el nombre de radial a esta etapa (fig. 1046).

(fig. 1046) Columnas radiales. (Colegiata de Medina del Campo)

En el último período, la fusión de las columnas en el pilar es completa y los capiteles, o son minúsculos, o se unen en una faja corrida; las basas se disponen a distinta altura. A veces los baquetones no se continúan en los nervios de la bóveda. La traza de la bóveda se puebla de nervios secundarios curvos y de ligamentos.

Nacen las bóvedas estrelladas y reticulares y se hacen grandes alardes técnicos, labrándose algunas extraordinariamente planas. Aparecen los arcos conopial, carpanel y escarzano, y la decoración geométrica flamígena, cuyo origen es, al parecer, inglés, considerándose iniciada en Inglaterra a mediados del siglo XIV, e introducida en Francia durante la guerra de los Cien Años. La decoración vegetal, en particular la de cardina, es abundantísima, poblándose de figuras animadas y llegando a rebasar las molduras que la encuadran. Se introduce el tema de los troncos, la flor del cardo y la granada.

FRANCIA: EL ESTILO CISTERCIENSE

.—Antes de tratar de las catedrales de fines del XII de la región parisiense, en las que se inicia la evolución del gótico, que continuará a lo largo de las centurias siguientes, conviene referirse al estilo de los cistercienses de Borgoña de esta

misma época, que se difunde con rapidez por Occidente, y es de uniformidad extraordinaria.

Más preocupados los benedictinos cluniacenses de la austeridad de su propia vida que de la sencillez y sobriedad decorativa de sus edificios, sus templos se hacen cada vez más lujosos. Ya hemos visto el gran número de torres de la iglesia de Cluny, y a ese tenor crece en las portadas, en el interior del templo y en el claustro la complicación de sus follajes y sus figuras monstruosas.

Tan desmedido lujo no tarda en provocar protestas dentro de la misma Orden. A principios del siglo XII, San Bernardo emprende la reforma de los benedictinos, que termina con la fundación de los benedictinos bernardos o monjes blancos, así llamados por el color que adoptan para distinguirse de los no reformados, que visten de negro. Las innovaciones de San Bernardo no se reducen al aspecto espiritual. En el libro de la Constitución de la Orden, de 1119, se dictan normas concretas sobre los nuevos templos. Se prohíben las torres, se quiere que las puertas se pinten simplemente de blanco, y se protesta con energía contra la exuberante decoración vegetal, poblada de centauros y otras figuras monstruosas, que para el reformador, además de ser ridículas, sólo sirven para distraer la piedad y apartarse de la pobreza evangélica. Debe, pues, abandonarse toda esa riqueza decorativa y limitarse el arquitecto a las formas puramente constructivas. Y esta actitud, en el fondo, de orden moral, termina por producir una importante revolución de carácter artístico. La reforma se extiende con rapidez asombrosa, y, al cabo de algún tiempo, el monasterio matriz del Císter cuenta con numerosísimas filiales.

El estilo monástico difundido por los cistercienses corresponde, en el fondo, a una etapa transitoria del románico al gótico, pues, aparte de su austeridad decorativa, que le lleva a no admitir más formas que las creadas por la construcción misma, acepta desde fecha muy temprana la bóveda de ojivas. El arco apuntado es frecuente. Sólo emplea columnas de fuste y capitel lisos; las columnas adosadas a veces no llegan hasta el suelo, sino que se interrumpen a cierta altura (fig. 1047) y las portadas se decoran repitiendo sus columnas y arquivoltas.

(fig. 1047) Columnas cortadas en el pilar. Iglesia de Alcobaca

El patrón de los monasterios cistercienses admite pocas variantes, que se refieren, sobre todo, a la forma de la cabeza del templo. Los modelos son el monasterio de Clairvaux o Claraval, fundado por el propio San Bernardo, siguiendo modelos benedictinos de ábside semicircular con giróla y capillas, y el del Císter (fig. 1048), de cabecera cuadrada. Debido a ello, la uniformidad de los monasterios cistercienses es muy grande (fig. 1049).

(fig. 1048) Planta de las iglesias de Clairvaux y Cister o Citeaux

(fig. 1049) Abadía del Cister

LAS PRIMERAS CATEDRALES GÓTICAS

.—Los primeros templos propiamente góticos son Saint Denis (1144) y la catedral de Sens (1140), anteriores a mediados de siglo. En Saint Denis (fig. 1050) la obra del célebre abad Suger, por desgracia muy restaurada, lo más importante es la parte de la giróla (fig. 1051).

(fig. 1050) Catedral de Saint Denis (1144)

(fig. 1051) Girola de Saint Denis

La catedral de Sens (fig. 1052), que, en cambio, se conserva en perfecto estado, es la primera gran catedral gótica. Como las inmediatamente posteriores —Noyon, Laon y París— se cubre con bóvedas sexpartitas en la nave central, correspondiendo a cada una dos en las laterales.

(fig. 1052) Catedral de Sens (1140)

Lo mismo que en la de Noyon (1152) (fig. 1053), que le sigue en fecha, los pilares alternan con las columnas.

(fig. 1053) Catedral de Noyon

En las de Laon (1174) y París (1163) sólo se emplean gruesas columnas, lo que contribuye poderosamente a producir el efecto de un interior ligero y diáfano. Sobre la arquería que en ellos cabalga marchan, en Laon (fig. 1054), tres cuerpos de vanos: el de la tribuna, que carga sobre las naves laterales; el del triforio y el de las ventanas. Es templo, carece de giróla, y sus tres naves terminan en un mismo plano.

(fig. 1054) Interior y planta Catedral de Laon

La fachada (fig. 1055) ofrece una composición de origen normando que hará fortuna: un primer cuerpo de tres profundos pórticos, claraboya, arquería y dos grandes torres mochas de planta cuadrada y último cuerpo octogonal con torrecillas también octogonales en las ochavas. Además de estas dos torres, tiene otras dos menores en cada brazo del crucero, y un elevado cimborrio en el tramo central de éste.

(fig. 1055) Catedral de Laon

Notre Dame de París (fig. 1056) es de cinco naves, tiene tribuna y en la giróla los tramos trapezoidales se encuentran cubiertos por bóvedas muy originales de nervios en triángulo. La nave de crucero, como en Laon, casi en el centro del templo y alejada de la capilla mayor, no sobresale lateralmente, por lo que la anchura, salvo en la parte de las torres, es uniforme. Las capillas que se abren a la giróla, y que son de testero plano y no poligonal —con lo que la cabecera del templo resulta semicircular—, se agregan en el siglo XIII.

(fig. 1056) Interior Catedral de Notre Dame de París

La fachada (fig. 1057), obra ya también del siglo XIII, presenta triple pórtico, friso de estatuas, claraboya circular y arquería. Las torres son 24 de sección uniforme y terminan en plano, aunque se proyectan con flecha de coronamiento.

(fig. 1057) Catedral de Notre Dame de París (Fachada principal)

Como es lógico, la catedral de París (fig. 1058) ejerció influencia decisiva no sólo en la comarca, sino en catedrales más lejanas, como las de Bourges y Le Mans.

(fig. 1058) Planta y alzado de la Catedral de Notre Dame de París

La giróla de la catedral de Le Mans (fig. 1059) es particularmente interesante para la arquitectura gótica española por estar formada por bóvedas de planta rectangular y triangular alternadas, como en la catedral de Toledo.

(fig. 1059) Cabecera y planta de la catedral de Le Mans

Las principales novedades de los grandes monumentos del siglo XIII consisten, en cuanto a la planta, en la mayor importancia concedida a la cabecera —recuérdese

que en el siglo XIII se completa la giróla de Notre Dame, de París, con capillas radiales— y en la construcción de capillas entre los estribos de la nave. Se vuelve al pilar con columnas adosadas, ahora de forma cilíndrica, y termina desapareciendo la tribuna sobre las naves laterales, conservándose solamente el triforio alojado en el grueso del muro. En la segunda mitad del XIII la ventana se prolonga tras el triforio, que así produce el efecto de formar parte de aquélla. El primer paso en este sentido parece que se da en San Urbano de Troyes. En la cubierta se abandona la bóveda sexpartita y se emplea la de planta rectangular de cuatro témpanos, con lo que a cada bóveda de la nave central corresponde otra en las laterales y no dos, como cuando se emplea la sexpartita.

Las tres principales catedrales francesas de la primera mitad del siglo XIII son las de Chartres (1194), Reims (1210) y Amiens (1220), todas ellas de cinco naves desde el crucero.

En Chartres el impulso ascensional del gótico es ya manifiesto. No sólo porque su nave del centro alcanza treinta y siete metros de altura, sino porque las columnillas adosadas no arrancan, como en Laon y París, de los capiteles de las gruesas columnas, sino del suelo (fig. 1060).

(fig. 1060) Catedral de Chartres

La de Reims es el ejemplar más representativo de catedral gótica francesa. Aproximadamente de la misma altura que la de Chartres, pero mucho más larga —ciento cincuenta metros—, no se termina hasta principios del XIV, fecha a que corresponde la fachada de los pies. Sin la sobriedad de Notre Dame, de París, la composición de esa fachada principal responde, sin embargo, al mismo esquema. Las diferencias consisten en que el friso de los reyes ha desaparecido para incorporarse a la galería que corre por encima del gran rosetón, y, sobre todo, en que mientras la fachada de París está concebida en plano, la de Reims, como la de Laon, delata un deseo de profundidad manifiesto en las hornacinas, los pináculos que se anteponen a los estribos, y principalmente en el avance del pórtico, cuyo frente, destacado del de la fachada, subrayan agudos gabletes. Ligados los gabletes de las tres puertas y los de los arcos ciegos de los estribos inmediatos, el conjunto

del pórtico adquiere personalidad extraordinaria. Los campanarios, inspirados en los de Laon, parece que se conciben con chapiteles apiramidados. Además de estas dos torres de fachada, se proyectan dos en cada extremo de la nave del crucero y un elevado cimborrio en el tramo central de éste. El primer maestro, y probablemente el autor de la traza del templo, es Jean d'Orbaís. Se conocen los nombres de sus sucesores hasta principios del siglo XIV (fig. 1061).

(fig. 1061) Catedral de Reims

La catedral de Amiens, aproximadamente del mismo tamaño y apenas unos metros más alta, ha ejercido mayor influencia que la de Reims. El espacio entre el crucero y el presbiterio es aún más grande y a su giróla abren siete capillas de testero poligonal, la del centro más profunda que sus compañeras. En la fachada, la galería y el friso de los reyes se encuentran superpuestos y bajo el rosetón (fig. 1062). Su estructura interior es muy semejante, consistiendo la principal novedad en que el muro del fondo del triforio en la capilla mayor y en el crucero es reemplazado por la continuación de la vidriera de los ventanales, gracias a lo cual la luminosidad y ligereza del templo aumentan considerablemente (fig. 1063).

(fig. 1062) Catedral de Amiens

(fig. 1063) Perspectiva del interior de la catedral de Amiens

El gótico de la segunda mitad del siglo XIII cuenta con dos monumentos insignes, en los que las dos grandes aspiraciones de la arquitectura gótica, la ligereza unida a la luminosidad y la elevación, alcanzan sus metas extremas. La Sainte Chapelle (1245 (fig. 1064), o Santa Capilla, del antiguo Palacio Real de París, construida por el arquitecto Pierre de Montreuil, para guardar la reliquia de la Corona de espinas enviada por el emperador de Bizancio, es de una sola nave de esbeltas proporciones; pero lo más importante es que la vidriera casi ha reemplazado totalmente al muro, descendiendo hasta el suelo.

(fig. 1064) Santa Capilla. París

La catedral de Beauvais (1247 (fig. 1065) representa, en monumento de proporciones y complicación mayores, el mismo afán de luminosidad, bien

manifiesto en el prolongarse las vidrieras tras el triforio y en el extraordinario adelgazamiento de los soportes (fig. 1066). Su altura supera a la de Amiens, llegando hasta los cuarenta y ocho metros, no obstante lo cual, todavía se eleva sobre su crucero, en el siglo XVI, un cimborrio en forma de torre de no menos de ciento cincuenta y tres metros, que termina hundiéndose y no vuelve a reconstruirse. Incompleta, la catedral de Beauvais es la víctima del ansia desmedida de luz y altura del gótico.

(fig. 1065) Catedral de Beauvais

(fig. 1066) Interior catedral de Beauvais

En el sur de Francia se forma un tipo de templo de características bastante definidas, y de especial interés para la arquitectura gótica española, por servir de modelo a la escuela catalana. Es de una nave muy amplia, con capillas alojadas entre los numerosos estribos que contrarrestan los grandes empujes de aquélla. Sirvan de ejemplo los franciscanos de Toulouse y la catedral de Albi (fig. 1067).

(fig. 1067) Catedral de Albi

ARQUITECTURA GÓTICA DEL SIGLO XV EN FRANCIA Y FLANDES

.—La guerra de los Cien Años significa un paréntesis en la actividad arquitectónica francesa, pero en los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI se construyen ya de nuevo monumentos tan importantes como la torre de la catedral de Rúan (1480) y fachadas tan típicamente flamígeras como la de la Trinidad, de Vendóme (1485).

El capítulo más valioso de la arquitectura gótica de este período corresponde al norte de Francia y a Bélgica; en particular a los estados de Borgoña y Flandes. En la actual Bélgica se construyen monumentos religiosos de tanto interés como la catedral de Amberes (1387), de siete naves y bella torre de esbeltísimas proporciones y sabia composición, como la torre de San Rambaut, de Malinas.

Pero lo que constituye la verdadera gloria de la escuela son los monumentos de carácter civil, natural consecuencia de la intensa vida municipal y gremial de los industriosos flamencos. La prosperidad y riqueza de sus gremios da lugar a edificios

tan inmensos como la Lonja de los Paños (fig. 1068), de Yprés, en realidad anterior a este último período del gótico. De planta rectangular, con cubierta a dos aguas muy pendiente, SE levanta en su parte central una gruesa torre, a la que se subordinan los cuatro torreoncillos de los ángulos. De menores proporciones, pero de estilo análogo, las casas góticas de los diversos gremios son frecuentes en las ciudades flamencas.

(fig. 1068) Lonja de los Paños, de Yprés

Aún más bellos que las casas gremiales son los Ayuntamientos. De planta también rectangular, la cubierta a dos aguas, muy apuntada, y las torres desempeñan en ellos papel de primer orden. Mientras en el de Bruselas (1455), con esbeltísima torre central, se repite el esquema de la composición de la Lonja de Yprés, en el de Lovaina (1448) desaparece la gran torre; pero, en cambio, las menores de los ángulos adquieren mayor tamaño y se ven acompañadas por una tercera en el ángulo mismo del piñón (fig. 1069).

(fig. 1069) Lonja de Lovaina

La Casa del Ayuntamiento, de Bruselas, sigue un sistema mixto (fig. 1070).

(fig. 1070) Ayuntamiento, de Bruselas

ESPAÑA: EL ESTILO CISTERCIENSE. CATEDRALES CASTELLANAS DEL SIGLO XIII

.—Protegidos los cistercienses por los monarcas como lo fueran antes los cluniacenses, levantan durante la segunda mitad del siglo XII numerosos monasterios. Destacan entre ellos el de Moreruela, copia directa del de Claraval, y el de Las Huelgas, de Burgos, de fundación real y panteón de los monarcas castellanos. Una de sus partes más bellas es la sala capitular (fig. 1071).

(fig. 1071) Sala capitular del monasterio de Las Huelgas, de Burgos

En Cataluña, el de Poblet (1166), obra de Bernardo de Portaregia, igualmente de fundación real, es, a su vez, panteón de los reyes aragoneses. Destaca la nave mayor de la Iglesia, (fig. 1072).

(fig. 1072) Nave mayor de la iglesia del Monasterio de Poblet

El monasterio de Santes Creus (1177-1223) se distingue, en cambio, por su cabecera rectangular, como el del Císter (fig. 1073).

(fig. 1073) Planta de la iglesia del Monasterio de Santes Creus

En Portugal, el de Alcobaca (1140-1225 (fig. 1074), del tipo de Claraval, es, como los de las Huelgas y Poblet, panteón real.

(fig. 1074) Planta e interior iglesia del convento de Alcobaca

Todos ellos con sus múltiples dependencias dispuestas en torno al claustro, son buenos ejemplos de la organización de la vida monástica. También es importante el de Oliva, en Navarra (fig. 1075).

(fig. 1075) Monasterio de la Oliva. Navarra

Empleado el estilo cisterciense en monumentos tan importantes patrocinados por la Corona, no tarda en influir en algunas catedrales, y ya quedan citadas las de Lérida,. Tarragona Zamora, que son, sin embargo, fundamentalmente románicas. Entra de lleno, en cambio, en esta etapa de transición la de Ávila, comenzada en 1172 (al parecer, por el maestro Eruchel o Fruchel (muerte 1279 (fig. 1076). De tres naves y soportes, en cuyos lisos capiteles deja su huella el estilo cisterciense, tiene doble giróla sobre columnas con capillas que, cual enormes nichos, en lugar de manifestarse al exterior, quedan englobadas dentro del grueso muro de la gran torre semicircular que defiende por esta parte las murallas de la ciudad. Se supone que en su origen esta parte de la giróla tuvo tribuna cubierta por bóveda de cuarto de círculo, y que ésta fue posteriormente reemplazada por arbotantes, con la natural desaparición del triforio y la conversión de sus balcones interiores en las actuales ventanas exteriores. En la (fig. 1077) pueden verse los caminos de ronda y de defensa de la parte de la muralla.

(fig. 1076) Interior y planta de la catedral de Ávila.

(fig. 1077) Catedral de Ávila vista desde el exterior de la muralla

Como en Francia, la arquitectura gótica es en España arquitectura de grandes catedrales, si bien en el siglo XV la de carácter civil adquiere notable importancia. Durante su primera etapa, que corresponde al siglo XIII, deja sus monumentos principales en Castilla —catedrales de Burgos, León y Toledo—, desplazándose el centro de gravedad en la centuria siguiente a Levante —catedrales de Barcelona, Palma y Gerona—, para volver desde el XV a manifestar su mayor vitalidad en Castilla —catedrales de Sevilla, Salamanca, Segovia, escuelas de Burgos y Toledo—, si bien en Levante crea espléndidos edificios de administración pública —Lonjas de Barcelona, Valencia y Palma— y numerosas casas de amplias proporciones y aspecto monumental.

Las dos grandes catedrales castellanas de Burgos y Toledo se comienzan, aproximadamente, en el segundo cuarto del siglo XIII, y aunque algunas portadas y las torres se terminan en fecha muy tardía, en lo esencial responden a la traza primitiva. Todas ellas son obra de primer orden dentro de la arquitectura de su época, y tienen rasgos muy definidos que las distinguen entre sí.

La catedral de Burgos (1221-1260) (fig. 1078) se debe a los deseos del obispo y gran viajero don Mauricio, y del propio San Fernando, y se atribuye al maestro Enrique (muerte 1271), aunque, en realidad, no es probable que haya hecho su traza primitiva. Templo de tres naves, con brazo de crucero muy alargado, tiene giróla de tramos trapezoidales de ojivas quebradas y reforzadas por un nervio secundario, de la clave central a la del arco exterior, y dobles arbotantes. Fundándose en la gran longitud del brazo del crucero y en otros pormenores, se ha supuesto que la primitiva catedral se comienza con arreglo a una traza anterior, de inspiración cisterciense, debida a algún maestro discípulo del de las Huelgas, sin giróla y con cinco capillas abiertas al crucero, de las que sólo se conservaría una. Esta traza se cree transformada en la gótica actual, probablemente por el maestro Enrique. Con posterioridad se ha pensado que no ha existido tal transformación. Tiene triforio y arbotantes dobles.

(fig. 1078) Figuración Catedral de Burgos

Las fachadas de los brazos del crucero terminan en tupida arquería con estatuas, y las puertas mismas, llamadas del Sarmental (fig. 1079) y de la Coronería, tienen rica decoración escultórica, de que se tratará más adelante. Completa la serie de portadas la del claustro, ya de hacia 1300, y también con historias y estatuas y ajedrezado de castillos y leones. Las caladas agujas que coronan sus torres son ya obra del siglo XV.

(fig. 1079) Puerta del Sarmental. Catedral de Burgos

La de Toledo, por la influencia árabe que existe en la arquería de su triforio (fig. 1080) y por la honda huella que deja en la arquitectura posterior, resulta la más española. Es templo de cinco naves más dos capillas, y otra de crucero que no sobresale lateralmente en planta, es decir, es de anchura uniforme, diferenciándose en ello de las catedrales de Burgos y León. Pero su parte más interesante es la organización de su giróla doble, distribuida en tramos rectangulares y triangulares, que dan lugar a una serie de capillas alternadas, grandes y pequeñas.

(fig. 1080) Planta y girola doble de la catedral de Toledo

De sus torres sólo llega a construirse una, que se termina en el siglo XV. De sus portadas, aunque de estilo bastante avanzado, corresponden todavía a este período las tres de la fachada principal, con escultura y decoración ajedrezada de castillos y leones (fig. 1081), y la del crucero o del Reloj, con tímpano distribuido en fajas y profusa decoración escultórica.

(fig. 1081) Portada principal de la catedral de Toledo

El arquitecto que figura en los primeros años, y a quien se debe probablemente su traza, es el maestro Martín (1227-1234), citándose después a Petrus Petri (muerte 1291), a quien se ha querido identificar con el francés Pierre de Corbie, aunque, en realidad, ignoramos su patria. Si fuese español, su nombre sería Pedro Pérez. El débil fundamento para la identificación ha sido la remota semejanza de la giróla toledana con el proyecto que figura en el álbum de dibujos del arquitecto contemporáneo Villard d'Honnecourt, inventado por el autor, en colaboración con Pierre de Corbie (fig. 1082).

(fig. 1082) Bocetos de giróla del cuaderno de Villard d'Honnecourt

En él falta la gran novedad de alternar tramos rectangulares y triangulares, que cuenta, en cambio con modelos hispanoárabes, como la Torre del Oro, de Sevilla. La giróla de la catedral de Toledo sirve de modelo a las de la Magistral de Alcalá (fig. 1083), de Santiago, de Bilbao (fig. 1084), en el siglo XV, y en el XVI, a la catedral de Granada (fig. 1085).

(fig. 1083) Capillas y planta de la catedral Magistral de Alcalá

(fig. 1084) Nave central y planta de la catedral de Santiago de Bilbao

(fig. 1085) Planta de la Catedral de Granada

La catedral de León (fig. 1086), terminada hacia 1280, es la más luminosa de las españolas. En ella el muro se reduce a lo más indispensable y las vidrieras ocupan amplísimas superficies. El único nombre de arquitecto conocido en la época de su construcción es el del maestro Enrique (muerte 1277) (fig. 1087).

(fig. 1086) Catedral de León

(fig. 1087) Alzado de la catedral de León

De tres naves, las tiene también en el crucero, más otra transversal entre éste y el comienzo de la girola, que es de tramos trapezoidales con nervios quebrados, pero sin el nervio de refuerzo de la catedral de Burgos (fig. 1088), (fig. 1089).

(fig. 1088) Planta de la catedral de León

(fig. 1089) Interior de la catedral de León

Las torres, contra lo que sucede en ésta y en la de Toledo, se encuentran adosadas a los pies del templo. El triforio, que se aloja en el grosor del pilar, tiene por fondo las vidrieras (fig. 1090).

(fig. 1090) Vidrieras de la Catedral de León

En la fachada principal (fig. 1091) se abre gran pórtico triple sumamente abocinado, con arcos muy apuntados en los machones que separan cada una de sus tres puertas.

(fig. 1091) Portada fachada occidental de la Catedral de León

El cuerpo central que le sirve de remate es invención moderna, pues a finales del siglo XIX, debido al estado de la catedral se realizaron importantes obras de restauración, (fig. 1092) Al parecer sólo existirían en su lugar tres grandes gabletes, y de las torres que la encuadran una es del siglo XIV y la otra de fines del siglo XV.

(fig. 1092) Restauración de la Catedral de León a finales del siglo XIX

Las portadas del crucero, como las anteriores, tienen rica decoración escultórica. La catedral francesa más semejante a la de León es la de Reims

Menos conocida, pero de gran interés, y muy de principios del siglo XIII, es la catedral de Cuenca. En la (fig. 1093) (1) se reproduce la obra primitiva antes de adicionársele en el siglo XV su gran giróla actual en la que se copia el sistema toledano de bóvedas rectangulares y triangulares (2). Tanto la nave central como la de crucero se cubren con bóvedas sexpartitas.

(fig. 1093) Planta antigua (1) y actual (2) de la catedral de Cuenca

CATEDRALES CATALANAS DEL SIGLO XIV. PORTUGAL

.—Mientras los castellanos se dedican durante buena parte del siglo XIV a terminar las grades catedrales comenzadas en el anterior, en Levante se acomete la gran empresa de dotar de templos catedralicios a las principales capitales de la diócesis que aún carecen de ellos.

El templo levantino, inspirado en el del sur de Francia, se distingue por la gran anchura de su nave central, el aprovechamiento de los espacios comprendidos entre los contrafuertes para alojar las capillas, su deficiente iluminación y la escasa importancia concedida a los arbotantes, lo que hace los exteriores macizos y faltos de esa ligereza característica del gótico. Las torres suelen ser poligonales y terminar en plano.

La catedral de Barcelona es de tres naves, más dos de capillas alojadas entre los estribos y otra de crucero que no sobresale de las fachadas laterales. La giróla es de tipo corriente. En cuanto a su sección, la nave central es más elevada, pero las laterales tienen la misma altura que las grandes tribunas que descansan sobre las

capillas. Tan interesante como estas tribunas es la distribución de sus torres, a las que, al parecer, se ha querido dar el valor simbólico de los clavos de la cruz, pues mientras dos de ellas se levantan en los extremos de la nave del crucero, la tercera, que en realidad es un cimborrio, se encuentra a los pies de la nave mayor. Todas ellas son poligonales.

Trazada la catedral de Barcelona por Bertrán Riquer en 1298, sus torres se deben, probablemente, al maestro de Santo Domingo de Mallorca, Jaime Fabré, que se hace cargo de la obra en 1317. La fachada principal es del siglo XIX (fig. 1094).

(fig. 1094) Catedral de Barcelona, planta alzado principal y sección transversal

La catedral de Gerona (fig. 1095), que no se comienza hasta 1312, sólo se construye de tres naves hasta el crucero, y a principios del siglo XV se decide continuarla de una sola nave, de gigantescas proporciones, a cuyo efecto se verifica una famosa junta de los principales arquitectos de la Corona de Aragón.

(fig. 1095) Catedral de Gerona / Catedral de Gerona, planta y alzado interior

Aunque la de Palma de Mallorca se principia ya en la segunda mitad del siglo XII, las obras se prolongan hasta el siglo XVI. Es como la de Barcelona, de tres naves (fig. 1096), con capillas entre los estribos. En la cabecera se encuentra la capilla de Jaime I, en cuyo fondo se abre, además, la tribuna regia. Sus notas más destacadas son la gran anchura de su nave central y la estrechez de sus tramos, que tiene como consecuencia la gran proximidad de los estribos cuya masa contribuye tan poderosamente al efecto exterior del templo.

(fig. 1096) Planta, alzado y catedral de Palma

Como es natural, además de estas catedrales, se labra un crecido número de templos, algunos tan importantes como los de Santa María del Mar (1328) y Santa María del Pino, de Barcelona (fig. 1097).

(fig. 1097) Santa María del Mar y Santa María del Pino, de Barcelona

Ee esta época, claustro de gran belleza de delgadísimas columnas típicamente catalanas, es el de Pedralbes, en Barcelona (fig. 1098).

(fig. 1098) Claustro de Pedralbes, en Barcelona.

En Portugal, la gran empresa de la arquitectura gótica de este período es el monasterio de Batalla (fig. 1099), comenzado a construir en los últimos años del siglo XIV para conmemorar la victoria de Aljubarrptá. Templo erigido a la independencia del país, es un monumento nacional que la Corona portuguesa continúa enriqueciendo en la centuria siguiente (fig. 1100). Su planta es de tipo cisterciense, de tres naves, con otra de crucero, a la que abren tres capillas.

(fig. 1099) Planta monasterio de Batalha

(fig. 1100) Monasterio de Batalha

La decoración de su fachada con numerosos baquetones y otros aspectos delata acusada influencia inglesa, explicable por las estrechas relaciones políticas existentes entre ambos países (fig. 1101).

(fig. 1101) Estatuas de los Apóstoles a la izquierda del portal gótico

Una de sus partes más interesantes es la gran capilla del fundador a los pies del lado de la Epístola. De planta cuadrada, se cubre en su parte central con bella bóveda estrellada sobre ocho pilares (fig. 1102). Como veremos, hacia 1500 se agrega al templo por su testero una nueva capilla funeraria, que no llega a concluirse. Dirigen la obra del templo Alfonso Domingues y más tarde el maestro Huguet, al parecer inglés.

(fig. 1102) Gran capilla del fundador

ULTIMAS CATEDRALES GÓTICAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

.—Con el siglo XV la actividad arquitectónica cobra nueva vida, emprendiéndose la construcción de las últimas grandes catedrales góticas. Pero, además, al calor de la obra de las lujosas capillas familiares, y de las torres de las viejas catedrales de Burgos y Toledo, se forman dos importantes escuelas, que producen varios monasterios, hospitales y casas, de primera importancia para la historia de nuestra arquitectura gótica. En Levante ya no se labran nuevas catedrales, pero, en cambio, la arquitectura civil produce en sus hermosas Lonjas los interiores más amplios de ese carácter de toda la Edad Media española.

El último siglo de las catedrales góticas españolas lo inicia en sus primeros años la de Sevilla (1402), de proporciones tan exageradamente grandes que el mismo cabildo, al decidir su construcción, manifiesta el propósito de levantar una catedral tal, y tan grande que las generaciones futuras lo tengan por loco, y, en efecto, es uno de los templos de mayor tamaño de la cristiandad (fig. 1103).

(fig. 1103) Catedral de Sevilla

Es de cinco naves, más dos de capillas y una de crucero que no rebasa las fachadas laterales, cubiertas por bóvedas tan sencillas que, no obstante lo avanzado de su fecha, se reducen a las ojivas, salvo en el tramo mismo del crucero y en los cuatro inmediatos, donde se cargan de nervios secundarios, ligamentos y follaje decorativo (fig. 1104).

(fig. 1104) Interior catedral de Sevilla

Concebido el templo en su traza primitiva con giróla, y, contra lo que es costumbre, comenzado por los pies para respetar el mayor tiempo posible la capilla real situada en la vieja mezquita en la parte de la cabecera, cuando se llega a ésta se termina por renunciar a la giróla. Se forma entonces la cabecera plana que hoy existe, con un ábside central para la capilla real, que proyectada en estilo gótico, concluye haciéndose, según veremos, en el renacentista. Las naves laterales dobles son de la misma altura (fig. 1105).

(fig. 1105) Planta y alzado de la Catedral de Sevillla

De sus portadas, las más antiguas y bellas son las laterales de los pies, con tímpano de tema único, según es norma en el siglo XV, y elegante gablete sobre fondo de sencillos baquetones paralelos. Las compañeras del testero, inspiradas en ellas, son ya de hacia 1500 (fig. 1106).

(fig. 1106) Decoración de las portadas de: Las Campanillas, San Cristobal y el Perdón

Proyectada sin torres, gracias al buen criterio de conservar la de la mezquita almohade, la catedral sevillana resultaba de perfil plano y poco movido. A causa de ello, e influido por el cimborrio con proporciones de torre de la catedral de Burgos, de

que se trata más adelante, se levanta (1506) en su crucero uno tan elevado que llega a la altura del actual cuerpo de campanas de la Giralda; pero, desgraciadamente, se hunde a los pocos años, reconstruyéndose poco después en la forma que hoy vemos, aunque el actual es copia, a su vez, de este segundo, que vuelve a hundirse a fines del siglo pasado (fig. 1107).

(fig. 1107) Giralda de Sevilla

No sabemos con seguridad cómo se llama el autor de la catedral de Sevilla, pero los maestros que figuran en este primer período, a juzgar por sus nombres, deben de ser franceses o flamencos. El que aparece en fecha más antigua es Isambret. Hacia 1500 merece recordarse el de Alonso Rodríguez, autor del cimborrio, quien mientras éste se mantiene en pie, disfruta de gran prestigio.

Las otras grandes catedrales de este período gótico corresponden ya al siglo XVI. De 1512 data el comienzo de la de Salamanca (fig. 1108), obra del arquitecto Juan Gil de Hontañón. De cinco naves, incluidas las capillas, se concibe con giróla, pero a fines del siglo XVI se renuncia a ésta, terminándose en plano, como la de Sevilla.

(fig. 1108) Planta de la catedral vieja y nueva de Salamanca

Aunque hasta entonces se respeta en lo fundamental la traza primitiva, parte de su decoración es renacentista (fig. 1109). Tanto la cúpula como la torre son ya barrocas, del siglo XVIII.

(fig. 1109) Interior de la catedral de Salamanca

Al mismo Juan Gil de Hontañón se deben las trazas de la catedral de Segovia (fig. 1110), que se comienza aún más tarde, en 1525. De proporciones más pequeñas, la obra avanza más rápidamente. Su interior es muy semejante al de la de Salamanca.

(fig. 1110) Planta e interior (Vía Sacra) de la catedral de Segovia

Dos años antes que la de Segovia se comienza por el burgalés Hernán Ruiz el Viejo la que con la oposición del Concejo Municipal y por empeño del Obispo se levanta absurdamente en el centro de la Mezquita de Córdoba, destruyendo buena parte de sus naves (fig. 1111). Terminada en fecha muy tardía (1607), gran parte de su nave se cubre en el estilo renacentista de esta época.

(fig. 1111) Planta mezquita y catedral de Córdoba

Aunque no se edifica de nueva planta, la obra arquitectónica de más empeño del siglo XV, en Aragón, es la Seo, de Zaragoza (fig. 1112). En 1490 se le transforma en amplio templo, de proporciones casi cuadradas, de cinco naves de igual altura, más dos de capillas, conservándose en la cabecera los tres ábsides del antiguo edificio románico. Siguiéndose la moda burgalesa, se le dota de un hermoso cimborrio (1498), al parecer, obra del maestro Gombau, cubierto por una bóveda de nervios que no se cruzan en el centro, de tipo califal.

(fig. 1112) Planta e interior Seo de Zaragoza

ESCUELA DE TOLEDO, MAESTROS ARQUITECTOS:

ANEQUIN EGAS, JUAN GUAS Y ENRIQUE EGAS

.— Ya queda dicho cómo las dos escuelas principales del siglo XV nacidas al calor de la terminación de sus catedrales son las de Toledo y Burgos. En Toledo, al mediar el siglo, introduce el estilo flamígero el flamenco Anequin Egas, autor de la Puerta de los Leones (1459), y a este estilo pertenecen las dos hermosas capillas sepulcrales de San Ildefonso y de Don Álvaro de Luna, que se abren a la giróla de la catedral toledana, ambas cubiertas con bóvedas estrelladas.

Formado probablemente con Egas, el gran arquitecto de tiempos de los Reyes Católicos, en Toledo, es el francés Juan Guas, cuya obra maestra es el convento de San Juan de los Reyes (fig. 1013), mandado construir para conmemorar la victoria de Toro (1476). Su templo es, por su organización, ejemplar típico de este momento. De una sola nave muy ancha, como los catalanes, tiene capillas entre los estribos; los brazos del crucero no rebasan tampoco la profundidad de éstos, y la capilla mayor es ochavada. El coro se encuentra en alto y tiene cimborrio, que, en su origen, se concibe de mayor altura.

(fig. 1013) San Juan de los Reyes. Toledo

Por su decoración es también monumento de primera calidad. En los brazos del crucero el tema heráldico, tan usado por el gótico castellano del siglo XIII, adquiere gigantesco desarrollo en los enormes escudos que, tenidos por el águila de San

Juan y acompañados por leones y las divisas de los monarcas, llenan toda su zona central (fig. 1114). La epigrafía, tan importante, como veremos, en el arte granadino, da lugar a una larga inscripción histórica de gran tamaño, que corre a lo largo del templo, y hasta en las cornisas parecen distinguirse los mocárabes.

(fig. 1114) Interior San Juan de los Reyes. Toledo

No menos rico es el claustro (fig. 1115), de arquerías mixtilíneas, tracerías flamígeras y letrero corrido en el interior de la galería.

.

(fig. 1115) Claustro San Juan de los Reyes. Toledo

Obra también de Juan Guas, o al menos hecha en colaboración con él, es la casa del Duque del Infantado, de Guadalajara (fig. 1116). Aunque en su fachada se deja sentir ya la influencia renacentista, en su conjunto es fundamentalmente gótica.

(fig. 1116) Fachada de la casa del Duque del Infantado, de Guadalajara

Su patio (fig. 1117), de columnas helicoidales, arcos mixtilíneos y riquísima decoración, es una de las creaciones más características del barroquismo gótico que precede a la muerte del gran estilo.

(fig. 1117) Patio de la casa del Duque del Infantado, de Guadalajara

Centro del maravilloso palacio, escenario de las fiestas dadas por los Mendoza a Francisco I, prisionero camino de Madrid, era el hermoso Salón de Linajes, cubierto por enorme bóveda de mocárabes, destruida por desgracia en 1936. Volada cornisa de mocárabes pone todavía la nota morisca en la fachada, cuya galería de balcones de coronamiento ha de tener prolongados ecos en las casas castellanas. Su almohadillado delata ya la influencia renacentista.

A la misma familia de los Mendoza se debe el bello castillo del Real de Manzanares (1479) (fig. 1118), con paramento decorado en forma análoga y cornisa de arquillos, que semejan mocárabes.

(fig. 1118) Castillo del Real de Manzanares

Aunque en sus últimos tiempos debe de cultivar también el estilo renacentista, el otro gran arquitecto de la escuela toledana es Enrique Egas, maestro mayor de la catedral. Obras seguras suyas son la planta de la catedral de Granada, en la que copia la de Toledo, y que se construye después en estilo Renacimiento, y la Capilla Real de la misma ciudad andaluza.

A Enrique Egas se debe además, probablemente, la traza de los tres grandes hospitales que se edifican en tiempos de los Reyes Católicos en Toledo (fig. 1119), Granada y Santiago de Compostela, con una distribución análoga a la del hospital de Milán, obra del arquitecto y tratadista renacentista Filarete. Constan de dos largas naves que se cruzan en ángulo recto, y cuatro patios en los ángulos formados por la cruz. Gracias a esa disposición, los enfermos pueden oír desde sus lechos la misa dicha en el altar del crucero. Mientras en el de Toledo el piso de la segunda planta no se continúa en el tramo mismo del crucero, que forma así un patio interior cubierto por la bóveda de esa segunda planta, y tiene barandal en su torno, en los de Granada y Santiago ese patio no existe. Este tipo de hospital cruciforme, como veremos, está destinado a tener gran fortuna no sólo en España, sino en la América española, donde continúa evolucionando hasta fines del siglo XVIII.

(fig. 1119) Planta hospital de Santa Cruz de Toledo

De estilo toledano son los principales templos que se levantan en Segovia durante esa época, entre los que figura en primer plano el Monasterio del Parral (fig. 1120).

(fig. 1120) Interior iglesia del monasterio de Santa María del Parral

Muy bella es la portada de Santa Cruz (fig. 1121).

(fig. 1121) Portada de Santa Cruz, Segovia

De un recargamento equiparable al de Juan Guas, se construye en esta época en la catedral de Murcia la capilla de los Vélez, una de las obras más representativas del barroquismo gótico castellano (fig. 1122).

(fig. 1122) Capilla de los Vélez de la catedral de Murcia

En Ávila, el maestro de mayor relieve es Martín Carpintero, autor del monasterio de Santo Tomás (1482-1492), fundado por los Reyes Católicos. Labrado en granito, es

de sobriedad decorativa extraordinaria, sobre todo comparado con San Juan de los Reyes. De una sola nave y con la típica organización de las iglesias conventuales de tiempos de los Reyes Católicos, tiene la novedad de que la capilla mayor se encuentra, como el coro, en segunda planta (fig. 1023), gracias a lo cual la comunidad puede ver mejor los oficios y no ser distraída por el público.

(fig. 1023) Capilla mayor del monasterio de Santo Tomás de Ávila

Obra muy bella es también la capilla de Mosén Rubín (fig. 1024).

(fig. 1024) Capilla de Mosén Rubín. Ávila

BURGOS: JUAN Y SIMÓN DE COLONIA. LONJAS DE LEVANTE

.—La introducción de la última etapa del estilo gótico en Burgos se debe al arquitecto Juan de Colonia (muerte 1481), traído por el obispo Don Alonso de Cartagena al regresar del Concilio de Basilea, de tan trascendentales consecuencias artísticas. Sus primeras obras son los esbeltísimos chapiteles octogonales calados (1442-1458) de las torres (fig. 1125) de la catedral, que se proyectan para ser coronados por las estatuas de San Pedro y San Pablo.

(fig. 1125) Chapiteles de la catedral de Burgos

El perfil de la catedral, ya tan alterado con los chapiteles de las torres, se transforma además radicalmente, gracias a su elevadísimo cimborrio y a la elegante capilla del Condestable levantada en su cabecera. El templo, de líneas tendidas y torres chatas, queda así convertido en un edificio desarrollado en altura. El cimborrio actual es, como veremos, la reconstrucción hecha a mediados del siglo XVI, al hundirse el de Juan de Colonia. De planta octogonal y varios cuerpos, se cubre con bella bóveda estrellada y calada (fig. 1126), en la que llega a su máximo desarrollo el tipo de bóveda introducido por Colonia en el primitivo cimborrio arruinado.

(fig. 1126) Cúpula del cimborrio de la catedral de Burgos

Por su elegancia y por la luminosidad que presta al interior del templo, es una de las creaciones más bellas de nuestro gótico de última hora. Obra técnicamente difícil, deslumbra a sus contemporáneos, y se imita en varias catedrales, aunque la

realidad, como hemos visto en Sevilla, pone freno al exagerado afán de altura (fig. 1127).

(fig. 1127) Cimborrio de la catedral de Burgos

A Juan de Colonia se debe, además, la Cartuja de Miraflores, con bóveda estrellada y calada en el crucero (fig. 1128).

(fig. 1128) Cúpula de la Cartuja de Miraflores

La obra y el estilo de Juan de Colonia tiene su continuación en su hijo Juan de Colonia (muerte 1511), que llena con su actividad el último tercio del siglo XV. A él se debe la hermosa capilla del Condestable (1482). Como las ya citadas de la catedral de Toledo, se abre en la giróla, en el eje del templo, y se cubre también con rica bóveda octogonal estrellada y calada, aunque sólo en su parte central (fig. 1129). Sus arcos tienen riquísima decoración igualmente calada, y los muros se encuentran decorados por enormes escudos.

(fig. 1129) Cúpula capilla del Condestable. Catedral de Burgos

Recuérdese entre la bella serie burgalesa de bóvedas estrelladas la de la capilla de la Presentación (fig. 1130) de la catedral.

(fig. 1130) Cúpula capilla de la Presentación. Catedral de Burgos

Problema aún no resuelto es el si deben incluirse en la escuela burgalesa o en la toledana las magníficas fachadas de San Pablo y del Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hecho construir éste por fray Alonso de Burgos, y sin duda una de las obras maestras de nuestra arquitectura. En la portada de San Gregorio, en particular, la decoración escala extremos de riqueza extraordinarios, revistiendo el arquitecto el paramento de menuda labor de cesta, convirtiendo los baquetones en haces de varas erizadas de muñones y haciendo que flanqueen el ingreso estatuas de salvajes cubiertos de pelo, el típico tema hijo de la fantasía gótica de los últimos tiempos (fig. 1131)

(fig. 1131) Portada de San Gregorio en Valladolid

El patio, de belleza y elegancia también excepcionales, es de columnas helicoidales y decora su friso con una cadena corrida (fig. 1132).

(fig. 1132). Patio de San Gregorio en Valladolid

Claro está que, además de las grandes catedrales citadas y de las dos escuelas principales de Toledo y Burgos, existen otros focos regionales y tipos de monumentos producto de esta última etapa gótica, como, por ejemplo, el de iglesia sobre columnas y rica cubierta de crucería.

Aparte de estos grandes monumentos, se construye en las principales ciudades castellanas un sinnúmero de casas en las que se crea un modelo de fachada que, gracias a su sentido de las proporciones y a su sobria decoración, produce sorprendente efecto de gravedad y nobleza. Rasgos característicos de ellas son el enorme tamaño y lisura de las dovelas de sus sencillos arcos de medio punto y el alfiz que a veces encuadra no sólo la puerta, sino el balcón. El escudo suele ser también elemento importante en el conjunto. Sirvan de ejemplo la de Doña María la Brava de Salamanca, y la de los Dávila, en Ávila (fig. 1133).

(fig. 1133). Casas de Doña María la Brava, en Salamanca, y de los Dávila, en Ávila

Y también, las de Juan Bravo, en Segovia, y la muy restaurada del Cordón, en Burgos (fig. 11134).

(fig. 1134) Casas de Juan Bravo, en Segovia, y del Cordón, en Burgos

Aunque ya coronan sus pilares festones renacentistas, es todavía de franca concepción gótica el patio de la Casa de las Conchas, de Salamanca, y buena parte de su fachada (fig. 1135).

(fig. 1135) Patio y fachada de la Casa de las Conchas, Salamanca

La arquitectura religiosa levantina produce en el siglo XV alguna obra tan conocida como el Miquelete o torre de planta poligonal de la catedral de Valencia y tan interesante como la iglesia de Villena, de pilares helicoidales (fig. 1136).

(fig. 1136) Miquelete de la catedral de Valencia y alzado iglesia de Villena

Pero los interiores más bellos y amplios son los civiles, a cuya cabeza figura el Salón del «Tinell» (1370) del Palacio de Barcelona (fig. 1137).

(fig. 1137) Salón del Tinell del Palacio de Barcelona

La Lonja de Barcelona (1380-1392) de tres naves y con techumbre de madera (fig. 1138).

(fig. 1138) Lonja de Barcelona

La lonja de Palma de Mallorca (1426-1448 (fig. 1139), obra del gran arquitecto Guillermo Sagrera, que interviene en la junta de la catedral de Gerona, ya citada, y que, como veremos, es también escultor de primera fila, es seguramente el ejemplar más bello de la serie y el único puro de adiciones posteriores. Cubierto por bóvedas de crucería de una misma altura, sobre esbeltos pilares helicoidales, sin más decoración que sus aristas vivas, su interior es de simplicidad y elegancia de proporciones admirables. Exteriormente delata ese amor por las superficies lisas tan propio del gótico levantino, reduciéndose su decoración a varios torreoncillos octogonales que refuerzan las esquinas y dividen en grandes paños el lienzo de muro, y al ligero coronamiento de ventanales. El ángel que decora la portada principal es obra del propio Sagrera.

(fig. 1139) Lonja de Palma de Mallorca

La Lonja de la Seda, de Valencia (1482-1498 (fig. 1140), es muy posterior y se debe al arquitecto Pedro Compte. A semejanza de la de Palma, su gran sala es de pilares helicoidales, aquí con baquetones en sus aristas. Pero, además, se completa con un amplio cuerpo de edificación, donde se encuentran la capilla y la cárcel de mercaderes en quiebra. El ala del Consulado, que se termina en pleno siglo XVI, deja ver la influencia renacentista.

(fig. 1140) Lonja de la Seda, de Valencia

El tipo de casa gótica catalana se crea en el siglo anterior, pero es ahora cuando se producen sus ejemplares más valiosos. Su parte más original es el patio, de escalera sobre alargados arcos rampantes, arcos rebajados sobre saledizos y bellas galerías de finas columnas. Ninguno tan bello como el de la Generalitat (fig. 1141)

(1425), de Barcelona, obra de Marcos Safont, a quien se debe también la capilla de la misma.

(fig. 1141) Generalitat de Barcelona

De no menor finura y elegancia es la fachada (1400-1402) de la Casa de la Ciudad o Ayuntamiento (fig. 1142).

(fig. 1142) Fachada gótica del ayuntamiento de Barcelona

De fines del siglo XIV merece recordarse la monumental Puerta de Serranos de Valencia, donde la ciudad recibe a los monarcas (fig. 1143).

(fig. 1143) Puerta con torres y puertas interiores de Serranos de Valencia

PORTUGAL

.—La gran creación del arte medieval portugués es su arquitectura gótica de última hora, ya con frecuencia muy mezclada con formas renacentistas. Corresponde, pues, al momento en que el estilo gótico se sobrecarga de decoración, exuberancia decorativ favorecida en este caso por la gran prosperidad material de Portugal, cuyos afortunados descubrimientos marítimos vuelcan sobre el puerto de Lisboa los más codiciados productos de Oriente, y al parecer, también por el gusto de la ampulosidad que distingue al genio portugués en no pocas de sus manifestaciones. Por coincidir con el momento de máximo poderío político de Portugal, se considera como el verdadero estilo nacional, y por corresponder en buena parte al reinado de Don Manuel el Afortunado (1495-1521) se le denomina, desde hace ya un siglo, estilo manuelino. Absurdamente discutida durante mucho tiempo la personalidad del estilo, ésta es innegable, manifestándose en sus momentos más característicos, dentro del recargamiento decorativo propio de esta última etapa del gótico, por su empleo de temas marítimos, como la cuerda con la arandela de la red y las velas hinchadas por el viento. La esfera armilar, emblema real, y la cruz de la Orden de Cristo se repiten también con frecuencia.

A la cabeza de los monumentos manuelinos figura el monasterio de los Jerónimos de Belem, construido a orillas del Tajo, en la misma playa de que partiera Vasco de Gama y a los pocos años de su regreso, quedando así ligada la obra más completa

del arte manuelino con la mayor empresa marinera de la nación. Trazado (1503) y dirigido durante bastantes años por el francés Boytac, gran parte de la obra se debe, sin embargo, a su sucesor, Juan del Castillo, que ya emplea el Renacimiento. El templo, de tres naves, con pilares revestidos por rica decoración y crucero de amplia bóveda de crucería, es panteón, en la capilla mayor, de Don Manuel, y en las laterales, de Don Enrique, Don Sebastián, Vasco de Gama y Camoens. Pero lo más bello del monasterio es él claustro (fig. 1144), donde a la obra gótica de dos plantas, de Boytac, de rica tracería sobre columnas torsas, agrega Castillo un cuerpo bajo más avanzado, que, al crear una terraza en la planta alta, aumenta los intensos efectos de claroscuro del conjunto.

(fig. 1144) Monasterio y claustro de los Jerónimos. Portugal

En el monasterio de Batalha según hemos visto, la obra maestra de la arquitectura portuguesa de la primera mitad del XV, se agrega ahora en el eje de la iglesia y adosada a la capilla mayor, como la de San Ildefonso de la catedral de Toledo, otra octogonal con capillas en los lados dedicada a sepulcro de Don Duarte, que queda inconclusa, y cuya profusa decoración es primorosa (fig. 1145). Comenzada en 1509, como no llega a terminarse, se le llama las Capelhas imperfeitas. Con su obra se relacionan los nombres de Mateo Fernandes y Juan del Castillo. A esta misma época corresponden las bellas tracerías del claustro.

(fig. 1145) Capelhas imperfeitas. Portugal

La tercera gran obra del estilo manuelino, y la que resulta más original, es la iglesia de la Orden de Cristo, de Tomar. Rematada por crestería en la que triunfan las esferas armilares y la cruz de la Orden, se concentra su decoración en la ventana de los pies (fig. 1146), donde, coronadas por los mismos emblemas heráldicos, las gruesas maromas marineras se retuercen con énfasis barroco, y las formas se hinchan y se recubren de menudos temas rugosos que no dejan espacio libre alguno. Se ignora el nombre del genial autor de esta decoración —se ha pensado en Ayres de Quental—, pues, aunque Juan de Castillo firma en 1515 la portada del templo, su estilo es diferente del de ésta.

(fig. 1146) Ventana manuelina, de Tomar

De carácter diferente, recuérdese, por último, la torre de Belem (fig. 1147), de Lisboa, en la orilla del Tajo.

(fig. 1147) Torre de Belem de Lisboa

ALEMANIA E INGLATERRA

.—En Alemania se construyen en el siglo XIII dos grandes catedrales, la de Colonia y la de Estrasburgo, ambas muy influidas por los modelos franceses.

La de Colonia (1248 (fig. 1148), aunque ampliando a cinco el número de sus naves, está inspirada en la de Amiens y en la de Beauvais. Se comienza al mismo tiempo por la cabecera y por la fachada principal, pero queda por varios siglos sin la parte del centro y con las torres sin terminar, hasta que en la segunda mitad del siglo XIX se concluye con arreglo a los planos primitivos. De proporciones ingentes, su interior, de cinco naves, es uno de los más grandiosos creados por la arquitectura gótica, y su exterior, con las dos largas agujas de sus torres, pese a su inevitable sensación de obra moderna, es también impresionante (fig. 1149).

(fig. 1148) Planta y catedral de Colonia

(fig. 1149) Interior catedral de Colonia

En la catedral de Estrasburgo (fig. 1150), de capilla mayor románica y nave análoga a la de Saint Denis, lo más bello y de mayor originalidad es su fachada principal debida a Erwin de Steinbach (1284-1318), (fig.s. 1151). Luce en sus dos cuerpos inferiores delicadísima decoración calada, de finísimos baquetones, arquillos y gran rosa, que más producen el efecto de obra de orfebrería que de labor realizada en piedra. Las calles laterales, con sus prolongadísimos baquetones, hacen pensar en un gigantesco instrumento de música. En la aguja de la torre —la compañera no llega a levantarse—, obra de Juan Hülte de Colonia (1398-1439), se hace el mismo alarde de calar la piedra. Las agujas caladas de las torres son precisamente las creaciones más bellas de la arquitectura gótica alemana del siglo XV.

(fig. 1150) Planta y catedral de Estrasburgo

(fig.s. 1151) Fachada principal de la catedral de Estrasburgo

Catedrales con torres de parecida importancia son las de Ulm, Friburgo y Viena (fig. 1152).

(fig. 1152) Torres de la catedrales de Ulm, Friburgo y Viena

La arquitectura inglesa, que, como hemos visto, cubre ya hacia 1100 con bóvedas de ojivas la catedral de Durham.

En el siglo XIII crea dos catedrales particularmente importantes y típicamente inglesas: la de Salisbury (fig. 1153) y la de Lincoln (fig. 1154). Ambas tienen doble crucero, testero plano, gran fachada cubierta de arquerías distribuidas en zonas horizontales, cimborrio y sala capitular poligonal con pilar en el centro.

(fig. 1153) Planta y catedral de Salisbury

(fig. 1154) Planta y catedral de Lincoln

En Lincoln, se levantan en el frente dos gruesas torres de sección cuadrada, uniforme en toda su altura, y otra análoga aún más gruesa en el crucero, todas ellas terminadas en plano. La de Salisbury, que es única y se encuentra en el crucero, termina, en cambio, en agudo chapitel, formando contraste con la voluminosa torre anterior de la catedral de Ely.

La última etapa del gótico inglés, la del llamado estilo perpendicular, se distingue por el predominio de líneas verticales y seguidas, con escasas curvas e interrumpidas por otras horizontales, y por el empleo de las bóvedas de abanico, así denominadas por dibujar esa forma sus nervios radiales y uniformes al irse abriendo desde su arranque. El estilo perpendicular aparece ya creado en la reconstrucción de la catedral de Gloucester, a mediados del siglo XIV. La gran capilla del ábside (1360), con el sepulcro de Eduardo II, muestra en su testero plano, tan típico de la escuela, amplísima red de piedra formada casi exclusivamente por baquetones verticales y horizontales (fig. 1155), mientras las galerías del claustro (1370) se cubren con bóvedas de abanico (fig. 1156).

(fig. 1155). Sepulcro de Eduardo II en la catedral de Gloucester

(fig. 1156) Claustro de la catedral de Gloucester

El estilo perpendicular, que continúa en pleno vigor a fines del XV, produce en este último momento las tres bellas capillas reales del Colegio del Rey (fig. 1157), de Cambridge (1540-1515 (fig. 1158); la de San Jorge, de Windsor y la de Enrique VII, de la iglesia de Westminster, de Londres (fig. 1159).

(fig. 1157) Capilla real del Colegio del Rey, de Cambridge

(fig. 1158) Capilla de San Jorge, de Windsor

(fig. 1159) Capilla Enrique VII, de la iglesia de Westminster, de Londres

Los historiadores ingleses, además de estos dos estilos —al del XIII le llaman inglés primitivo—, distinguen uno intermedio (1250-1350), que denominan curvilíneo o decorado.

ITALIA

.—Aún menos que en el período románico se incorpora Italia al estilo dominante en el resto de Occidente. En primer lugar, desde principios del siglo XV abandona las formas góticas y, entregada plenamente a la imitación de los monumentos clásicos, crea el estilo Renacimiento. Pero en el siglo y medio anterior, sin perjuicio de construirse en tierra italiana algún templo de estilo puramente cisterciense, como el de Fossanova, obra de arquitectos franceses, o gótico, como el de San Francisco de Asís, sólo se aceptan algunos, aspectos del gótico, y más en lo decorativo que en lo constructivo. Es estilo que no entusiasma a los arquitectos italianos, pues no en vano es la antítesis del clasicismo, siempre vivo en su país.

En primer lugar, la arquitectura gótica italiana no siente el ansia de subrayar el movimiento ascendente, tan esencial en el estilo, y, además, su afición al empleo de mármoles de diversos colores, heredada del período anterior, le lleva a recorrer el edificio con fajas paralelas y horizontales o con cuadrículas que no favorecen, en verdad, su movimiento ascendente. Por otra parte, en los interiores es el efecto de espacio, y no la lógica trabazón de los elementos constructivos, lo que impresiona al visitante. Los arbotantes y los pináculos se reducen a su mínimo desarrollo y los gabletes son reemplazados con frecuencia por apuntados frontones. Las ventanas tampoco adquieren la amplitud que hemos visto en Francia y, como consecuencia

de ello, se conservan amplios lienzos del muro, que favorecen en el interior el cultivo de la gran pintura mural, tipo de pintura que, en cambio, casi desaparece en el resto de Europa.

El tipo de templo corriente es de origen cisterciense, sin giróla y con gran brazo de crucero al que abren varias capillas. De él son buenos ejemplos los de Santa Cruz (fig. 1160) y Santa María Novella (fig. 1161), de Florencia, de franciscanos y dominicos, respectivamente. Ambas son obras de hacia 1300, la primera debida a Arnolfo de Cambio.

(fig. 1160) Iglesia de Santa Cruz. Florencia

(fig. 1161) Iglesia de Santa María Novella. Florencia

Las grandes empresas arquitectónicas de este período son las catedrales. La de Siena, comenzada a mediados del siglo XIII, es de pilares con medias columnas en los frentes y arcos de medio punto. En su interior, de gran amplitud, las hiladas de colores alternados son de influencia pisana, y su fachada, obra del escultor Juan Pisano, es una de las creaciones más bellas y más características de la transformación esencial que sufre la arquitectura gótica en Italia (fig. 1162).

(fig. 1162) Catedral de Siena

La reacción frente al gótico es aún más intensa en la catedral de Santa María de la Flor (fig. 1163), de Florencia, que, comenzada en 1296 por Arnolfo de Cambio, el autor de Santa Cruz, es después objeto de múltiples innovaciones en su plan primitivo, terminando por recibir en su crucero la gran cúpula (1420), considerada, según veremos, como la obra magna donde se inicia la arquitectura renacentista. En su exterior, el gótico sólo se manifiesta tímidamente en el encuadramiento de sus pequeños vanos, mientras que las placas de mármoles de colores, como en el estilo románico toscano, crean menuda retícula rectangular.

(fig. 1163) Catedral de Santa María de la Flor de Florencia

El interior es excepcional, pues su cuerpo, de tres naves, desemboca en un tramo en forma octogonal de mayor anchura que aquél, correspondiente a la cúpula y al que desembocan tres ábsides poligonales, con pequeñas capillas (fig. 1164).

(fig. 1164) Interior catedral de Santa María de la Flor de Florencia

La torre —el Campanile—, aislada del templo, y cuya traza primitiva se debe al pintor Giotto, se encuentra también revestida con placas de mármoles de colores, y presenta varios cuerpos de ventanas cuya amplitud aumenta con la altura, favoreciendo así el efecto de ligereza (fig. 1165).

(fig. 1165) Torre -el Campanile-

Recuérdese, por último, la iglesia de Santa María de la Espina, de Pisa (fig. 1166) (1325), construida en mármol a orillas del Arno.

(fig. 1166) Iglesia de Santa María de la Espina, de Pisa

La arquitectura civil crea, igualmente por mano de Arnolfo de Cambio, el Ayuntamiento de Florencia (1299) —el Palazzo Vecchio o de la Signoria—, con coronamiento volado de almenas y elevadísima torre, que forma contraste con las proporciones cúbicas del edificio (fig. 1167).

(fig. 1167). Ayuntamiento de Florencia

En estilo más avanzado, y época más tardía, pero aún con decoración gótica, se levanta, inmediata al Ayuntamiento, la Lonja, Logia de la Signoria o Logia dei Lanzi (fig. 1168).

(fig. 1168) Logia dei Lanzi, Florencia

No menos bello es el Ayuntamiento de Siena (fig. 1169).

(fig. 1169) Ayuntamiento de Siena

En el valle del Po, más sujeto a las influencias nórdicas, el gótico se mantiene con mayor pujanza. El monumento de carácter religioso de mayor empeño es la gigantesca catedral de Milán (1388), en la que, pese a sus pináculos y arbotantes, el mármol en que está labrada hace que sus formas góticas no dejen de producir un efecto extraño (fig. 1170) (fig. 1171).

(fig. 1170) Catedral de Milán

(fig. 1171) Interior y planta de la catedral de Milán

En el orden civil, Venecia nos presenta su gran palacio de los Dux (fig. 1172), de amplias galerías de tracería gótica.

(fig. 1172) Palacio de los Dux, Venecia

Por influencia española, el gótico deja también monumentos de estilo bastante puro en el sur de Italia y en Sicilia.

CAPÍTULO XVIII

ESCULTURA, PINTURA Y ARTES INDUSTRIALES GÓTICAS

ALEGRÍA Y DOLOR

EVOLUCIÓN DEL ESTILO. EL RELIEVE. RETABLOS, SILLERÍAS Y SEPULCROS

FRANCIA. SIGLOS XIII Y XIV

ESCULTURA BORGOÑONA Y FLAMENCA

ESPAÑA: EL ESTILO GÓTICO FRANCÉS EN CASTILLA

ESCULTURA DEL SIGLO XIV Y PRIMERA MITAD DEL XV EN LEVANTE

LA ESCULTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

ALEMANIA E INGLATERRA

PINTURA DE ESTILO GÓTICO FRANCÉS. ESPAÑA

ARTES INDUSTRIALES D E ESTILO GÓTICO. HIERROS Y ORFEBRERÍA

VIDRIERAS, GRABADOS, TELAS Y MUEBLES

ALEGRÍA Y DOLOR

.—El resorte que mueve al gótico en las artes figurativas es el creciente interés por la naturaleza, la nueva actitud espiritual, cuyo hijo más preclaro es el Santo de Asís (muerte 1226). La naturaleza, los montes, los árboles y los animales son obras del

Creador, son bellos de por sí y dignos de ser representados por los artistas, tal como se muestran a nuestra vista.

La escultura, sobre todo en sus primeros tiempos, conserva el carácter monumental y el sentido de la grandiosidad heredado del románico, pero después el artista procura, cada vez más, dotar a sus personajes de expresión humana. Estos personajes no son ya seres deshumanizados, insensibles al amor y al dolor, creados para hacer pensar en la eternidad y la grandiosidad divinas, sino la encarnación del Dios del dolor. El grandioso tema, tan típicamente románico, del Pantocrator rodeado por el Tetramorfos termina por desaparecer. Lo mismo que el Olimpo griego después del siglo V, la corte celestial cristiana se humaniza gracias al gótico.

En pocos aspectos se expresa tan claramente este cambio de actitud como en la manera de representar los dos temas capitales del arte cristiano: la Virgen con el Niño y el Crucificado, en los que el artista gótico sólo quiere ver el amor materno y el dolor humano.

La impasible Virgen románica, trono de Dios, gracias al naturalismo gótico, llega a convertirse en la madre que contempla amorosamente a su Hijo y juega con él. Abandona el frontalismo y la verticalidad románicas e inclina ligeramente su cuerpo hacia un lado para poder contemplar al Hijo que tiene en sus brazos. Cuando está sentada, en vez de colocar al Niño entre las piernas y de frente, lo sienta sobre una de ellas, para hacer posible el diálogo. Por el influjo de la tradición románica, pese a este cambio en la posición del Niño, la Virgen continúa durante algún tiempo con el cuerpo erguido y mayestático, aunque no tarda en inclinar su rostro e intensificar su diálogo cada vez más expresivo. El escultor se deleita entonces interpretando graciosos gestos maternales e infantiles (fig. 1173). La Virgen acaricia al Niño, que a su vez juega con la mano de la Virgen o con la fruta o el pajarito que le ofrece. En los últimos tiempos del gótico, el Niño llegará a abrazar la cruz que le muestran los ángeles; que el dolor de la Pasión, cada vez más obsesionante para el artista gótico, termina cargando de melancólico presentimiento el tierno idilio maternal.

(fig. 1173) Virgen Blanca siglo XIII. Catedral de Toledo

Descubierto el fecundo filón expresivo del amor materno, se comprenden los amplios horizontes abiertos al artista gótico, sobre todo cuando cultiva el relieve o la pintura, mucho más apropiados para representar emotivos comentarios piadosos de la escena principal. La literatura mística es a este respecto, tanto para los temas idílicos del amor divino como para los trágicos de la Pasión y de los martirios de Santos, fuente inspiradora de primer orden y de influencia decisiva en el desarrollo de la escultura y de la pintura gótica. Los místicos, al describirnos sus visiones de la vida y muerte de Jesús, respondiendo a la creciente ansiedad de los devotos por conocerlas en todos sus detalles, nos las cuentan con los más menudos pormenores, en los que no hacen sino referir al Salvador los de la vida diaria.

La Virgen, como tema artístico, adquiere ahora importancia extraordinaria, no sólo como Madre de Jesús, sino en los momentos gloriosos de su Tránsito, Asunción y Coronación, dedicándosele portadas de catedrales, hasta el punto de que en la de Reims preside la puerta principal.

El Crucificado románico, lo mismo que el bizantino, se nos muestra insensible al dolor. Derecho, con los brazos horizontales, sin sentir el peso del cuerpo, nos contempla con expresión serena. El artista gótico, en cambio, ve en el Crucificado al Hijo del Hombre que sufre en el Calvario (fig. 1174).

(fig. 1174) Crucifijo siglo XIII. Catedral de Astorga

Al representarlo, se inspira en las dramáticas descripciones de los místicos. Ya no tiene un clavo en cada pie; para que su dolor sea más intenso, uno solo le atraviesa los dos. El Cristo gótico es de tres clavos, y no de cuatro, como el románico. Esta superposición de los pies hace desaparecer el paralelismo de las piernas, y para expresar su dolor, el cuerpo abandona su sereno verticalismo y se arquea desplazando las caderas. Se llega a crear unas fórmulas que imperan hasta fines del siglo XIV, y según las cuales hasta la cintura se mantiene casi vertical, mientras las piernas aparecen dobladas hacia un lado o el cuerpo se arquea.

En la centuria siguiente el cuerpo de Cristo recobra su verticalidad. Típica creación del gótico del siglo XV, en que al tema trágico del Jesús muerto se agrega el dolor de su Madre, es el tema de la Piedad (fig. 1175).

(fig. 1175) Piedad de Valladolid de comienzos del siglo XV

Novedad del gótico es también la importancia que en el repertorio iconográfico adquieren las vidas de los santos, es decir, la hagiografía.

Reflejo de este mismo deseo de humanizar la escultura es la tendencia a que las estatuas de las jambas de las portadas no permanezcan incomunicadas entre sí. Ya hemos visto cómo en los últimos tiempos del románico se manifiesta el gótico haciendo conversar a los apóstoles de San Vicente de Ávila y sonreír a los rostros del maestro Mateo.

El afán expresivo del gótico lleva al artista, sobre todo en el siglo XV, a preocuparse por lo secundario y anecdótico, antes considerado indigno de la representación artística. En la segunda mitad de esa centuria, por último, el interés del escultor alcanza a lo satírico y burlesco, llegando a representar temas obscenos como en los últimos tiempos helenísticos.

EVOLUCIÓN DEL ESTILO. EL RELIEVE. RETABLOS, SILLERÍAS Y SEPULCROS

.— A lo largo de sus tres siglos de vida la escultura gótica evoluciona intensamente. En su primera etapa se reacciona contra los amanerados, abundantes y retorcidos plegados del estilo románico de última hora y los ropajes se tornan sencillos, de escasos pliegues angulosos y de composición clara y grandiosa. En esta época se crea ya el tipo de rostro triangular, de mentón agudo, ojos rasgados y expresión sonriente que perdurará hasta mediados del siglo XIV. Es estilo creado en el norte de Francia, que se extiende con rapidez a toda la Europa gótica (fig. 1176).

(fig. 1176) Virgen Blanca, catedral de León

A fines del XIV y comienzos del XV se manifiesta decidido deseo por alargar las figuras, a las que se hace describir curvas y contracurvas cada vez más intensas e inspiradas por un criterio también cada vez más decorativo. Este amor por lo curvilíneo y lo decorativo es sensible, sobre todo, en los ropajes, en los que, perdida la simplicidad primitiva, los pliegues se convierten a veces en pura sinuosidad curvilínea (fig. 1177).

(fig. 1177) Estatuas, catedral de Amiens

Es la etapa del estilo llamado internacional, cuyas restantes características se tratarán en la pintura contemporánea, por haber dejado en ella sus creaciones más importantes. Entrado ya el siglo XV, en Borgoña y Flandes, y en el resto de la Europa gótica, desde mediados del mismo se reacciona contra ese estilo curvilíneo tan convencional. La figura humana recobra el aplomo perdido y el naturalismo da un paso capital, procurando individualizar los rostros, que se convierten en verdaderos retratos. Formando contraste con esta actitud naturalista respecto de la figura humana, por influencia de los pintores Van Eyck, los plegados de los ropajes se quiebran en ángulos y contraángulos (fig. 1178), como si fuesen de una materia rígida y no blanda como la tela. En esta última etapa del gótico no es ya Francia, sino Flandes, la que fija el estilo.

(fig. 1178) Santa Brígida, final del siglo XV. Museo de N. York

El relieve, que durante los primeros tiempos continúa desarrollándose, como en la época románica, en un plano y ante un fondo sin preocupación por la perspectiva, ve nacer hacia 1400 el paisaje. A lo largo del XV, sobre todo en los compartimientos de los retablos, el escenario se hace cada vez más profundo, y en él se ordenan en escala decreciente, según las leyes de la perspectiva, y en varios planos, montes, árboles, edificios y personajes. Los relieves bajos del retablo mayor de la catedral de Toledo son buenos ejemplos de esta última etapa de la evolución del relieve gótico (fig. 1179).

(fig. 1179) Retablo mayor de la catedral de Toledo

La escultura gótica continúa, como la románica, decorando las portadas y claustros de los templos, aunque en estos últimos las escenas son cada vez menos importantes. Pero ahora se abren nuevos campos de actividad al escultor. El retablo, pequeño todavía en el siglo XIII, se desarrolla considerablemente en el XIV, y más aún en el XV, sobre todo en España, donde adquiere proporciones gigantescas. Consta de varias calles o zonas verticales, y varios cuerpos o zonas horizontales, La inferior de éstas, que sirve como de pedestal al retablo, es el banco —se usa también la palabra italiana predella—. La escena que suele coronar la calle del centro es el Calvario. Los múltiples compartimientos, por lo común rectangulares, en

que están subdivididas las calles, son las casas o encasamientos. El marco ligeramente oblicuo que suele encuadrar el retablo se llama guardapolvo o polsera. Aunque algún retablo se hace de piedra —en Levante, alabastro—, lo corriente es que sean de madera policromada y dorada sobre fino revestimiento de yeso.

Las sillerías de coro en el siglo XV tienen a veces los respaldos de sus sillas decorados con grandes relieves, y los bancos y parte inferior de sus asientos —misericordias—, con figuras y grupos decorativos. Los de las misericordias son con frecuencia de carácter burlesco, llegando a representarse escenas de sorprendente obscenidad. El sepulcro, por último, se convierte en uno de los géneros escultóricos principales, bien en forma de túmulo o lecho funerario rodeado de estatuillas, o de arco rehundido en el muro (fig. 1180).

(fig. 1180) Sepulcro, catedral de León

FRANCIA. SIGLOS XIII Y XIV

.—La gran labor de los escultores franceses del siglo XIII es la decoración de las portadas de las catedrales de Chartres, París, Amiens y Reims.

Las portadas que ahora se decoran en Chartres son las del crucero (1205-1235), cada una con tres puertas. La del crucero meridional presenta en el tímpano del centro el Juicio Final como se perpetuará en las interpretaciones posteriores del tema.

El Cristo-juez, acompañado por la Virgen y el Bautista intercediendo por los mortales —la Decís (fig. 1181)— y ángeles con los instrumentos de la Pasión; en el dintel, el peso de las almas por San Miguel, y los grupos de los elegidos y los condenados. En el parteluz, el Cristo juez se encuentra reemplazado por el Cristo maestro, de expresión noble y bondadosa, que preside la asamblea de santos mártires y confesores que decoran las jambas (fig. 1182).

(fig. 1181) Déesis, arte prerrománico. Museo de Louvre

(fig. 1182) El Salvador, arte gótico, catedral de Chartres

En el crucero septentrional, la puerta del centro está dedicada a la Virgen bajo la presidencia de Santa Ana, incluyendo las historias de su Tránsito, Asunción y Coronación.

Si comparamos la escultura de estas portadas del crucero con la del pórtico principal o de los Reyes, veremos cómo nos encontramos ante un nuevo mundo, el del gótico. Las proporciones de los personajes son las normales y una franca expresión de vida real anima los rostros. Humano, reposado, tranquilo, el San Teodoro (fig. 1183) refleja todo el espíritu de la nueva época.

(fig. 1183) San Teodoro, catedral de Chartres

Desgraciadamente, las esculturas de las portadas de la catedral de París no se encuentran tan bien conservadas como las de Chartres. La Revolución y las restauraciones apenas han dejado parte alguna en su estado primitivo. En la fachada principal, las puertas laterales están consagradas a la Virgen. En una aparece entronizada, presidiendo con el Niño de frente sobre las piernas, y acompañada por los fundadores de la catedral, Luis VII y el obispo Sully; pero esta parte del tímpano es de hacia 1170 (fig. 1184). En la otra, de hacia 1220, se representa su Tránsito, Asunción y Coronación (fig. 1185).

(fig. 1184) Finales del románico. Puerta de Santa Ana de Notre Dame de París, año 1170

(fig. 1185) Inicios del gótico. Puerta de la Coronación de Notre Dame de París, año 1260

El Juicio Final de la puerta del centro está sumamente restaurado. En las puertas de las fachadas laterales lo más importante es la bella estatua de la Virgen del parteluz, ya de hacia 1260, y de estilo más avanzado.

La espléndida decoración escultórica de la catedral de Amiens ha llegado a nosotros en muy buen estado. Las tres puertas de su fachada se terminan hacia 1235.

La central, según costumbre, está dedicada al Juicio; una de las laterales, a la Virgen, con la Coronación, en forma muy análoga a la parisiense, y la otra, a San Fermín (fig. 1186), el Santo hijo de Pamplona, evangelizador de Amiens.

(fig. 1186) Escultura de San Fermín de la Catedral de Amiens

Además de las hermosas estatuas que decoran las jambas, cubren sus zócales medallones con preciosos relieves de los vicios y virtudes, los signos del Zodíaco y las artes y oficios. El estilo de Amiens se relaciona estrechamente con el de París, y tal vez, por su excelente estado de conservación, produce el efecto de calidad muy superior. En los ropajes se advierte, ya bastante lejano, el plegado menudo del momento de tránsito, pero aún no se crean grandes efectos de claroscuro; en la Anunciación (fig. 1187) y la Visitación, de las jambas, perdida toda rigidez, los personajes se mueven y accionan, aunque con la mayor sobriedad.

(fig. 1187) Anunciación y visitación, puerta sur, catedral de Amiens

Pero las dos obras más bellas del numeroso conjunto son el Divino Maestro —el llamado Beau Dieu de Amiens—que preside desde el parteluz de la puerta principal, en el que desaparece esa cierta rigidez y alargamiento románico que se advierte en el de Chartres (fig. 1188).

(fig. 1188) Beau Dieu de Chartres y Amiens

Las portadas del crucero son posteriores y nos dan a conocer una nueva etapa en la evolución de la escultura francesa del siglo XIII. La estatua más bella, y una de las más conocidas del arte medieval, es la Virgen Dorada del parteluz, de la catedral de Reims de hacia 1290 (fig. 1189). En ella desaparecen los rasgos comentados en la de la fachada de los pies, medio siglo anterior, y se anuncia con claridad el estilo, más gracioso que monumental, de la centuria siguiente. La Virgen Dorada inclina la mitad superior de su cuerpo hacia atrás para poder contemplar mejor y sonreír a su Hijo.

(fig. 1189) Virgen Dorada de la catedral de Reims

La fachada principal de la catedral de Reims es obra posterior a 1250. En sus tres puertas se ha prescindido de los tímpanos, que han sido reemplazados por vidrieras, trasladando sus historias a los gabletes, siendo interesante advertir cómo en el centro no aparece ya el Juicio, que ha pasado a un lado, sino la Coronación de la Virgen. Otro se dedica a la Crucifixión. Pero lo más valioso escultóricamente son las

estatuas de las jambas. Las de la puerta central, inclinando ligeramente sus cuerpos y rostros unas hacia otras, nos ofrecen varias escenas evangélicas, sin romper, sin embargo, el sentido arquitectónico del conjunto. En la Anunciación, mientras la Virgen es un admirable ejemplo de recato femenino, el ángel sonríe abiertamente con esa típica expresión que distingue los rostros de Reims, y que después se generalizará. En la Visitación, en cambio, sorprende el extraordinario clasicismo de los ropajes, e incluso de la actitud, que hace pensar en la influencia inmediata de modelos antiguos, habiéndose llegado a pensar que su autor pudiese haber participado en la cuarta Cruzada y visto el Partenón (fig. 1190).

(fig. 1190) Grupo escultórico de la Anunciación y la Visitación

Las portadas del crucero son de la primera mitad del siglo XIII, y a ese estilo pertenece alguna estatua de la fachada principal. Pero la escultura monumental de Reims no se reduce a estas portadas, sino que comprende un sinnúmero de bellas esculturas, en las partes altas y en las torres, y toda una serie de esculturitas en los nichos que decoran el interior entre ellas las que representan la Comunión del Caballero.

La labor en marfil de la época gótica no tiene para la historia de la escultura tanto interés como la prerrománica y románica, ya que la gran escultura gótica es abundante. Mas, como es natural, ello no le resta belleza.

La mayor parte consiste en relieves, por lo general en forma de dípticos o polípticos, subdivididos en compartimientos con escenas evangélicas. Pero también se labran relieves para tapas de libros y para decorar cajitas, tanto de carácter religioso como profano. Los de éste son particularmente interesantes, por no tener correspondencia en la escultura monumental. Son temas de carácter literario, entre los que destacan los de Alejandro, Aristóteles sirviendo de caballo a su concubina, los de la Tabla Redonda, los caballerescos y los amatorios.

Las estatuas más abundantes y bellas son las de la Virgen con el Niño, ligeramente arqueadas para adaptarse a la forma de colmillo. El centro de producción más fecundo de marfiles góticos es París, y su época de mayor florecimiento, los siglos

XIII y XIV. Como es de suponer, dado su pequeño tamaño, los relieves de carácter religioso son de capital importancia para la difusión del estilo gótico francés.

ESCULTURA BORGOÑONA Y FLAMENCA

.—El último gran capítulo de la escultura gótica francesa no se escribe en la región parisiense, sino en Borgoña. No es una consecuencia exclusiva del arte francés anterior, pero es indudable que a él debe buena parte de su ser. Lo que constituye su verdadera personalidad viene de los Países Bajos. Aunque los artistas flamencos colaboran en la corte parisiense de Carlos V de Francia, el casamiento de su hermano, el duque de Borgoña, con Margarita de Gante contribuye poderosamente al empleo de artistas de aquel origen en la corte borgoñona de Dijón, y el hecho es capital para la historia del arte, porque en ella es donde da sus primeros pasos la pintura flamenca, de tan glorioso futuro. En calidad de grandes mecenas, conviene recordar los nombres de sus duques: Felipe el Atrevido (muerte 1404), hermano de Carlos V de Francia, y Juan Sin Miedo (muerte 1439). Ese amor a la Naturaleza que hemos visto ir transformando las esculturas románicas en las sonrientes y humanas Vírgenes góticas, da su paso decisivo en pro de la conquista del individuo en la escultura borgoñona. Con ella se abre la gran era del naturalismo flamenco que dominará en Occidente durante todo el siglo XV.

El creador de la escuela, Claus Sluter, trae la sensibilidad observadora y ansiosa de realidad del temperamento de los Países Bajos. Escultor de primer orden, nace en Utrech, y sabemos que trabaja en Bruselas antes de trasladarse a Dijón. Su obra maestra es el llamado Pozo de Moisés (1399), del Museo de esta ciudad. De forma prismática (fig. 1191), sirve de pedestal al Calvario monumental —casi totalmente perdido— que se levantaba en el centro de la fuente de la Cartuja de Champol, hecho construir por Felipe el Atrevido a dos tiros de ballesta de la ciudad de Dijón. Decoran sus lados los profetas que anuncian la muerte de Jesús, con lo que la fuente da al Crucificado el sentido de la Fons Vitae. Las estatuas de los profetas, con sus rótulos, son ya verdaderos retratos, aunque animados por ese sentido de la grandiosidad heroica con que sólo los genios saben dotar sus creaciones. El Moisés con sus amplias vestiduras que caen en hermosos plegados, su mirada grandiosa y

sus larguísimas barbas, es el más ilustre predecesor del de Miguel Ángel. Isaías, con su gran cabeza calva y sus rasgos personales acusadísimos, nos dice el extremo a que llega el naturalismo gótico gracias a la sensibilidad holandesa. Lo variado y el ímpetu de sus actitudes y gestos prueban el largo camino recorrido por la escultura gótica desde los días de Chartres. Pero lo que nos pone de manifiesto el rango de su autor es que, pese a su interés por ofrecernos los rasgos del modelo, ha creado verdaderos prototipos de los personajes representados.

(fig. 1191) Pozo de Moisés. Museo de Dijón

La otra gran obra de Claus Sluter es el sepulcro de Felipe el Atrevido (muerte 1404) (fig. 1192). El escultor, por encargo del duque, realiza viajes para buscar ricos materiales y estudiar otros sepulcros, decidiéndose por la forma de lecho funerario de mármol negro, con estatua yacente y numerosas estatuillas en sus lados, unas y otras de mármol blanco.

(fig. 1192) Sepulcro de Felipe el Atrevido

Lo más interesante es esta galería de personajes que acompañan al difunto. Como los profetas, ofrecen la más rica variedad de actitudes y de expresiones. Figuran a los familiares y servidores del difunto, verdaderos retratos de los numerosos miembros de la corte ducal, y no simples llorones profesionales. Sus ropajes son amplios, y caen con naturalidad, bien ajenos al sentido caligráfico corriente en el gótico de esta época.

Aunque obra ya del sobrino y principal discípulo de Claus Sluter, Claus de Werve (muerte 1439), vivo reflejo de su estilo es el sepulcro de Juan Sin Miedo. Del mismo tipo que el anterior, nos ofrece al difunto acompañado por su esposa. Muerto Claus de "Werve sin terminarlo, consta que la continúa el aragonés de Daroca Juan de la Huerta, de quien se consideran las estatuillas de los encapuchados, terminándolo el escultor de Avignon Antonio Le Moiturier (fig. 1193).

(fig. 1193) Sepulcro de Juan Sin Miedo

El tema del encapuchado adquiere mayor importancia en el impresionante sepulcro de Felipe Pot (fig. 1194).

(fig. 1194) Sepulcro de Felipe Pot

De Claus Sluter son, en cambio, las estatuas de la Virgen y de Felipe el Atrevido y su esposa, con sus santos protectores, de la portada de la Cartuja, todas ellas con hermosos y abundantes ropajes (fig. 1195).

(fig. 1195). Portada de la Cartuja

La Virgen, con el gran dramatismo de su actitud, nos dice que es hermana de las estatuas de los profetas, y tanto los santos protectores como los retratos, son de grandiosidad que nos anuncia el estilo de los Van Eycks.

ESPAÑA: EL ESTILO GÓTICO FRANCÉS EN CASTILLA

.—La escultura gótica francesa forma en España sus dos escuelas principales al calor de la decoración de las grandes catedrales de León y Burgos.

La de León ofrece el grandioso conjunto escultórico de su triple portada de la fachada principal y las del crucero. Esta numerosa serie de relieves y estatuas se debe a varios escultores, cuya participación se ha tratado de delimitar. Los principales son el del Juicio Final y el de la Virgen Blanca (fig. 1196), (fig. 1197). En la puerta central del crucero y en la del lado opuesto, o del Dado, se deja ya sentir la influencia de la escuela burgalesa.

(fig. 1196) Portada del Juicio Final de la catedral de León

(fig. 1197) Virgen Blanca de la puerta occidental de la Catedral de León.

Capítulo importante de la escultura leonesa lo constituyen los sepulcros, entre los que destaca el del obispo Don Rodrigo (muerte 1232), cuyo tipo hace escuela más tarde en Salamanca y Ávila. En el relieve del frente del sepulcro suele representarse la escena del reparto de pan a los pobres (fig. 1198).

(fig. 1198) Sepulcro del obispo Don Rodrigo. Catedral de León

En la catedral de Burgos se decoran las dos puertas del crucero del Sarmental y de la Coronería, y la posterior del claustro. La primera (fig. 1199), que es, probablemente, la más antigua, presenta en el tímpano al Salvador bendiciendo, mientras los evangelistas, de formas delicadas y esbeltas proporciones, escriben en

sus pupitres acompañados por sus símbolos respectivos, con arreglo a un modelo empleado en la Isla de Francia. Los Apóstoles conversan en las jambas, mientras la estatua del parteluz, una de las mejores de su tiempo en España, dirige su mirada al frente.

(fig. 1199) Puerta del crucero del Sarmental. Catedral de Burgos

La puerta de los Apóstoles, que decora su tímpano con el Juicio Final, es anterior a 1257 (fig. 1200).

(fig. 1200) Puerta de los Apóstoles. Catedral de Burgos

En la puerta del claustro el estilo varía y se nos muestra más avanzado. En uno de los lados de las jambas las estatuas de la Virgen y el Arcángel forman un verdadero grupo, y el relieve del Bautismo del tímpano está concebido con una gracia que hace pensar ya en el siglo XIV (fig. 1201).

(fig. 1201) Puerta del claustro de la Catedral de Burgos

A esta misma etapa de la escuela deben de corresponder las hermosas estatuas reales y la Adoración de los Reyes del interior del claustro (fig. 1202).

(fig. 1202) Adoración de los Reyes del interior del claustro

Aunque sin parentesco directo con la escuela burgalesa, y ya de hacia 1300, es importante la decoración escultórica de la catedral de Vitoria.

Como es lógico, además de esta escultura de carácter monumental, abundan las imágenes de madera, sobre todo del Crucificado y de la Virgen sentada con el Niño. De éstas, son bellos y numerosos los ejemplares de la región burgalesa. De ese origen debe ser la de la catedral de Sevilla (fig. 1203).

(fig. 1203) Virgen sentada con el Niño. Retablo mayor de la catedral de Sevilla

ESCULTURA DEL SIGLO XIV Y PRIMERA MITAD DEL XV EN LEVANTE

.—Mientras la escultura del siglo XIV y de la primera mitad del XV es de escaso interés escultórico en Castilla, en Levante se producen obras importantes, sobre todo desde los últimos años del primero. Con anterioridad a esa fecha no poseemos ninguna extraordinaria, aunque no faltan nombres de artistas, como el del maestro

Bartolomé, autor de la Virgen de la portada de la catedral de Tarragona, de hacia 1278, y el de Beltrán Riquer, a quien, al parecer, se deben los sepulcros de Pedro el Grande (1306) y de Jaime II y su mujer (1312) en el monasterio de Santa Creus, que no superan en calidad a la Virgen del maestro Bartolomé. En cambio, ya a fines del siglo XIV, se labran monumentos funerarios tan importantes como el de Fernández de Luna (1382), de la Seo de Zaragoza, obra de Pedro Moragues, en el que el lecho funerario aparece cubierto por la comitiva fúnebre formada por numerosas estatuillas y se crean retablos de piedra igualmente interesantes y típicamente levantinos. En 1366 esculpe el maestro Aloy en la catedral de Tarragona el de la capilla de los Sastres (fig. 1204), que señala la meta última anterior al gran florecimiento de la primera mitad del siglo XV.

(fig. 1204) Retablo de los Sastres. Catedral de Tarragona

Como veremos más detenidamente al tratar de la pintura, en los comienzos del siglo XV la fusión de la influencia italiana —obras importadas capitales de ese origen se consideran el sarcófago de Santa Eulalia, en la catedral de Barcelona, y los relieves ghibertianos (1416), de la de Valencia—, y la flamenca, produce en Cataluña una de las escuelas más valiosas del estilo llamado internacional.

Las dos grandes figuras de esta etapa estilística son Guillermo Sagrera y Pedro Juan, que corresponden ya al siglo XV. Sagrera, mallorquín de nacimiento y, según vimos, también arquitecto de primera fila, es autor de la estatua de San Pedro (1426 (fig. 1205), de la puerta de la catedral de Palma, en la que el apóstol, envuelto en su gran manto de amplios plegados curvos, sostiene con la derecha el ropaje.

(fig. 1205) Estatua de San Pedro, de la puerta de la catedral de Palma

También es muy hermoso el ángel que con sus grandes alas decora el tímpano de la Lonja. Así como las rígidas estatuas del siglo XV se convierten, en manos de Sagrera, en figuras humanas llenas de vida, bajo el cincel de Pedro Juan los retablos antes citados se cubren de amplios relieves donde las figuras se mueven con todo el delirio de una miniatura borgoñona. Su obra más antigua es el San Jorge (1416), del Palacio de la Generalidad, de Barcelona, que, seguro en su corcel, alancea al dragón con impetuoso movimiento, muy propio del estilo (fig. 1206).

(fig. 1206) San Jorge del Palacio de la Generalidad, de Barcelona

Pero lo más importante es el retablo mayor (1426) de la catedral de Tarragona dedicado a su titular, Santa Tecla (fig. 1207), cuyos relieves, animados por una inquietud y un dramatismo muy característico de este momento, son los más bellos que se esculpen en España durante la primera mitad del siglo.

(fig. 1207) Retablo de Santa Tecla de la catedral de Tarragona

En el retablo mayor de la Seo de Zaragoza, que comienza poco después (1434), sólo termina el banco. Ambos retablos, según es normal en Cataluña, están esculpidos en alabastro.

NAVARRA

.—No menos espléndida, pero con área de expansión más reducida y carácter menos nacional, se nos presenta la otra gran escuela de este período. Regida Navarra en esta época por una dinastía francesa, nada tiene de extraño que sean franceses los principales escultores que trabajan en su corte. En efecto, de Tournai es Janin de Lomme, que en 1416 comienza el sepulcro de Carlos el Noble y su mujer, de la catedral de Pamplona. Sus hermosas estatuas yacentes de mármol blanco, sobre el lecho de mármol negro rodeado por las estatuillas del cortejo fúnebre, de mármol de aquel color, lo relacionan con el sepulcro de Felipe el Atrevido, en Dijón, terminado muy poco antes (fig. 1208).

(fig. 1208) Sepulcro de Carlos el Noble, catedral de Pamplona

Importante es también el tímpano con la Muerte de la Virgen de la puerta de la Virgen del Amparo de la catedral de Pamplona (fig. 1209).

(fig. 1209) Muerte de la Virgen de la catedral de Pamplona

Es, por tanto, jalón principalísimo para la historia del llamado Renacimiento borgoñón. Pero el sepulcro con que guarda mayor analogía es el del duque de Berry (1433), en Bourges, algo posterior. La presencia de Janin de Lomme en Navarra explicaría el que el daroqués Juan de la Huerta pudiera encargarse en Dijón, en 1443, del sepulcro de Juan el Bueno.

En Portugal, las obras maestras de la escultura gótica del siglo XIV son los sepulcros de Pedro I y Doña Inés de Castro (muerte 1355), en el monasterio de Alcobaca. Sus frentes aparecen cubiertos por numerosas escenas, en bellos encuadramientos arquitectónicos, y ángeles rodean a la famosa reina coronada después de morir (fig. 1210).

(fig. 1210) Sepulcros de Pedro I y Doña Inés de Castro en el monasterio de Alcobaca

LA ESCULTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

.—Como en toda la Europa gótica, al mediar el siglo, el llamado estilo internacional cede el paso al flamenco de influencia eyckiana. Con él recobra Castilla la importancia artística que perdiera en el siglo XIV, y de nuevo Burgos es sede de una de las escuelas más importantes, coincidiendo con el florecimiento de la arquitectura ya comentado. El monumento que inicia el nuevo estilo es el sepulcro de Don Alonso de Cartagena, el propulsor de las grandes reformas que se emprenden en la catedral. En él encontramos ya el estilo rico de los grandes maestros de la escuela: Gil de Siloé —Gilíes de Siloé— y su colaborador, Diego de la Cruz, tal vez los escultores más representativos de esta última fase espléndida y ostentosa del gótico, no sólo español, sino europeo.

En 1486 aparece ya Siloé trabajando en el extraordinario sepulcro de Juan II y Doña Isabel de Portugal (lám. 474), de la Cartuja, de planta de estrella de ocho puntas, con escenas bíblicas en sus frentes y estatuillas sobre los ángulos. Los monarcas, lujosamente vestidos, reposan su cabeza sobre ricos almohadones y bajo doseles prolijamente esculpidos. De análoga riqueza decorativa se hace alarde en el sepulcro del príncipe Don Alonso, orante ante su sitial, en el mismo templo (fig. 1211).

(fig. 1211) Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal y Retablo, Cartuja, Burgos

Si la vida intensa que anima las estatuillas del sepulcro de Don Juan y Doña Isabel no vuelve a superarla el propio Siloé, el efecto de riqueza deslumbrante alcanza extremos tal vez superiores en el retablo mayor de la misma Cartuja formando así,

con los enterramientos citados, el conjunto más fastuoso de la escultura gótica del XV en toda Europa.

El retablo, comenzado por Siloé, en colaboración con Diego de la Cruz, en 1499, tiene su cuerpo principal una enorme corona de ángeles con el Crucificado en el centro, que incluye y es rodeada por otras menores de nubes con diversas historias en su interior. En el banco aparecen orantes Juan II y Doña Isabel de Portugal.

A Siloé y Diego de la Cruz se debe, además, el retablo de Santa Ana, de la catedral burgalesa, también de riqueza excepcional.

Eco del lujo desplegado en estos retablos existen otros en Burgos, el más importante de los cuales es el de la iglesia de San Nicolás. Como sepulcro, es obra también muy destacada y digna de Siloé, el de Don Juan de Padilla (1491), en el Museo de Burgos, muerto en la flor de su juventud en la guerra de Granada, y representado en actitud orante, como el del príncipe Don Alonso, de la Cartuja.

La otra gran escuela castellana de la última etapa gótica radica en Toledo, y es su primer maestro conocido Juan Alemán, autor de las esculturas de la Virgen, las Santas Mujeres y los Apóstoles, y de los relieves de los tímpanos de la puerta de los Leones, de la catedral (1495), de elegancia rogeriana y típicos plegados angulosos flamencos, pero sin el recargamiento burgalés.

Sin el lujo excepcional de la escultura funeraria burgalesa, los sepulcros toledanos del último tercio del siglo son también del mayor interés. Representado el difunto a veces medio incorporado, leyendo en su lecho mortuorio; si es varón, suele acompañarle un paje con el casco, y si es dama, una dueña, uno y otra en escala menor. El mejor ejemplo de este tipo es el sepulcro, en la catedral de Sigüenza, de Don Martín Vázquez de Arce, mal llamado el Doncel (muerte 1486) muerto, como Don Juan de Padilla, en plena juventud en la guerra de Granada (fig. 1212).

(fig. 1212) Sepulcro de Martín Vázquez de Arce, en la catedral de Sigüenza

Sepulcros de tipo diferente son los tumulares de Don Álvaro de Luna y de su esposa, en la catedral de Toledo, obra de Sebastián de Almonacid, uno de los principales escultores de este momento.

En el campo del relieve, las dos grandes creaciones de la escultura toledana son el retablo mayor de la catedral, que traza, pero no puede terminar, el francés Peti Juan (muerte 1507), y la sillería baja del coro del mismo templo (1489-1495), obra ésta del alemán Rodrigo Duque. Los temas representados en sus respaldos no son de carácter religioso, sino escenas de la conquista de Granada. Es, pues, la crónica gráfica de la gran guerra (fig. 1213).

(fig. 1213) Escenas de la guerra de Granada. Catedral de Toledo

Sevilla cuenta en el tercer cuarto de siglo con un escultor de primera calidad. Lorenzo Mercadante de Bretaña (1453-1467) es, probablemente, el que con mayor pureza, aplicados a la escultura, sigue los ideales eyckianos. Nacido en Bretaña, debe de haberse formado en tierra flamenca, o muy próxima a ella. En el sepulcro del cardenal Cervantes (1458), que firma haciendo constar su origen, el rostro de] prelado, seco y nervioso, es de realismo tan sorprendente que hace pensar en la utilización de la mascarilla. Sin este carácter funerario, el sentimiento naturalista de estirpe eyckiana es más sensible en la espléndida serie de estatuas de barro cocido de las portadas del mismo templo. Los santos prelados, en particular, concebidos con sin igual nobleza, sumidos en la lectura de los libros que tienen en sus manos, son obras no superadas por ningún escultor gótico de su tiempo (fig. 1214).

(fig. 1214) Estatua de Prelado. Catedral de Sevilla

La gran empresa del último cuarto del siglo XV y principios del siglo XVI es el retablo mayor de la catedral. De gigantescas proporciones, y subdividido en varias calles y cuerpos, el último volado formando enorme guardapolvo, lo traza (1482), al parecer, el maestro Dancart. Buena parte de los relieves que llenan sus múltiples compartimientos son ya de principios del siglo XVI, y obra de Jorge Fernández, el escultor más activo de estos años en Sevilla (fig. 1215).

(fig. 1215) Retablo, catedral de Sevilla

ALEMANIA E INGLATERRA

.—En los comienzos del gótico, la catedral de Estrasburgo no sólo ofrece una importante decoración escultórica, sino que nos ha conservado el nombre de una

escultora admirable. Los hermosos relieves de la portada del crucero, todavía románico, dedicados a la Virgen, están firmados por Savina. Sus personajes mueven sus cuerpos con la blanda flexibilidad del gótico, si bien en el plegado menudo de sus telas se advierte aún la influencia del románico de última hora. Obra suya o de su taller son, además, las esbeltas estatuas de la Iglesia y de la Sinagoga, muy semejantes a las de la catedral de Reims.

En la escultura de la fachada principal el estilo es ya típicamente gótico, siendo interesante observar cómo la moderación mímica francesa cede paso con frecuencia a la exaltación expresiva alemana. Las estatuas principales son las Vírgenes prudentes y fatuas y las Virtudes alanceando los vicios. Adviértase, sin embargo, que, víctima de la Revolución francesa, la escultura de la catedral de Estrasburgo se restaura después en forma tal que no es fácil distinguir en la actualidad lo primitivo de lo moderno.

Los otros conjuntos principales de la escultura alemana de este período son los de las catedrales de Bamberg y Naumburgo, donde las violentas luchas del Imperio y el abuso del régimen feudal ponen una nota profana y violenta que no existe en Francia. En la portada de Bamberg, de hacia 1220, Adán y Eva se nos presentan bajo los doseles de gran tamaño, totalmente desnudos y formando juego en la jamba frontera con las estatuas de los emperadores. En el Juicio Final de otra portada de la misma catedral aparecen entre los condenados el emperador Otón y sus amigos, y entre los elegidos, su competidor Felipe, que muere asesinado en Bamberg, y retrato de éste se considera la bella estatua ecuestre que decora uno de los pilares del interior del templo (fig. 1216).

(fig. 1216) Estatua ecuestre, catedral de Bamberg

En la catedral de Naumburgo, lo profano gana aún más terreno. Los protectores de la catedral se hacen retratar en su interior, y no con la expresión austera que distingue al jinete de Bamberg. Los rostros de Etta y Regelindis sonríen y miran con desenfado humano (fig. 1217).

(fig. 1217) Etta y Regelindis. Catedral de Naumburgo

En el último tercio del siglo XV y principios del XVI, la escultura alemana vive una época brillante y de mayor originalidad. Es escultura en madera, de retablos y de imágenes policromadas, y excusado es el insistir en su carácter naturalista, en sus intensos efectos de claroscuro y en el barroquismo de sus ropajes, quebrados en millares de menudos pliegues angulosos. Los maestros más realistas son los del sur de Alemania.

En el Tirol, Miguel Pacher es autor del hermoso retablo de la Coronación de la Virgen, de Gries, donde la escena, en un relieve que es, en realidad, bulto redondo, se desarrolla con todo el lujo de una gran fiesta litúrgica (fig. 1218).

(fig. 1218) Retablo de la Coronación de la Virgen, de Gries

Con excepción de Pacher, todos los grandes escultores alemanes de este período, que viven ya en los comienzos del Renacimiento, son de Franconia. Del mismo Nuremberg son Veit Stoss, Adán Kraft y Pedro Vischer. Veit Stoss es el más representativo del estilo gótico alemán de fin de siglo. De temperamento dramático, apasionado, con dominio extraordinario de la técnica de su arte, le gusta insistir en los menores detalles. Su obra maestra es el retablo de la Virgen, de Cracovia, de grandiosidad no frecuente en retablos góticos (fig. 1219).

(fig. 1219) Retablo de la Virgen, de Cracovia

Algo de lo que Vcit Stoss representa como escultor en madera significa para la escultura en piedra Adán Kraft, autor del Sagrario de San Lorenzo (1493), de su ciudad natal, subdividido en varios cuerpos, en el inferior de los cuales se retrata el propio artista sosteniendo el monumento en unión de dos de sus compañeros. Peter Vischer es, en cambio, escultor en bronce, en el que las formas góticas se mezclan ya claramente con las renacentistas. El baldaquino del arca de San Sebaldo, de San Lorenzo de Nuremberg (1507), fundido con arte admirable, contiene relieves de la vida del santo y numerosas esculturitas de santos diversos, fundidas con verdadero primor, a las que se agrega la del propio autor trabajando.

Lo más singular de la escultura inglesa son, probablemente, sus relieves de alabastro, de tamaño más bien pequeño, y de estilo muy uniforme, que se exportan

en grandes cantidades a las ciudades costeras europeas, desde Escandinavia hasta Italia. Debido, al parecer, a la persecución iconoclasta de tiempos de la Reforma, son escasos los conservados en la misma Inglaterra. De tipo muy industrial, su florecimento comienza a fines del siglo XIV.

PINTURA DE ESTILO GÓTICO FRANCÉS. ESPAÑA

.—Los reducidos espacios de muro conservados en los templos góticos hacen innecesaria la gran pintura mural, cuyo papel pasa a desempeñar la vidriera. Muy pequeño todavía el retablo, el campo principal de la pintura se reduce, durante los siglos XIII y XIV, a las miniaturas de los códices.

Pintura aún sin sentido de la profundidad, su manera de interpretar la figura humana —proporción, movimiento, mímica, tipos de rostro, plegados—, es la comentada en la escultura contemporánea, por la que se encuentra intensamente influida. Desde el punto de vista pictórico, es todavía estilo en el que el dibujo desempeña papel de primer orden y el modelado es aún muy somero, aunque desaparecen los convencionalismos de los pintores románicos y los escenarios arquitectónicos son análogos a los de los relieves. Con frecuencia, como en la miniatura románica, son de oro, aplicado en panes.

La pintura gótica francesa de los siglos XIII y XIV, lo mismo que la escultura, se impone al Occidente, y con una uniformidad que lo nacional apenas se percibe.

En la primera mitad del siglo XIII es frecuente, como en las vidrieras, representar las historias dentro de medallones circulares —Salterio de San Luis, de Leyde; Biblia de San Luis, de la catedral de Toledo—, y a medida que avanza el tiempo se va formando en las orlas una caprichosa y fina ornamentación vegetal y figurada, reflejo de la arquitectónica, que continúa evolucionando hasta fines del gótico. Entre las obras encargadas por San Luis, que ejercen influencia decisiva en la formación de la miniatura gótica, figuran los Evangelios de la Santa Capilla, de la Biblioteca Nacional de París, hacia 1270. A fines del siglo la personalidad más destacada de la miniatura parisiense es el maestro Honoré, autor del Breviario de Felipe el Bueno (1296), igualmente en la Biblioteca Nacional de París (fig. 1220).

(fig. 1220) Breviario de Felipe III el Bueno

A principios del siglo XIV, precedido en la evolución por los miniaturistas ingleses, Jean Pucelle —Breviario de 1317 y Biblia de 1327, ambos en la Biblioteca Nacional de París— intensifica en la miniatura parisiense el elemento pintoresco y la riqueza de las márgenes, y más que por el color se preocupa por el dibujo y por los grises. La influencia de su estilo perdura unos cincuenta años. La etapa de fines de siglo enlaza con el nacimiento de la pintura flamenca.

Los monumentos verdaderamente interesantes de la pintura de caballete francesa corresponden ya a la segunda mitad del siglo XIV, aunque, por desgracia, son escasísimos los conservados. El paramento de Narbona (1375), del Museo del Louvre, es de lo más importante (fig. 1221).

(fig. 1221) El paramento de Narbona, del Museo del Louvre

La pintura española de la segunda mitad del siglo XIII y primera del XIV, como toda la gótica de este período, sigue el estilo francés, estilo que sobrevive en gran parte en España hasta cerca del año 1400.

Con el triunfo del vano, la pintura mural también aquí casi desaparece. Las más importantes de carácter religioso son las murales firmadas por Antón Sánchez de Segovia, en la catedral de Salamanca, que figuran un retablo en torno a un nicho central para una imagen (fig. 1222). Algo irregular en su distribución, por exigencias de su emplazamiento, presenta en sus diversos espacios varios profetas, santos y ángeles que ofrecen música a la imagen, o llaman la atención sobre ella. Dentro de la clara traza arquitectónica, las figuras, de dibujo seguro y hermosos ojos rasgados, son de grandiosidad no corriente; se mueven sin amaneramiento, y los ángeles, con sus alas enhiestas, revelan fino sentido decorativo. Fechadas estas pinturas en 1262, lo avanzado de su estilo hace pensar en época algo posterior.

(fig. 1222) Pintura mural, catedral de Salamca

Las principales de carácter profano no se conservan en tierra cristiana, sino en las bóvedas de las Salas de los Reyes de la Alhambra. Aunque están pintadas en cuero, sobre preparación de yeso, como la de las tablas, por su función deben agruparse

con las pinturas murales. De las tres bóvedas, la central presenta a varios reyes, que, por considerarse los de la dinastía nazarí, permiten fechar las pinturas entre 1396 y 1408. Las más atrayentes son, sin embargo, las laterales, con escenas de caballería y de amor, inspiradas en algún texto literario novelesco aún no identificado. Cristianos la casi totalidad de los personajes, y cristiana la arquitectura del fondo, el caballero moro que figura en lugar preeminente presta a la composición sabor de romance fronterizo.

El capítulo de la pintura en tabla está representado en Castilla por el retablo de Quejana (1396), hoy en el Museo de Chicago, particularmente interesante, no sólo desde el punto de vista artístico, sino desde el histórico, como mandado pintar por el canciller Pedro López de Ayala, el gran escritor y hombre político de fines del XIV. Dividido en dos anchas zonas, se figuran en él diversas escenas de la Pasión, cuyo orden sólo se interrumpe en la parte central para intercalar en el centro el Crucifijo y el lugar para la custodia. Tanto el canciller como sus familiares aparecen representados en actitud orante (fig. 1223).

(fig. 1223) Retablo de Quejana

Pero lo más bello de la pintura gótica francesa en España es la miniatura alfonsina. El fruto más valioso del taller cortesano de Alfonso el Sabio es la ilustración de las Cantigas, de que conservamos el códice de El Escorial y el incompleto de la Biblioteca de Florencia. Por los seis cuadros en que se encuentran subdivididos sus hermosos folios vemos desfilar gran parte de la Castilla de entonces, ofreciéndonos un arsenal gráfico que no poseemos de ningún otro período de nuestra Edad Media. Como cada una de esas series de escenas ilustra el texto de un cantiga en loor de la Virgen, terminan casi todas ellas con la oración de gracias a María por sus milagrosos favores. Como es natural, la vida religiosa desempeña papel de primer orden: obispos, monjes, religiosas y peregrinos con sus grandes sombreros, la venera y el bordón, camino de Santiago, son representados en sus más varias ocupaciones. Las escenas guerreras, con sus escuadrones de jinetes afrontados, sus infantes protegidos por enormes escudos, y sus ballesteros, ocupan también bastante espacio. Pero al mismo tiempo vemos tiendas, boticas, pintores trabajando,

niños que juegan, cazadores, etc. Y, como es natural, en sociedad tan compleja como la castellana de la época, judíos y moros desfilan con frecuencia por el escenario de las Cantigas perfectamente caracterizados (fig. 1224).

(fig. 1224) Miniaturas de las Cantigas, Alfonso X el Sabio

ARTES INDUSTRIALES DE ESTILO GÓTICO. HIERROS Y ORFEBRERÍA

.—El arte del hierro forjado en el período románico deja sus principales manifestaciones en las rejas interiores de los templos y en las guarniciones de las puertas de madera. En ambos el tema decorativo dominante es el mismo: el roleo o espiral, que se repite reiteradamente como elemento casi exclusivo de la decoración (fig. 1225). La reja románica es muy tupida y el roleo suele desempeñar papel más importante que el barrote vertical. Sirva de ejemplo la de Santa María del Mercado, de León, y la de la catedral de Palencia.

(fig. 1225) Rejas románicas de Santa María del Mercado, de León

Con el gótico, la reja adquiere carácter monumental hasta entonces desconocido y cierra las más amplias capillas. El barrote, que es de sección circular, sólo se encuentra interrumpido por estrechas planchas de hierro horizontales, caladas, que, por lo común, cubren las barras dispuestas en ese sentido que traban los barrotes verticales. La decoración que se concentra en la parte superior es la crestería y en los tipos más antiguos está formada por grandes flores. Existen buenos ejemplos de este tipo en el claustro de la catedral de Barcelona. Pero cuando la reja toma proporciones monumentales, y en ellas ningún país supera a España, es en los últimos tiempos del gótico. La edad de oro de nuestra rejería se prolonga hasta el Renacimiento. En el tránsito del Renacimiento la barra de hierro es con frecuencia de sección cuadrada, y en el deseo de enriquecerla se retuerce y se abre en rombos de lados curvos u ojos acorazonados. En la crestería, los pináculos y los arcos de chapa calada, todo ello dispuesto en un plano, reemplazan a las flores que antes extendían sus pétalos y hojas en todos los sentidos. La reja de la Cartuja del Paular es una obra excelente de este momento (fig. 1226).

(fig. 1226) Reja de la Cartuja del Paular

Entre las de carácter civil deben recordarse las de la fachada de la Casa de las Conchas, de Salamanca (fig. 1227).

(fig. 1227) Rejas de la fachada de la Casa de las Conchas, de Salamanca

De la orfebrería gótica poseemos numerosos monumentos, tanto religiosos, que son los más abundantes, como de carácter civil, y, como es natural, reflejan las formas arquitectónicas del estilo. Los pies y secciones de las piezas son poligonales y mixtilíneos, y los cuerpos se revisten con pináculos, arbotantes y hojas de cardo. Las cruces procesionales adquieren gran tamaño, tienen en su parte inferior voluminoso ensanchamiento o manzana, y los brazos terminan con bastante frecuencia en perfil de flor de lis. La creación de la fiesta del Corpus, en 1319, como resultado del milagro de haber sangrado la Sagrada Forma de Bolsena a fines del siglo anterior, hace que el ostensorio para exponer el Santísimo cobre desarrollo extraordinario. Este ostensorio o custodia adopta dos tipos: el de tubo, frecuente en Alemania, y el del disco. Tanto uno como otro descansan sobre un pie de las características dichas.

La orfebrería gótica no se limita a crear este ostensorio que en las de menor tamaño, el sacerdote lleva en sus manos, sino que labra, para colocarlo en su centro, un gran templete o torre, en el que se multiplican estribos, pináculos, arbotantes y toda suerte de ornamentación. Donde estas custodias monumentales llegan a su máxima riqueza es en nuestro país, y la más importante de estilo gótico es la de la catedral de Toledo (1515), obra de Enrique de Arfe, primer miembro de una familia de orfebres. A él se debe, además, la custodia de la catedral de Córdoba, obra también de primer orden (fig. 1228).

(fig. 1228) Custodias catedral de Toledo y de Córdoba

En la orfebrería civil son muy características del gusto por la riqueza decorativa del gótico de última hora, las formas abullonadas y torsas. En este aspecto las creaciones más típicas son las copas alemanas, a veces de gigantescas proporciones. También son frecuentes las naves para centros de mesa. La copa real de Santa Inés es una copa sólida recubierta de oro, magníficamente decorada con esmalte y perlas. Fue hecha para los miembros de la familia real francesa a finales

del siglo XIV, y más tarde perteneció a varios monarcas ingleses antes de pasar casi 300 años en España. Desde 1892 se encuentra en el Museo Británico (fig. 1229).

(fig. 1229) Copa real de Santa Inés

El esmalte gótico es translúcido, representándose en él historias de numerosos personajes y complicadas composiciones. El sombreado se obtiene haciendo más profunda la incisión en el metal para que, al ser más gruesa la capa de esmalte, su color resulte más oscuro. El esmalte de este período alcanza gran perfeccionamiento en Italia. En España se cultiva principalmente en Cataluña y Valencia, donde se emplea con profusión en cruces procesionales como la de Játiva.

VIDRIERAS, GRABADOS, TELAS Y MUEBLES

.—El espacio cada vez mayor concedido a las ventanas por la arquitectura gótica hace que prospere el arte de la vidriería, que crea ya obras valiosas en el período románico —catedral de Chartres (fig. 1230).

(fig. 1230) Vidrieras de la catedral de Chartres

Lo mismo entonces que en el período gótico, los trozos de vidrio, que forman un verdadero mosaico, se encuentran dispuestos dentro de una red irregular de tiras de plomo con dos canales o rehundimientos laterales en los que encajan sus bordes. En la época románica y en los comienzos de la gótica son frecuentes los medallones circulares con escenas en su interior. En la gótica, una figura de gran tamaño suele ocupar el espacio antes dedicado a varios medallones, y por lo general se le corona con estrecho y alto gablete o dosel y encuadra con baquetones o columnillas. El dibujo de rostros, plegados de ropas y demás pormenores, se obtiene pintando sobre el trozo de vidrio con un color de carácter metálico que, sometido a cocción, se adhiere a aquél (fig. 1231).

(fig. 1231) Vidriera de la catedral de Saint Denis

En España, la serie más rica de vidrieras góticas de los primeros tiempos es la de la catedral de León. Del siglo XV existen en otras varias catedrales españolas.

Creación también del gótico es el grabado, que ya en la segunda mitad del siglo XV produce obras de gran belleza. El grabado en madera o xilografía se dibuja en un

tablero, rebajándose el fondo en forma que el dibujo queda en relieve. Embadurnado con negro de humo disuelto en aceite de linaza, pueden obtenerse copias en hojas de papel húmedo presionándolas sobre él con un rodillo. Este tipo de reproducción industrial, que sirve de punto de partida a la imprenta, da sus primeros pasos con las hojas de la Biblia Pauperum o Biblia de los Pobres, y otras obras religiosas análogas en que se representan gráficamente todas las historias que el buen cristiano debe conocer-

El grabado en bronce es creación de orfebres. Al contrario que en la xilografía, el dibujo no queda en relieve, sino inciso en la lámina, siendo las ranuras las que se entintan. Tanto en el grabado en madera como el grabado en metal, la figura resulta invertida en la copia. Como no pocos grabadores son grandes pintores —recuérdense los nombres de Durero, Rembrandt y Goya—, y el país donde el grabado alcanza en esta época mayor perfección es Alemania, se tratará de los principales en el capítulo dedicado a su pintura.

La influencia del Extremo Oriente, que gracias a la dominación mongólica en Persia termina por desterrar del tejido árabe la vieja decoración bizantina de ruedas, produce el mismo resultado en Occidente. Donde se crea el nuevo estilo es en la ciudad toscana de Lucca, que recibe la seda de Oriente por el puerto de Pisa. Abandonándose las ruedas, se crean patrones asimétricos en que se oponen perros, águilas, ciervos, leones y garzas reales, y se figuran castillos rodeados de agua, rayos de luz, hojas, etc.

El apogeo de este estilo corresponde al siglo XV. En época más avanzada, y perdida ya la hegemonía por Lucca, se generaliza el patrón de tallo ondulante y oblicuamente dispuesto con follaje, flores y frutos. Este tipo de decoración da lugar a la llamada de granadas, en la que ese fruto, al principio pequeño, aumenta de tamaño en tales proporciones que termina ocupando la mayor parte de la tela.

Característicos de los últimos tiempos del gótico son los brocados de oro y plata, en los que con los hilos de seda de colores se entretejen otros de esos metales, los damascos o telas de un solo color, cuyo dibujo se forma por medio de diverso ligamento, y los terciopelos.

El otro gran capítulo del arte textil es el de la tapicería, que se inicia en el norte de Francia y Flandes a principio del siglo XIV, y llega a tal perfección a fines del mismo en Arras, que mucho tiempo después de perdida su preponderancia en este arte, continúa llamándose a los tapices paños de Arras y todavía en italiano se les denomina arrazi. Es de técnica por completo diversa de la del tejido, relacionándose íntimamente con la pintura, ya que para labrarlo se precisa un cartón que, hecho por un pintor y puesto tras el telar, copia el operario. Creado este arte al calor de la lujosa vida cortesana de París y Borgoña, las escenas en ellos representadas son religiosas, de historia antigua, mitológicas, alegóricas, de amor, etc. Entre los monumentos más antiguos e importantes figuran los tapices del Apocalipsis de la catedral de Angers, hechos todavía en el siglo XIV por cartones del pintor del rey de Francia.

El mueble, que durante el período románico emplea, sobre todo, la técnica del torneado, y del que conservamos escasísimos monumentos, bajo el gótico se enriquece y generaliza. Del siglo XV poseemos ya bastantes ejemplos.

La gran novedad de carácter técnico es que al simple carpintero sucede el ebanista, que emplea el ensamblaje, la cola y la chapa de madera. La sierra y el cepillo son ya instrumentos esenciales. Gracias a estos progresos técnicos, los tableros decorados desempeñan papel de primer orden. Aparte de las formas decorativas usuales en la arquitectura gótica, es específico del mueble el tema de los pergaminos plegados. Entre los muebles figura en primer plano el arcón, del que derivan todos los de guardar. Pero en el siglo XV son ya corrientes los armarios, con la mitad superior cerrada. Análoga al armario es la credencia, que, ordenada también en altura en su tipo más puro, consta de varios cuerpos abiertos donde exponer la vajilla rica. Con frecuencia se funde con el armario. Los sillones y bancos de este último período gótico son de formas macizas, y revisten sus frentes, como los arcones, con decoración arquitectónica de arcos y tracerías. Si la parte inferior del asiento sirve de arca, se llama sillón de caja. La cama tiene en la cabecera respaldo alto, a veces con anaqueles, y las de mayor lujo se completan con un dosel.

CAPÍTULO XIX

ARTE ÁRABE Y MUDÉJAR

ARQUITECTURA ORIENTAL POSTERIOR AL SIGLO XI

CERÁMICA, TEJIDOS, ALFOMBRAS

LA MINIATURA PERSA

ARQUITECTURA GRANADINA. LA COLUMNA Y EL ARCO

TEMAS DECORATIVOS. YESERÍAS. ALICATADOS

LA ALHAMBRA

GENERALIFE. OTROS MONUMENTOS

CERÁMICA, ARMAS Y TELAS

ARQUITECTURA MUDÉJAR. EL ROMÁNICO DE LADRILLO

ARQUITECTURA MUDÉJAR DE LOS SIGLOS XIV Y XV. LA DECORACIÓN. ARMADURAS

MUDÉJAR TOLEDANO

MUDÉJAR ANDALUZ. EL ALCÁZAR DE SEVILLA

ARAGÓN

LOZA DE MANISES. CUEROS Y ALFOMBRAS

ARQUITECTURA ORIENTAL POSTERIOR AL SIGLO XI

.—La infiltración de los turcos, primero en la guardia del califa, y después monopolizando el cargo de visir o primer ministro, termina con la conquista del califato mismo. Realizada ésta por los descendientes del jefe turco Seldyuk, el arte islámico oriental vive desde mediados del siglo XI un período seldyucí de duración diversa en las varias partes del califato.

Desde el punto de vista decorativo, su principal novedad consiste en el empleo y difusión de la mukarna, o prisma cortado en su parte inferior en forma curva (fig. 1232).

(fig. 1232) Cortes de mocárabes

Dispuestas en filas, superponiéndose y elevándose progresivamente (fig. 1233).

(fig. 1233) Alzado mocárabes

Son de gran importancia no sólo para decorar un friso o un capitel, sino incluso para recubrir el interior de una cubierta simulando una bóveda (fig. 1234).

(fig. 1234) Bóveda de la sala de los Abencerrajes

Ya veremos el porvenir de este elemento decorativo, que en España llamamos mocárabe, en la arquitectura granadina del siglo XIV. Su origen, al parecer, se encuentra en la trompas de las bóvedas. Las más antiguas conocidas son las de estuco de Nishapur, en Persia, del siglo IX, y bóvedas ricamente decoradas con ellas existen en Bagdad en la centuria siguiente. En Mesopotamia llegan a cubrirse con mucamas incluso el exterior de algunas cubiertas, lo que, como veremos, nunca sucede en España. Buen ejemplo de bóveda de mucamas seldyucí es la del sepulcro de Nurendino en Damasco (1154).

Gran parte de los monumentos islámicos a que debe El Cairo su fisonomía es obra de los sucesores de los seldyucíes —ayubíes y después mamelucos— que gobiernan en Egipto y Siria.

Lo más llamativo son los alminares, en los que el tipo abasí se alarga hasta convertirse en verdaderas agujas de sección poligonal, que suelen variar en sus diversos cuerpos, por lo común separados por cornisas de mucamas. El que inicia la serie es el de la mezquita de Al-Hakim, de 1025, englobado posteriormente en su parte baja en un gran macizo cúbico para evitar su ruina. Además de los alminares es característico el perfil apuntado de sus cúpulas de elevados tambores y trasdós con rica decoración, con frecuencia de lacería. Gloria de los califas seldyucíes son las madrasas (fig. 1235), o centros de enseñanza religiosa y política, integradas por una mezquita y las dependencias necesarias para el estudio, todo ello ordenado en

torno a un patio. Muy favorecidas por califas y emires, ya desde el siglo XI, son lugar preferido para construir sus mausoleos. A medida que el tiempo avanza, estos mausoleos adquieren desarrollo y lujo tales, que terminan por empequeñecer la madrasa misma.

(fig. 1235) Planta Madrasa de Hassan. El Cairo (1356)

La mezquita sufre ahora en Persia transformación radical. Tierra de arquitectura abovedada, el amplio espacio con armadura de madera se convierte en un gran salón de proporciones cuadradas, cubierto por hermosa bóveda cupuliforme sobre trompas formadas por grandes mucamas y con el mihrab al fondo. Sus proporciones cuadradas y sus tres vanos reales o ciegos de cada frente, es decir, doce en total, lo relacionan con el templo zoroástrico del fuego y con los signos zodiacales. En su fachada se abre gran pórtico, formado por un monumental arco apuntado con media bóveda de mucamas. Especie de hornacina gigantesca de escasa profundidad, con la puerta al fondo, es lo que se llama el livan (fig. 1236).

(fig. 1236) Portada Mezquita Persa

La decoración, con frecuencia de riqueza extraordinaria, es de ataurique, epigráfica y de lacería, ejecutada en estuco y cerámica vidriada, análoga a la que veremos en Granada.

En Persia, son importantes la mezquita de Kaslim, del siglo XII, por sus estucos, y la de Yedz (1326), por sus alicatados.

La conquista de Persia por los mogoles produce desde tiempos de Timurlán o Tamerlán, de mediados del siglo XIV, un nuevo período de florecimiento en la arquitectura, que dura hasta 1500. Los livanes adquieren bajo los mogoles proporciones no menos gigantescas. Las mezquitas más importantes por la riqueza de su decoración son la Azul de Tabriz y la de Meshed, el templo más visitado por los siitas, donde está enterrado Harum-al-Raschid. Su livan, de elevadísimas proporciones, es de excepcional belleza.

En el Turquestán, la cúpula abandona, bajo los mogoles, su perfil de arco apuntado y se hace bulbiforme. Así aparece ya en los enterramientos reales de los descendientes de Tamerlán en Samarcanda.

Del estilo islámico persa derivan el turco y el del norte de la India. Con la conquista de Constantinopla la arquitectura turca se deja influir por la bizantina, hasta el punto de que las grandes mezquitas constantinopolitanas —la de Bayaceto II, la de Solimán, la de Ahmed I— evocan inmediatamente el recuerdo de Santa Sofía. Los alminares seldyucíes en manos de los turcos otomanos se espigan, acanalan y terminan en punta cónica, a manera de lanzas, y tienen balcones circulares a diversa altura (fig. 1237).

(fig. 1237) Alminares mezquita turca

La extensión del poderío mogol al norte de la India crea una nueva provincia del arte islámico persa, que ya en el siglo XVI produce monumentos importantes. La obra más bella es el mausoleo de Mahal (fig. 1238) en Agrá, hermoso edificio de mármol con gran livan central y otros menores, gran cúpula y cuatro torres cilíndricas, todo ello sobre elevado basamento. De composición clara y justas proporciones, es uno de los edificios más hermosos de la arquitectura islámica.

(fig. 1238) Mausoleo de Mahal en Agrá

La mezquita del Fuerte de la misma población se distingue, en cambio, por sus bellas perspectivas de arcos lobulados (fig. 1239).

(fig. 1239) Mezquita del Fuerte en Agrá

CERÁMICA, TEJIDOS, ALFOMBRAS

.—Una de las manifestaciones artísticas que bajo los árabes alcanza mayor perfección es la cerámica vidriada, cultivada ya en la antigüedad, principalmente en Mesopotamia. El hallazgo técnico que permite crear ahora obras de extraordinaria belleza es el descubrimiento de la llamada loza dorada. Se ignora dónde y cuándo comienza a fabricarse, pero sabemos que aparece ya en Samarra, y es probable que su origen sea mesopotámico. En el siglo XI, El Cairo es centro productor importante.

Pero donde la cerámica islámica produce sus más bellas creaciones es en Persia. Su población ceramista por excelencia es Kashán, cuya fama raya a tal altura, que su nombre llega a ser sinónimo de loza vidriada. El dorado es la gran especialidad de Kashán, obteniéndose los más variados matices en una misma pieza, desde el rojizo hasta el amarillo pálido. Con esta técnica se fabrican piezas de carácter arquitectónico, como pequeños mihrabs —la pieza capital de la cerámica de Kashán es el mihrab de 1226 del Museo de Berlín—, frisos y azulejos de forma estrellada con un tema figurado en la parte central (fig. 1240), en los que el ceramista pone tanto empeño, que los considera dignos de su firma.

(fig. 1240) Azulejo de Kashán

En la vajilla se representan con frecuencia temas literarios, como el del encuentro de Cosroes y la bella Sirín en el baño la escena que veremos interpretar a los miniaturistas persas. Los personajes son de rostro redondo y ojos rasgados. El apogeo de la loza de Kashán corresponde, al siglo XIII.

El otro centro ceramista persa es el de Ragges, cuyo máximo florecimiento corresponde también al siglo XIII. Mientras en Kashán los fondos se llenan con temas vegetales, los ceramistas de Ragges prefieren dejarlos lisos. Las figuras se hacen más menudas, semejando pequeños muñecos en un desfile teatral. El plato del Museo de Nueva York nos presenta al cazador Bahram que sale con su amada a la grupa (fig. 1241). Al ser menospreciada por ésta su excepcional puntería, que le permite coser con su flecha la pata y la oreja de una gacela en el momento de rascarse, la pisotea con su camello.

(fig. 1241) Plato con escena de caza del cuento del rey Bahram V y Azadeh

Tardío capítulo de la cerámica islámica oriental es el turco. En ella los fondos son blancos, casi con calidad de porcelana, y los colores escasos, pero intensos, dominando el rojo, el azul y el verde. Sus temas corrientes son grandes hojas alargadas o árboles de copa igualmente estrecha. Entre éstos el preferido es el ciprés, que en el Islam simboliza a la mujer. A esta clase de cerámica, la más típica de Turquía, es a la que, al parecer, por error, se llama de Rodas, por creérsela fabricada en aquella isla.

Los tejidos árabes del período abasí suelen estar decorados, como los bizantinos, con grandes ruedas con animales muy estilizados, reales o fantásticos, en su interior y por lo general afrontados. Como es natural, en la elección de estos temas es aún más sensible que en Bizancio, la influencia mesopotámica y persa; así vamos el simurg persa, las luchas del animal fiero y el tímido, el grifo o el caballo del sol, etc. Letreros en alfabeto cúfico desempeñan también papel importante. Los tiraz son las telas que llevan en las cenefas los nombres del monarca, y cuyo uso está reservado a su persona o a los funcionarios por ellos autorizados. Un tiraz de Hixem II de Córdoba se conserva en la Academia de la Historia.

Buenos ejemplos de telas abasíes de ruedas son la de los elefantes de San Isidoro, de León; la del sudario de San Bernardo Calvó, de Vich, hoy en Nueva York y el llamado Trapo de las Brujas, del Museo de Vich. En el siglo XIV la influencia de las telas chinas transforma la decoración textil árabe haciendo triunfar los patrones de composición asimétrica.

Probablemente ningún producto artístico del Oriente islámico tiene tan universal aceptación en Europa como las alfombras, que aparecen ya reproducidas en las pinturas de los siglos XIV y XV. Es muy dudoso que conservemos ninguna de esa época, y del siglo XVI sólo existen contados ejemplares.

Las alfombras persas, de perfección técnica admirable, son de belleza cromática extraordinaria. En cuanto a los temas, además de los vegetales de simple valor decorativo, animales reales y animales fantásticos, hay otros de sentido simbólico y de origen diverso. Entre los temas vegetales exóticos es particularmente importante el tschi, hongo chino incorruptible, símbolo de la eternidad; entre los animados, como siempre en el arte persa, es frecuente el de fiera devorando al animal tímido. De los animales reales, los más corrientes son leones, panteras, chacales, caballos, etc.; y de los fantásticos, el dragón chino o klyn. De los temas inanimados deben recordarse las nubes.

En cuanto a la composición general de la alfombra, unas veces todos estos motivos se encuentran distribuidos ocupando totalmente la superficie de la alfombra y otras la composición varía en el centro y en la orla lateral. Además de estos tipos de

alfombra es frecuente el de medallón central rodeado por seis zonas concéntricas, que simbolizan los siete cielos —el medallón central representa el lugar recóndito—, y el de lámpara, así llamado por la que ocupa su centro y que es el utilizado al hacer oración.

En el arte del vidrio se distinguen Egipto y Siria, siendo el producto más bello las lámparas esmaltadas de mezquitas (fig. 1242).

(fig. 1242) Lámpara de mezquita de vidrio esmaltado (1294-1341)

LA MINIATURA PERSA

.—En los orígenes de la miniatura árabe —la gran pintura prácticamente no existe— adquiere fama casi legendaria Mani, el fundador de la saeta maniquea, que vive en Persia en el siglo III e ilustra sus libros con escenas para que puedan aprender sus doctrinas quienes no saben leer. Su fama aumenta con el tiempo, hasta el punto de que todavía diez siglos después, cuando en Oriente se quiere elogiar a un pintor, se le compara con Mani, como los occidentales lo hacen con Apeles.

La miniatura islámica, lo mismo que la arquitectura y la cerámica, gracias a la fina sensibilidad irania, adquiere en Persia vuelos extraordinarios. Fecundada, gracias a la dominación mogólica, por la influencia de la pintura china, se crea un estilo nuevo, a espaldas de los cánones occidentales, de personalidad y encanto excepcionales.

El miniaturista persa gusta de disponer numerosas figuras en amplios escenarios arquitectónicos, y con mucha frecuencia de paisaje, en los que, sin embargo, no se pretenden efectos de perspectiva. Muy influido por el estilo chino en la manera de interpretar árboles, rocas y nubes, los paisajes son de belleza decorativa inigualada, como la miniatura que representa al profeta Mahoma ascendiendo a los cielos, un viaje que se conoce como Miraj (fig. 1243). Menudos y graciosos como deliciosos muñecos, el miniaturista distribuye sus personajes con una aparente ingenuidad, lo que no es uno de los menores encantos de la composición. Ellos encarnan el ideal de belleza persa. Las mujeres son, cual las cantan sus poetas, de rostro redondo y pálido como la luz de la luna, cuerpo esbelto y flexible como el ciprés, y cuello de gacela.

(fig. 1243) Miniatura persa. Miraj de Mahoma

Pero además de su fantasía para concebir las escenas, el miniaturista persa posee un sentido cromático tan fino, que convierte sus obras en un verdadero regalo para la vista.

Los temas representados son de carácter histórico, por lo común, de tono legendario, o puramente literarios, prefiriéndose las escenas románticas y religiosas. Los libros ilustrados con mayor frecuencia y con más bellas miniaturas son el Libro de los Reyes —el Shah Namah—, del poeta Ferdusi, verdadera epopeya de la Persia legendaria, y los Cinco Poemas —el Khamsa—, de Nizami, de la segunda mitad del siglo XII, de carácter más sentimental y de posible interpretación mística.

La escuela importante más antigua florece en el siglo XIV en Tabriz, y su obra principal es el Libro de los Reyes, de la colección Demothe, de París. Más tarde el centro de gravedad se desplaza a Herat, haciéndose miniatura aún más fina y delicada, prefiriéndose los temas románticos de Nizami y otros poetas persas. Su primera gran figura es Bihzab, que trabaja a fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI, y la última Riza Abbasi, excelente dibujante bajo cuyo pincel el colorido espléndido de Bihzab cede el paso a colores más claros y a un dibujo más acusado.

ARQUITECTURA GRANADINA. LA COLUMNA Y EL ARCO

.—La formación del reino nazarí en la segunda mitad del siglo XIII, como consecuencia de las conquistas andaluzas de San Fernando, da lugar a un nuevo período de florecimiento del arte hispanoárabe, que llega a su máximo esplendor en el siglo XIV y deja sentir su influencia en el africano contemporáneo de los meriníes.

Ahora llega a su punto culminante esa predilección por lo decorativo, que diera pasos decisivos en la maxura de la mezquita de Córdoba y en el palacio de la Aljafería. La mayoría de los arcos interiores son puramente decorativos y falsos, los muros se cubren por completo de yeserías, y e r las partes que éstas dejan libres aparece la cerámica vidriada. Las cubiertas se nos muestran igualmente revestidas de yeserías o con armaduras de madera labradas con la mayor riqueza.

La arquitectura granadina vuelve de nuevo a la columna, y por primera vez, dentro de la escuela hispanoárabe, emplea un tipo propio (fig. 1244). Es de fuste cilíndrico muy fino. Descansa en basa con gran moldura cóncava muy abierta en forma de escocia y tiene en su parte superior numerosas anillas o collarines. El capitel tiene sobre un primer cuerpo cilíndrico otro de forma de paralelepípedo de proporciones algo cúbicas, con los ángulos inferiores ligeramente redondeados, y se cubre con la decoración vegetal que después se estudiará o con mocárabes. El abaco suele presentar una moldura cóncava muy abierta —nácela—, interponiéndose entre él y el arco un cuerpo cúbico que a veces se convierte en especie de pilar.

(fig. 1244) Capiteles y columnas granadinas

Para los arcos no falsos, que generalmente se reducen al exterior y a las puertas de las murallas, suele preferirse la forma de herradura apuntada. Los arcos del interior (fig. 1245) son, en realidad, vanos adintelados con revestimiento de yeserías sobre ligero esqueleto de madera en el que se simulan diversas formas de arcos. El de herradura prácticamente desaparece, pues sólo el peso de la tradición lo conserva en el mihrab de los oratorios, abandonándose también el de grandes lóbulos de los últimos tiempos del califato, y el mixtilíneo.

(fig. 1245) Arcos falsos. Granada

El tipo más corriente es el peraltado de lóbulos numerosos y menudos, consecuencia de las novedades en el siglo XI, y el de mocárabes, con frecuencia de tipo angular (fig. 1246) o semejando en su perfil las caídas de los cortinajes, como los almohades que le sirven de punto de partida.

(fig. 1246) Mirador de Daraja

La arquitectura granadina emplea la armadura de par y nudillo y la bóveda. Las armaduras, que, al parecer, reciben sus rasgos decisivos en el período africano, y que tanto desarrollo adquieren en las escuelas mudéjares, se estudian más adelante. Baste advertir que llegan a crearse cubiertas de madera de superficies curvas con decoración de lacería. En cuanto a las bóvedas, aparte de las esquifadas, por aristas, gallonadas, etc. empleadas ya en las épocas anteriores, las más característicamente

nazaríes son las falsas de mocárabes, ya comentadas, con las que ahora se cubren amplias superficies. Las dos obras maestras de este género son las de las salas de las Dos Hermanas (fig. 1247) y de los Abencerrajes de la Alhambra, ambas sobre un cuerpo de luces, especie de tambor que en aquélla es octogonal y en ésta estrellado, y uno y otro sobre trompas falsas igualmente de mocárabes.

(fig. 1247) Sala de las Dos Hermanas

TEMAS DECORATIVOS. YESERÍAS. ALICATADOS

.—La decoración de lazo, que existe en forma incipiente en el arte clásico, se desarrolla en Jascelosías del califato, y se encuentra formada a fines del siglo XII; pero cuando llega a su completo perfeccionamiento es en el siglo XIV, en el que produce, bajo los nazaríes, sus creaciones más bellas y complicadas. El lazo es una decoración geométrica constituida por líneas o cintas que se entrelazan formando polígonos o estrellas ordenados simétricamente, con arreglo a ciertas leyes geométricas. Unas veces esos polígonos aparecen nada más que yuxtapuestos (fig. 1248), pero otras se encuentran separados por cintas o fajas (fig. 1249) que los rodean y se cruzan entre sí pasando alternativamente por debajo y por encima.

(fig. 1248) Yeserías de ataurique

(fig. 1249) Alicatados de lacería

Cuando el lazo llega a una cierta complicación, como es lo normal en el arte hispanoárabe, se crea la rueda (fig. 1250), (fig. 1251), (fig. 1252).

(fig. 1250) f. 793-f.794-f.795.—Ruedas de ocho, de doce y de ocho sesgado

(fig. 1251) f. 796 - f.797.—Ruedas de seis y de doce.

(fig. 1252) f. 798-f.799- f.800.—Esquema de lazos de ocho (f. 793) y de doce (f. 794); de seis (f. 796) y de doce (f. 797)

Las piezas alargadas que parten radialmente del centro del lazo son los alfardones. El lazo es directo si los alfardones cubren el eje vertical (f.793) o sesgado (f.795) si se desvían de él. El alfardón es arpado si termina en dos ángulos entrantes y uno saliente (f. 793). Los de la f. 795 no son arpados.

En la f. 793 la rueda es de ocho. Como múltiplo de cuatro, se encuentra en una red de cuadrados. En los vértices del cuadrado se forma un lazo de cuatro, y en el centro de los lados otro de dos. Véase la f. 799. En la f. 794 la rueda es de doce, que, como múltiplo de cuatro, se encuentra en una red de cuadrados con lazos de cuatro y de dos en los vértices y centros de los lados del cuadro (f. 798). Tanto los centros de estas ruedas de doce como los de las de ocho, ocupan los vértices de un cuadro imaginario, formando también, por tanto, una cuadrícula.

En la f. 796 la rueda es de seis, es decir, múltiplo de tres, y se encuentra- en una red de hexágonos (f. 799), múltiplo también de tres. En los vértices del hexágono los lazos son de tres, y en los centros de los lados, de dos. Los centros de estas ruedas de seis ocupan los vértices de un triángulo imaginario, constituyendo una red triangular. En la f. 797 la rueda es de doce, que, como además de ser múltiplo de cuatro lo es de tres, puede ordenarse también en una red triangular (f. 800), con lazos de tres y de dos en los vértices y centros de los lados de los hexágonos que las encuadran.

Las ruedas o estrellas mayores ocupan, por tanto, el centro de una red imaginaria, en cuyos vértices y centros de lados se sitúan otras estrellas o motivos geométricos de menor número de ejes de simetría. Según esa red sea de cuadrados, de triángulos o de polígonos de un número de ángulos múltiplo de cuatro o tres, el número de ejes de simetría de las ruedas colocadas en sus centros habrá de ser múltiplo de .cuatro o de tres.

La decoración de lazo, aparentemente tan caprichosa, está, pues, sujeta a las más estrictas normas. La continuidad de las cintas en la complicada red de lazos crea un ritmo indefinido, en el que, como en una composición musical, se ordenan, debidamente subordinados, los temas mayores y menores. Los polígonos o estrellas, contra lo que algunos supusieron, carecen de significado alguno concreto. A la importancia del mocárabe queda hecha referencia al tratar de capiteles, arcos y bóvedas (fig. 1253).

(fig. 1253) f.801-f.802 - —Yeserías con red de rombos de arcos y de hojas.— f.803.Hojas.

Tema decorativo también de primera categoría, sobre todo en las yeserías, es la red de rombos (f. 801) en que desembocan los arcos superpuestos de la maxura de la mezquita de Córdoba. Los decoradores granadinos, olvidados del origen de esa ornamentación reticular, sustituyen con frecuencia los arcos por hojas (f. 802), y además desarrollan el principio, empleado ya en la Giralda, de superponer dos redes, una de elementos más gruesos y otra de elementos más finos.

El ataurique, o motivos vegetales, adquieren en el período granadino caracteres propios y, sobre todo, se emplea con profusión hasta entonces ignorada en el arte hispanoárabe. El tema usado con mayor insistencia y uniformidad es la hoja alargada (f. 803 A), especie de vaina como la del haba o del algarrobo, con su cáliz o capullo y ligeramente arqueada o retorcida en su extremo, y el de las dos hojas de tipo análogo, pero de desigual longitud (C, D). La duplicación de ese tema da lugar al lirio (E). Esos temas que aparecen lisos o están decorados interiormente (F, G) tienen su origen en el follaje de tiempos del Califato, y adquieren esta fisonomía bajo los almohades. Recuérdese el intradós de la puerta de la mezquita de Sevilla.

Tema decorativo que goza también de gran favor es el epigráfico, que si ya sirvió para encuadrar el mihrab de la gran mezquita cordobesa, se utiliza ahora con profusión hasta entonces desconocida. Se emplea tanto la escritura cúfica como la cursiva, si bien ésta, por su mayor elasticidad, se adapta mejor para llenar los campos decorativos de formas más ingratas. Suelen incluirse en medallones rectangulares. Aunque con frecuencia se reducen a ensalzar el nombre de Alah, contienen a veces largas poesías o cortesanas alabanzas a los triunfos del monarca.

A estos elementos decorativos se agregan otros menos importantes, como los escudos de la dinastía, las veneras, etc.

Donde los maestros nazaríes hacen alarde de todo este repertorio decorativo es principalmente en las yeserías y en los zócalos de cerámica vidriada de los interiores. En las yeserías, que por lo común cubren toda la superficie dejada libre por el zócalo, la trama general es de lacería o una red de rombos formada por arcos u hojas, trama general cuyo fondo se llena de ataurique. Las partes altas del muro se decoran con mocárabes. Dispuestas en largas fajas rectangulares, las inscripciones encuadran

los diversos paños. Una policromía de colores planos y simples en los que predominan el azul y el rojo realza la riqueza del conjunto.

El barro vidriado no adquiere pleno desarrollo en España hasta la época granadina, en la que se utiliza, sobre todo, para formar zócalos. La técnica más usada es la del alicatado o especie de mosaico en que cada elemento decorativo es una pieza independiente de barro vidriado (fig. 1249). Salvo excepciones, la decoración del alicatado es de lacería, llegándose a producir a veces, además de la traza formada por el dibujo puramente ideal de las cintas y piezas, otra más amplia, creada por los colores de las piezas mayores. Tal es el caso de algunos alicatados de la Alhambra —mirador de Daraja— y el Alcázar de Sevilla.

Aunque el azulejo o loseta rectangular o cuadrada de barro vidriado —azulejo, en realidad, sólo significa barro vidriado— con la parte correspondiente de la decoración general, se emplea en el arte nazarí, no se generaliza hasta más adelante en las escuelas mudéjares.

LA ALHAMBRA

.—El gran monumento de la arquitectura nazarí es el conjunto de construcciones del palacio de la Alambra (fig. 1254), que corona una de las últimas estribaciones de Sierra Nevada. En la proa de ese monte, desde donde se domina la vega, y a cuyo pie corre el Darro, se levanta ya en el siglo IX una fortaleza que por el color rojo de sus muros recibe el nombre de Calat Alhamrá, o Castillo rojo. Para afianzarse en su poder, Mohamed I no sólo reconstruye esa fortaleza, que es la actual Alcazaba con la monumental torre de la Vela en el mismo extremo de su recinto triangular, sino que continúa la muralla hasta cercar por completo la meseta del monte, y construye en el interior, junto a la Alcazaba, su palacio. El conjunto de la Alhambra incluye, pues, la fortaleza propiamente dicha o Alcazaba, en el extremo del recinto amurallado, y la Casa real o palacio.

La historia de la Alhambra está ligada al lugar geográfico donde se encuentra, Granada; sobre una colina rocosa de difícil acceso, en los márgenes del río Darro, protegida por las montañas y rodeada de bosque, entre los barrios más antiguos de

la ciudad, la Alhambra se levanta como un castillo imponente de tonos rojizos en sus murallas que ocultan al exterior la belleza delicada de su interior.

Concebida como zona militar al principio, la Alhambra pasa a ser residencia real y de la corte de Granada, a mediados del s XIII, tras el establecimiento del reino nazarí y la construcción del primer palacio, por el rey fundador Mohammed ibn Yusuf ben Nasr, más conocido por Alhamar.

A lo largo de los s. XIII, XIV y XV, la fortaleza se convierte en una ciudadela de altas murallas y torres defensivas, que alberga dos zonas principales: la zona militar o Alcazaba, cuartel de la guardia real, y la medina o ciudad palatina, donde se encuentran los célebres Palacios Nazaríes y los restos de las casas de nobles y plebeyos que habitaron allí. El Palacio de Carlos V, (que se construye después de la toma de la ciudad en 1492 por los Reyes Católicos), también está en la medina.

El conjunto monumental cuenta también con un palacio independiente frente a la Alhambra, rodeado de huertas y jardines, que fue solaz de los reyes granadinos, el Generalife.

(fig. 1254) La Alhambra

Partes interesantes en el conjunto monumental de la Alhambra son: el palacio de CarloV (fig. 1255); La Medina, (fig. 1256); El Generalife, (fig. 1257), y la Alcazaba (fig. 1258).

(fig. 1255) Palacio de Carlos V

(fig. 1256) La Medina

(fig. 1257) El Generalife

(fig. 1258) La Alcazaba

Son también interesantes las puertas exteriores. Las más grandiosas son la de la Justicia (1348) (fig. 1259) de tiempos de Jusuf I, con paso quebrado en recodo, y la de Armas (fig. 1260) La del Vino (fig. 1261) se encuentra ya dentro del actual recinto. Entre las puertas de la ciudad recuérdese la de Bibarrambla (fig. 1262), desgraciadamente destruida.

(fig. 1259) Puerta de la Justicia

(fig. 1260) Puerta de las armas

(fig. 1261) Puerta del Vino

(fig. 1262) Puerta de Bibarrambla

GENERALIFE. OTROS MONUMENTOS

. — Además del gran palacio de la Alhambra, con sus palacetes anejos, existían, y aún existen, otros emplazados en diversos lugares. El más rico es el Generalife (fig. 1263) —Djemat-el-Arif, huerto elevado—, que, dominando también el cauce del Darro, corona el monte hermano del de la Alhambra. Labrado por Aben Walid Ismail en 1319, es, por lo tanto, anterior al Cuarto de Comares, y presenta dos cuerpos de edificación situados en los extremos de un gran patio, que tiene estrecha alberca en el centro, y largo pórtico corrido por el lado de la vega.

(fig. 1263) El Generalife

Interesantes son, además, el Alcázar Genil (fig. 1264), de tiempos de Jusuf I (1333-1355), en la parte baja de la ciudad, y el de Daralhorra, en el interior del convento de Santa Isabel, que es ya del segundo cuarto del siglo XV.

(fig. 1264) Alcázar Genil

En la Alcazaba de Málaga se conservan restos del palacio de época nazarí.

Aunque el capítulo principal del arte nazarí es el de su arquitectura doméstica, poseemos algún monumento de otra índole.

El más importante es la Alhóndiga (fig. 1265) de Granada, o Casa del Carbón, de gran portada monumental con arco de herradura, de trasdós lobulado, y rica decoración. Su patio de tres plantas, con galerías adinteladas sobre pilares, a que se abren las cámaras destinadas a la venta y a hospedería, es, en cambio, muy sencillo.

(fig. 1265) La Alhóndiga de Granada, o Casa del Carbón

Más interesante aún era el Maristán, hospital, destruido el siglo pasado, y que tan alto habla del soberano que lo hizo edificar a mediados del XIV. Con gran alberca en

el centro, su portada ofrecía en el dintel dos anchas inscripciones cúficas, encajada una en otra.

De la Mezquita de Granada sólo conocemos descripciones literarias, conservándose, en cambio, en las afueras de la ciudad una rábita o ermita (fig. 1266), hoy dedicada a San Sebastián. De planta cuadrada, se cubre con bóveda esquifada de dieciséis paños sobre trompas, y decorada con finos nervios de tradición almohade.

(fig. 1266) Ermita de San Sebastián

Un estilo arquitectónico paralelo al granadino florece bajo los meriníes en el norte de África, que allí continúa evolucionando después de la caída del reino nazarí.

CERÁMICA, ARMAS Y TELAS

.—Arquitectura esencialmente decorativa, ya hemos visto el papel de primer orden que en ella juega la cerámica vidriada. Es natural que este florecimiento de la cerámica se refleje también en la vajilla. En cuanto a procedimientos técnicos, debe recordarse el empleo de la cuerda seca, conocida anteriormente, pero que ahora deja ejemplos tan importantes como el de las albanegas de la Puerta del Vino, de la Alhambra. La cuerda seca es una línea oscura de manganeso que, por fundirse a más alta temperatura que los otros óxidos metálicos con que se hacen los colores, sirve para separar a éstos, evitando que se mezclen. La cerámica de lujo es la vidriada de reflejo metálico, cuyo uso en España data de tiempos del Califato. Su florecimiento corresponde a esta época. El centro de fabricación es Málaga, que exporta sus productos a los más lejanos puertos musulmanes y cristianos, hasta el punto de convertirse el nombre de la ciudad —Málica— en sinónimo de este tipo de cerámica. De Málica deriva la palabra maiolica con que en Italia se designa la cerámica vidriada. A la loza dorada malagueña pone fin la valenciana de Manises, que se inicia en el XIV, y gracias a la ruina del reino granadino y al apogeo aragonés, termina conquistando sus mercados. En realidad, es su continuadora.

Piezas cumbres de la loza dorada malagueña son los jarrones de un metro y medio aproximadamente de altura y forma de ánfora de cuerpo apuntado, largo cuello y asas planas. Su tipo es bastante uniforme, y a veces agregan al dorado el color azul.

El de la Alambra (fig. 1267), además de la decoración de ataurique, lazo y epigráfica, presenta dos grandes jirafas afrontadas.

(fig. 1267) Jarrón de la Alhambra

Entre los escasos ejemplares conservados recuérdense, a más del ya citado, los del Museo Arqueológico Nacional y del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid. Aunque no es vajilla, debe citarse entre las más bellas obras de la loza dorada malagueña el gran azulejo de Fortuny, de la colección últimamente mencionada.

Las telas granadinas, de colores muy vivos, se decoran con frecuencia, como los zócalos de la Alhambra, con lacerías, letreros, medallones, almenas, etc., distribuidos en fajas horizontales. Posee bellos ejemplos de ellas el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid.

De la orfebrería, que con tanta profusión usa la mujer nazarí, es muy poco lo conservado; pero, en cambio, existen unas cuantas espadas cuyas empuñaduras, de riqueza extraordinaria, son obras maestras de este arte. Se utilizan en su decoración los más variados materiales y técnicas. El oro y la plata alternan con el marfil y el hierro, y junto al damasquinado, o hilo de oro incrustado en hierro, vemos el nielado, o sulfuro de plata, también embutido en hierro; el esmalte opaco y el translúcido, el dorado a fuego, etc. La pieza más bella de la serie es la del Museo del Ejército (fig. 1268), que a su elevado valor artístico agrega el interés histórico de ser la que entrega Boabdil al ser hecho prisionero en la batalla de Lucena. Sólo poseemos unas diez espadas, y pertenecen al siglo XV.

(fig. 1268) Espada de Boadil

ARQUITECTURA MUDÉJAR. EL ROMÁNICO DE LADRILLO

.—Se conoce con el nombre de mudéjar el arte hispanoárabe, casi siempre mezclado con formas cristianas, al servicio de los cristianos, desde que Amador de los Ríos propone esa denominación, hace cerca de un siglo, fundándose en que así se llama a los árabes sometidos a los cristianos. El nombre ha hecho fortuna, y hoy se acepta generalmente, aunque también se aplica el de morisco, por ser el que se da a los moros convertidos oficialmente en 1502.

Aunque, en realidad, el mozárabe no deja de ser un arte hermano del mudéjar, ya que en él las formas árabes introducidas en el Norte se funden con las cristianas, se considera que aquél comienza en el período románico y perdura hasta bien entrado el siglo XVi, sin perjuicio de que en algunos aspectos parciales, como el de las armaduras, continúe viviendo dos siglos, e incluso en algún país americano, hasta mediados del XIX.

El mudéjar, como hijo del hispanoárabe, es estilo esencialmente decorativo y amigo de crear obras deslumbrantes, por su riqueza aparente y por su color, pero sobre la base de materiales baratos, como el yeso, el ladrillo y el barro vidriado. Por eso, frente a la cantería del románico y del gótico, se distingue como arquitectura de albañilería, y frente a los sistemas abovedados de aquéllos, como de armadura.

El primer estilo cristiano que acoge formas árabes es el románico. Unas veces son simples temas decorativos, como los modillones de tipo cordobés que se infiltran incluso en monumentos románicos de allende los Pirineos. Otras, esa influencia adquiere mayores proporciones. A ella se debe el bello claustro de arcos entrelazados de San Juan de Duero, en Soria (fig. 1269), y una importante serie de bóvedas de nervios no cruzados- en el centro de traza cordobesa, como la de San Miguel de Almazán (fig. 1270), y en la de la capilla de Talavera, en la catedral de Salamanca (fig. 1271), etc.

(fig. 1269) Claustro de arcos entrelazados de San Juan de Duero, en Soria

(fig. 1270) Bóveda nervios no cruzados en el centro, de San Miguel de Almazán

(fig. 1271) Bóveda Capilla de Talavera, en la catedral de Salamanca

El contacto del románico con el árabe crea un estilo perfectamente definido, que se ha denominado también románico de ladrillo, y al que pertenecen numerosos templos de ambas Castillas. Su núcleo más vigoroso radica en las provincias de León, Ávila y Segovia.

Los muros de estos edificios son muy gruesos y están formados por un esqueleto de arquerías ciegas de escasísima proyección, superpuestas en varias zonas, constituyendo, por tanto, una especie de muro compuesto. Como consecuencia de

la naturaleza del material, la columna pierde toda su importancia, y son los resaltes planos los que suelen hacer sus veces. Los templos son de proporciones pesadas, y producen la impresión de gran solidez, a lo que contribuye poderosamente la gruesa torre que suele levantarse en su crucero, cubierta a cuatro aguas y a veces con columnillas en sus vanos. Sus interiores son abovedados, sobre pilares con resaltes de escaso relieve, y los ábsides semicirculares decorados exteriormente con varias filas de arquerías ciegas. La decoración se reduce a filas de ladrillos esquinados, que sólo muestran uno de sus ángulos.

Uno de los grupos más importantes de estas iglesias es el de Sahagún, al que pertenecen la de San Tirso (1184 (fig. 1272) y la de San Lorenzo (fig. 1273) ya de principios del siglo XIII. En Arévalo, la de la Lugareja se distingue por el extraordinario grosor de su torre, que más bien semeja cimborrio, y entre las segovianas, las más interesantes son las de Cuéllar.

(fig. 1272) San Tirso de Sahagún

(fig. 1273) San Lorenzo de Sahagún

ARQUITECTURA MUDÉJAR DE LOS SIGLOS XIV Y XV. LA DECORACIÓN. ARMADURAS

.—En las iglesias de ladrillo de Castilla la Vieja, antes citadas, la decoración árabe desempeña realmente un papel mínimo. Cuando esa decoración adquiere ya cierta importancia, es de tipo almohade; pero, salvo casos excepcionales —capilla de la Asunción, en las Huelgas de Burgos—, se reduce al exterior de las torres y a las portadas, como suele suceder en Toledo y Sevilla. El exorno interior se confía, en cambio, a las yeserías y alicatados granadinos.

La gran aportación del arte árabe a la arquitectura mudéjar, y la más perdurable, es la armadura de par y nudillo decorada con lacería, que parece iniciarse bajo los almohades y encontramos plenamente formada en el período granadino. Gracias al arte mudéjar continúa viviendo siglos de esplendor extraordinario, a través de los cuales conserva su vieja nomenclatura árabe, que el sevillano Diego López de Arenas emplea en su Carpintería de lo Blanco, publicada en 1620. Así, los pares se

llaman alfardas (fig. 1274); el paño horizontal o harneruelo, formado por los nudillos, almizate, y la tablazón que decora el paso de la armadura hacia el muro, arrocabe.

(fig. 1274) Armaduras mudéjares

Las principales novedades se refieren a que se duplican los tirantes, que descansan en canes, a los tirantes de ángulo y a la lima o bordón, pieza importante de la armadura que forma la esquina o arista de los paños o faldones contiguos donde apoyan las alfardas menores o péndolas. Si la lima, en lugar de encontrarse en el ángulo mismo, es doble, dejando en el centro la esquina, se llama lima mohamar; la faja comprendida entre ellas, en que se forma la esquina, es la calle de limas.

El artesón creado por el almizate y los faldones de las alfardas puede ser simplemente cuadrangular u ochavado. Cuando, para mayor riqueza de la cubierta, los faldones se quiebran en dos planos, el artesón se llama de cinco paños.

La decoración varía desde la armadura llana o de jaldetas, sin más temas que sus alfardas y nudillos, hasta aquellas otras cuya lacería lo cubre todo. Lo corriente, sin embargo, es que el lazo se concentre y adquiera su mayor desarrollo en el almizate y decore las partes superior e inferior de las alfardas y, a veces, la central.

Normalmente, las cintas, b mismo que las alfardas, destacan sobre el tablero que les sirve de fondo, produciendo los consiguientes huecos poligonales. Cuando esos huecos se encuentran cubiertos por tableros que enrasan con las cintas y alfardas, la armadura se denomina ataujerada. La decoración de la armadura se completa con racimos o senos de mocárabes en el almizate.

Naturalmente, además de la armadura de par y nudillo, existen techumbres de estructura más sencilla, como las simplemente adinteladas, pero que también pueden decorarse con gran riqueza, y entonces reciben la denominación de alfarjes (fig. 1275).

(fig. 1275) Alfarjes

MUDÉJAR TOLEDANO

.—Las tres grandes escuelas del arte mudéjar de este período radican en Toledo, Andalucía y Aragón.

El mudejarismo toledano, en su aspecto más puramente arquitectónico, se relaciona con la arquitectura en ladrillo de Castilla la Vieja ya comentada, si bien concede papel de primer orden a la mampostería. Los muros de mampostería, con esquinas y verdugadas de ladrillo, son típicamente toledanos. Una de las iglesias principales es la de Santiago del Arrabal, con rico paño de arcos lobulados enlazados al exterior y piñón de fachada escalonado. Pero el capítulo más abundante en bellos ejemplares es el de las torres, por lo general, con cubo de mampostería y campanario de ladrillo. Según el modelo almohade, tiene ancha faja de arquerías ciegas, a veces sobre columnillas de barro vidriado, y arcos de herradura apuntada o lobulados cortados por alargadísimos alfices. Buenos ejemplares son la torre de Santo Tomé (fig. 1276), de Toledo, y la de Illescas.

(fig. 1276) Torre de Santo Tomé

Bella creación del mudéjar toledano del siglo XV es también la Puerta del Sol (fig. 1277), que daba paso a un camino de ronda entre la muralla y un adarve, hoy desaparecido. Abierta en alargadísimo cubo de mampostería terminado en semicírculo, se compone de un cuerpo central, de sillería en la parte inferior, con bellos arcos de herradura apuntada, y de ladrillo en la superior con arcos ciegos enlazados. El resto es de mampostería y ladrillo.

(fig. 1277) Puerta del Sol. Toledo

Las decoraciones más ricas nos las ofrecen, como es natural, las yeserías interiores de las sinagogas y casas. La sinagoga más antigua es la de Santa María la Blanca (fig. 1278), de hacia 1200, es decir, de tiempos de Alfonso VIII, el gran protector de los judíos, y, tal vez, la construida por su embajador Ibrahim Alfajer.

(fig. 1278) Sinagoga de Santa María la Blanca. Toledo

Importante templo de cinco naves formadas por arcos de herradura sobre pilares ochavados, se encuentra claramente inspirado en las mezquitas de tipo almorávide y almohade. Los pilares tienen capiteles muy ricos decorados con pinas, pero, sobre todo, en los discos de las enjutas y sobre los arcos encontramos las composiciones de lacería ya plenamente formada más antiguas de España. El primer disco de la (fig.

1279) tiene lazos de ocho, con otros de cuatro en los ángulos, y de dos en los centros de los lados, dispuestos, por tanto, en cuadrícula. En el segundo disco los lazos son de seis, y, en consecuencia, están ordenados en red triangular.

(fig. 1279) Lazos de la Sinagoga de Santa María la Blanca. Toledo

Siglo y medio posterior es la sinagoga hecha construir por Samuel Leví (1357), el almojarife de Don Pedro el Cruel, y convertida por los Reyes Católicos en iglesia de Nuestra Señora del Tránsito (fig. 1280). Hermosa nave única de planta rectangular, tiene su testero y la parte alta de sus cuatro muros cubiertos de ricas yeserías.

(fig. 1280) Sinagoga de Samuel Leví, o Iglesia de Virgen del Tránsito

Labradas éstas cuando el arte nazarí se encuentra en pleno apogeo, su estilo es el de la Alhambra. Las principales novedades respecto de éste consisten no sólo en sus grandes inscripciones en caracteres hebraicos, sino en que sobre el ataurique árabe aparecen tallos y grandes hojas interpretados en el estilo naturalista gótico (fig. 1281). Esta mezcla del gótico y del árabe es una de las características que distinguen a las yeserías mudéjares toledanas.

(fig. 1281) Yeserías Sinagoga de Samuel Leví

Las de la sinagoga de Samuel Leví no son las únicas conservadas. Aún existen algunas casas, con amplios salones o tarbeas, con alcobas en los extremos, como los de la Alhambra, y como ellos, con amplias fajas de yeserías en la parte superior del muro y en el encuadramiento de las puertas. Los más importantes son los del llamado Taller del Moro, que pertenece a la familia Ayala, y los de la Casa de Mesa. Aunque sumamente restaurado después del incendio del siglo último, todavía en 1939 podía dar idea de su riqueza primitiva el Salón de Concilios del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, construido por el arzobispo Tenorio y ampliado en 1424.

Por desgracia destruidos, aunque poseemos de ellos reproducciones, eran también estancias lujosísimas, en cuya cubierta triunfaba el mudejarismo, el Salón del Solio (fig. 1282), del Alcázar de Segovia, y el de Linajes del Palacio del Infantado, de

Guadalajara, ambos del siglo XV. La bóveda de mocárabes de este último sólo admitía comparación con las de la Alhambra misma.

(fig. 1282) Salón del Solio del Alcázar de Segovia

A mitad de camino entre Toledo y Sevilla, el monasterio de Guadalupe, sujeto, por lo común, a la influencia de ambas ciudades, construye a fines del siglo XIV su gran claustro mudéjar de arcos de herradura, de claro abolengo almohade, con lujoso templete central para cobijar la fuente, firmado por fray Juan de Sevilla en 1405 (fig. 1283). Mucho más sencillos y con arcos peraltados y muy semejantes entre sí, son el claustro de San Isidoro del campo, en las cercanías de Sevilla, y el de la Rábida, en Huelva.

(fig. 1283) Claustro y fuente del monasterio de Guadalupe

MUDÉJAR ANDALUZ. EL ALCÁZAR DE SEVILLA

.—La arquitectura morisca andaluza ofrece, como la toledana, dos capítulos: el de los templos y el de la casa.

El tipo de templo parroquial sevillano formado a raíz de la conquista es de formas muy sobrias, en las que se funde el gótico con el almohade. Es de tres naves sobre pilares con pequeños resaltos, arcos apuntados y armadura morisca del tipo descrito. Los ábsides y las portadas son, en cambio, góticos, manifestándose el mudejarismo en sus almenas de gradas, y a veces, en el doble listel, y en las fajas de arcos entrelazados de las fachadas. En los templos donde ese mudejarismo es más intenso, los arcos de las naves son de herradura apuntada, como sucede en las iglesias de Lebrija.

De las creaciones más bellas de la escuela son las bóvedas esquifadas sobre trompas y cubiertas de lacería. Ultima evolución de los viejos modelos califales, derivan de las almohades de nervios delgados y múltiples, que ahora se convierten en finas cintas de lacería, cuyas estrellas se enriquecen con pinturas y azulejos —bóvedas alboaires—. Estas bóvedas sólo suelen emplearse en capillas funerarias, cuyos mejores ejemplares son los de las iglesias de San Pablo y Santa Marina. De influencia sevillana deben de ser algunas capillas de este tipo conservadas en

Castilla. El caso de Santa María de Lebrija, totalmente cubierta con bóvedas esquifadas octogonales, es excepcional (fig. 1284).

(fig. 1284) Bóveda de Santa María de Lebrija

Las torres sevillanas, labradas de ladrillos, se inspiran también en los modelos almohades.

La influencia nazarí, que después de la conquista de Granada se mezcla ya con la renacentista, y se pone de moda en las grandes casas sevillanas, se remonta a mediados del siglo XIV en el Alcázar.

Aunque Alfonso XI realiza obras importantes en el viejo palacio almohade, de las que aún se conserva el gran salón cuadrado de Justicia, el actual Alcázar (fig. 1285) es el construido por su hijo Don Pedro, probablemente sobre el núcleo del almohade, valiéndose de los artífices enviados por su amigo el rey de Granada, y en alguna parte de artistas toledanos.

(fig. 1285) Planta de los reales Alcázares de Sevilla

Su portada tiene rico alero, como el del Cuarto de Comares, de la Alambra (fig. 1286), cornisa de mocárabe, y dos inscripciones encajada una en otra, según modelos granadinos. El resto de la portada lo decoran amplios paños de arcos superpuestos y cruzados sobre columnas, según modelos almohades.

La puerta misma se cubre con anchísimo dintel adovelado, cuya rica decoración vegetal es, en cambio, de tipo gótico.

(fig. 1286) Puerta de la Montería del Alcázar de Sevilla

Un amplio vestíbulo da paso, en forma acodada al gran patio central o de las Doncellas (fig. 1287), que así queda aislado del exterior. Aunque las yeserías de sus arcos lobulados, también de estirpe almohade, se rehacen en tiempos del Emperador, y entonces se traen de Génova las columnas renacentistas que hoy vemos, este patio es el primitivo del palacio de Don Pedro, de cuyo tiempo son sus ricos alicatados, varios de los cuales son de ese tipo tan poco frecuente de la Sala de las Dos Hermanas, en los que el color crea una segunda traza de lazos de mayor escala.

(fig. 1287) Patio central o de las Doncellas

A los lados del patio se abren dos grandes salas interiores con sus correspondientes alcobas en los extremos, y por el testero desemboca en el gran salón cuadrado del trono, o salón de Embajadores (fig. 1288). Se cubre éste con hermosísima armadura (1427) semiesférica, totalmente cubierta de lacería, sobre trompas de mocárabes, obra del maestro Diego Ruiz, sin duda, una de las creaciones capitales de la carpintería mudéjar.

(fig. 1288) Salón de Embajadores

Cierran el paso al patio dos hermosas puertas de madera (1366) de rica lacería labrada por artistas toledanos, mientras en los otros tres frentes se abren otros tantos arcos de herradura sobre columnas y capiteles califales, que permiten suponer el aprovechamiento de una obra más antigua. Por ellos se pasa a otros salones que circundan este central, uno de ellos decorado con yeserías de influencia toledana, con pavos reales (fig. 1289) y escenas caballerescas. Excesivamente restaurado en el siglo XIX, el patio llamado de las Muñecas tiene capiteles califales aprovechados.

(fig. 1289) Puerta decorada con yeserías, con pavos reales

Anterior al Alcázar de Sevilla, y, al menos en parte, obra de artistas sevillanos, es el Palacio Real de Tordesillas (1340-1344), hecho construir por Alfonso XI y hoy convento de Clarisas (fig. 1290).

(fig. 1290) Interior Palacio Real de Tordesillas

ARAGÓN

.—En Aragón el mudejarismo tiene vitalidad extraordinaria gracias a la densa población musulmana que continúa afincada en el valle del Ebro y de sus afluentes meridionales. El prestigio y la participación de los maestros de ese origen en monumentos de primera categoría es cosa bien sabida. Recuérdese, por ejemplo, el maestro Muza Abdomalic, autor de la Iglesia de San Pedro Mártir, de Calatayud, y de Santa María, de Maluenda. En el mudéjar aragonés la decoración geométrica de ladrillo y el azulejo invaden el exterior de los edificios religiosos en proporciones

desconocidas en Castilla y Andalucía. Tal sucedía en la ya citada iglesia de San Pedro, de Calatayud, destruida en el siglo pasado, y en la que los temas moriscos se mezclan con las formas góticas. En la misma Zaragoza puede servir de ejemplo la parte de la cabecera de la Seo, que, comenzada en piedra y en estilo románico, se termina de ladrillo y azulejo en estilo morisco.

Pero lo más valioso del mudejarismo aragonés son sus torres de planta cuadrada u octogonal, o cuadrada en su parte inferior y octogonal en la superior. Contra lo que es corriente en Castilla y Andalucía, la decoración suele invadir el cubo. Uno de los ejemplares más antiguos es el de la catedral de Teruel (1259), edificada sobre una bóveda que permite el tránsito bajo ella. Su decoración, todavía bastante sencilla, adquiere pleno desarrollo en las de San Martín y el Salvador (fig. 1291), de la misma ciudad, donde se ordena ya en una serie de paños apaisados, de lazos y arcos superpuestos, todo ello sembrado de azulejos.

(fig. 1291) Torre de San Martín y el Salvador. Teruel

Se consideran ya del siglo XIV, y, lo mismo que la anterior, son de planta cuadrada. El modelo más rico de torre de planta octogonal era la llamada Torre Nueva (fig. 1292) (1504), de Zaragoza, derribada en el siglo último, y de cuyos cinco maestros consta que tres son moros. Entre las conservadas de ese tipo deben recordarse las de San Pablo, de Zaragoza, y la de San Andrés, de Calatayud. Del tipo mixto aludido es la de Utebo.

(fig. 1292) Torre Nueva de Zaragoza (fotografía de 1876)

El mudejarismo crea todavía en Aragón, en el siglo XVI, los tres importantes cimborrios de las catedrales de la Seo de Zaragoza (fig. 1293), de Teruel (fig. 1294) y de Tarazona (fig. 1295) con bóvedas de tradición califal.

(fig. 1293) Cimborrio de la catedral de la Seo de Zaragoza

(fig. 1294) Cimborrio de la catedral de Teruel

(fig. 1295) Cimborrio de la catedral de Tarazona

LOZA DE MANISES. CUEROS Y ALFOMBRAS

Lo mismo que la arquitectura, el estilo árabe persiste en las artes industriales, entre las que ocupa lugar preferente la cerámica. En Sevilla se fabrica cerámica arquitectónica análoga a la granadina, pero lo más valioso es la vajilla de la loza dorada de Manises, el lugar donde, como vimos, arraiga la obra de Málica o Málaga. Aunque, en realidad, se produce también en otras poblaciones cristianas, la que alcanza verdadero prestigio, haciendo que sus obras conquisten el mercado internacional, incluso el de Oriente, como cerámica de lujo, es la suya. Su época de máximo apogeo corresponde a la segunda mitad del siglo XV.

En la zona de Manises el color dorado, a medida que avanza el tiempo, se hace más rojizo, y el único color que sobre el fondo blanco alterna frecuentemente con él es el azul. Su decoración es de ataurique de hojas diversas, entre las que destacan las de carrasca y vid, y tallos muy finos, letreros árabes y cristianos, fondos de menudas espirales, etcétera. En el último tercio del XV es frecuente que se decore la vajilla, por influencia de la metálica, con gallones y cordones en relieve. Sobre ese fondo decorativo menudo suele trazarse en la parte del centro un motivo de gran tamaño, como las armas del propietario, una figura animal, letras, etc. La colección más rica de loza dorada de Manises es la del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid.

Industria artística que alcanza también gran esplendor bajo los árabes y continúan los mudéjares es la del cuero, que se mantiene floreciente hasta el siglo XVII. La decoración árabe sólo perdura, sin embargo, en algún tipo de obras como las encuadernaciones, donde se sigue empleando durante bastante tiempo la lacería. Con cueros repujados y grabados, estampados, dorados, pintados y enriquecidos por otros múltiples procedimientos técnicos, se recubren los más diversos objetos, se hacen tapetes y se revisten paredes. Aunque los cordobanes y guadamecíes de Córdoba son los más famosos, se labran también en otras ciudades.

Por último, deben recordarse las alfombras de nudo, así llamadas por el que se hace sobre el hilo de la urdimbre. Uno de sus centros de fabricación más activos es Alcaraz. Se distinguen principalmente dos tipos: el del Almirante, así llamado por presentar sus mejores ejemplares las armas del que lo fue de Castilla en el siglo XV, y el de Holbein, por reproducirlas el gran pintor alemán en varios de sus cuadros. El

primer tipo presenta una decoración reticular de polígonos diversos con animales o temas geométricos en su interior, y el colorido es oscuro, mientras el segundo está distribuido en zonas subdivididas en cuadros con octógonos decorados con lazos y su colorido es más alegre. Son de la segunda mitad del XV y del siglo XVI.

CAPÍTULO XX

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA Y FRANCIA

EL RENACIMIENTO

LA ARQUITECTURA CUATROCENTISTA. FLORENCIA. BRUNELLESCHI

LOMBARDÍA, VENECIA Y NÁPOLES

EL «CINQUECENTO»: BRAMANTE Y MIGUEL ÁNGEL

ANTONIO SANGALLO, EL JOVEN

EL BAJO RENACIMIENTO: VIGNOLA Y PALLADIO

FRANCIA

EL RENACIMIENTO

.—El recuerdo del mundo clásico como dechado de perfecciones artísticas, científicas y técnicas, en realidad, no llega a extinguirse en el occidente de Europa durante la Edad Media, aunque a los dioses paganos se les figure con armaduras e indumentaria medievales, y la bella cabeza de la Gorgona se transforme en la barbada testa del gigante Algol. En los albores de la Edad Moderna ese recuerdo es ya amor exaltado, y ese amor no tarda en convertirse en verdadero culto. Los dioses paganos penetran en el interior de los palacios de los Papas y alternan con los santos en la decoración de algunas catedrales. Al calor de este entusiasmo por la antigüedad, el arte europeo cambia de rumbo y se esfuerza por imitar los modelos clásicos. Arquitectos, escultores y pintores creen que en sus obras renace el arte de

aquellas ruinas romanas por ellos tan admiradas. Pero esto, que ellos consideran simple renacimiento del mundo clásico, como siempre que en las épocas fecundas se estudian con talento las creaciones ejemplares de tiempos pasados, es, en realidad, un arte nuevo y original.

Aunque este proceso de supervivencia clásica no es exclusivo de Italia, e incluso en algún aspecto es más intenso fuera de ella, el Renacimiento artístico es creación puramente italiana, y es natural que así sea. Los grandes estilos occidentales de la Edad Media encuentran en Italia manifiesta resistencia. La sensibilidad del pueblo que creara el gran arte romano, alentada por el recuerdo de un pasado glorioso, y alimentada por la contemplación constante de las grandiosas ruinas existentes en toda la península, se limita a transigir con formas que le son ajenas, pero nunca las acepta con entusiasmo. Los arquitectos italianos no precisan, por tanto, un gran esfuerzo para liberarse de ellas.

La parte de Italia donde este fervor por el arte antiguo adquiere más temprano y amplio desarrollo es Toscana. Dividida la península en pequeños Estados, sus príncipes y tiranos pugnan por distinguirse como mecenas de artistas, escritores y humanistas. Pero,- entre todos, descuella la familia de los Médicis, que, aunque propiamente no son señores de la bella ciudad del Arno hasta el siglo XVI, rigen sus destinos durante la centuria anterior. La casa de Cosme de Médicis es un verdadero museo de escultura clásica, centro de reunión de artistas y literatos, cuyas conversaciones son un continuo elogio de la antigüedad. Academia artística en que se forman los jóvenes florentinos —entre ellos el propio Miguel Ángel—, alcanza su máximo esplendor bajo su nieto Lorenzo el Magnífico, persona de sensibilidad exquisita y poeta de primer orden. Este exaltado entusiasmo por el mundo antiguo termina provocando la más violenta reacción religiosa, y el propio Lorenzo él Magnífico puede contemplar cómo, impulsadas por la arrebatadora oratoria del dominico Savonarola, las turbas y aun sus propios autores queman en las calles de Florencia algunas de las obras en que el paganismo triunfa. La propaganda de Savonarola, que paga en la hoguera su demagogia, no pone fin, sin embargo, al culto por la antigüedad. Pero, pocos años después, Florencia pierde la hegemonía artística que disfrutara en Italia durante cerca de dos siglos.

En la evolución del Renacimiento suelen distinguirse tres etapas correspondientes a sus tres siglos de vida: la del siglo XIV —en italiano, mille e trecentó—, o Trecento; la del XV, o Quattrocento, y la del XV, o Cinquecento. (Se pronuncia: trechento, cuatrochento y chincuecento.)

LA ARQUITECTURA CUATROCENTISTA. FLORENCIA. BRUNELLESCHI

.—Aunque durante algún tiempo se conservan formas góticas, el nuevo estilo representa un cambio radical en los elementos arquitectónicos y en los temas decorativos. Mientras que el gótico es la consecuencia de la evolución del románico, el Renacimiento rompe con el estilo precedente y toma por modelo el de la Roma antigua, muerto hace muchas centurias.

El Renacimiento vuelve a emplear los elementos constructivos y decorativos clásicos, claro que con una libertad y unas preferencias que son la base de su originalidad. La decoración de tipo fantástico, en la que el artista funde caprichosamente los diversos reinos de la Naturaleza creando seres monstruosos, en parte animales, en parte humanos, y en parte vegetales, recibe ahora el nombre de grutescos, por haberse difundido su uso a raíz del descubrimiento de las pinturas murales de ese tipo del palacio imperial, cuyos salones, por estar soterrados, semejan grutas. Ordenada con frecuencia esa decoración en torno a un vástago vertical que le sirve de eje, se llama de candelabro —a candelieri—. Los tallos ondulantes ascendentes, por lo general, con roleos laterales que suelen usarse en las pilastras, se denomina subientes. Flores, frutos, trofeos y objetos diversos pendientes de cintas, festones, coronas y medallones, son también temas frecuentes en la decoración renacentista. En las artes industriales se emplea, además, el arabesco (fig. 1296).

(fig. 1296) Grabados decorativos de grutescos, candelabros y arabescos.

El artista que sienta las bases del nuevo estilo es el florentino Felipe Brunelleschi (muerte 1446), cuya actividad llena el segundo cuarto del siglo XV. El es quien abre el capítulo de la arquitectura del Renacimiento con la cúpula de la catedral de Florencia, quien construye las primeras iglesias del nuevo estilo, y quien crea el tipo de palacio renacentista.

El viejo edificio gótico de la catedral florentina está por terminar. Le falta el cimborrio que debe cubrir la enorme anchura de sus tres naves (fig. 1297). Su diámetro ha de ser como la media naranja del Panteón de Roma, pero Brunelleschi, a pesar de su entusiasmo por el arte romano, al tener que resolver el aspecto técnico de su cúpula, idea un sistema de contrarresto netamente medieval, disponiendo una bóveda cuyos empujes laterales contrarresta con la carga de otra exterior, si bien, para mayor seguridad, cincha aquélla con poderosos anillos de madera. Gracias a su apuntamiento y al tambor octogonal en que cabalga la cúpula florentina, se distingue por la elegancia de sus proporciones. Su construcción consume más de veinticinco años de la vida de Brunelleschi, que muere cuando se comienza la linterna.

(fig. 1297) Catedral y San Lorenzo, Florencia

Si en la cúpula de la catedral, Brunelleschi resuelve un gran problema técnico creando una obra de las más bellas proporciones, donde se nos muestra realmente en posesión del nuevo estilo es en las dos iglesias hermanas de San Lorenzo (1420) y del Espíritu Santo (1436), y en la capilla de los Pazzi, en Santa Cruz. En todas ellas desaparecen las formas medievales, y tanto los elementos constructivos como los decorativos son clásicos. El pilar y el baquetón góticos ceden su puesto a la columna y a la pilastra romanas, coronadas por ricos capiteles corintios o compuestos; el entablamento reaparece, los arcos son de medio punto y las bóvedas, vaídas o cupuliformes, se decoran con grandes casetones al gusto romano, lo mismo que las cubiertas adinteladas.

Aunque Brunelleschi no consigue crear el tipo de iglesia renacentista, San Lorenzo y Santo Espíritu representan también en este sentido un esfuerzo de primer orden (fig. 1298), (fig.1299). Tomando por modelo las basílicas cristianas, las traza de tres naves sobre columnas, la central con cubierta adintelada con grandes casetones, y las laterales, abovedadas. Los arcos no descansan directamente sobre las columnas, sino que se interpone un trozo de entablamento a guisa de capitel, cosa que los romanos sólo habían hecho sobre soportes adosados.

(fig. 1298) Planta de la iglesia de San Lorenzo, Florencia

(fig. 1299) Interior de la iglesia de San Lorenzo, Florencia

En la capilla Pazzi vuelve Brunelleschi a la cúpula, que, como veremos, será una de las obsesiones de los arquitectos renacentistas. Pero esta cúpula está mucho más inspirada en los modelos romanos, y, sobre todo, se asienta en una fábrica de proporciones casi cuadradas. La capilla Pazzi es el primer templo renacentista de este tipo (fig. 1300).

(fig. 1300) La capilla Pazzi, Florencia

El deseo de disfrutar de las ventajas del templo de cruz latina sin perder las propias del más cuadrado de cruz griega, o de planta central, tendrá como consecuencia, según veremos, la creación de la iglesia jesuítica de Vignola y la forma definitiva de San Pedro de Roma.

En el palacio Pitti (fig. 1301) (1440), ampliado considerablemente en el siglo XVI, crea Brunelleschi por último el nuevo tipo de palacio renacentista. Aunque al prescindir de la torre defensiva de las casas florentinas medievales le preste un mayor carácter urbano, toma de la arquitectura romana el fuerte paramento almohadillado, recubre con él toda la fachada y traza en la planta baja las ventanas pequeñas y a gran altura.

(fig. 1301) Palacio Pitti

Esta fachada, con cierto aspecto de fortaleza, pero rica al mismo tiempo, hace escuela. Los restantes palacios florentinos no son sino consecuencia del modelo brunelleschiano. En el palacio Riccardi (fig. 1302), la residencia de los Médicis durante el siglo XV, su discípulo Michelozzo procura introducir ciertas novedades subrayando la diferencia entre el almohadillado de las dos plantas y enriqueciendo los vanos con unos parteluces, mientras en el palacio Strozzi otro discípulo, B. da Majano, introduce un elemento tan importante como la gran cornisa de coronamiento, donde el autor hace alarde de su dominio de la ornamentación romana.

(fig. 1302) Palacio Strozzi

De la influencia brunelleschiana fuera de Toscana es buen ejemplo el llamado palacio de los Diamantes de Ferrara y el de Bravilacqua de Bolonia (fig. 1303). Ya

veremos el eco de estos paramentos almohadillados en España. Además de estos paramentos almohadillados, no faltan los esgrafiados (fig. 1304).

(fig. 1303) Palacio de Bolonia

(fig. 1304) Detalle de esgrafiados de la fachada del Palacio Lanfredini en Florencia

En la generación siguiente, el otro gran arquitecto florentino es León Bautista Alberti (muerte 1472). Profundo conocedor de la arquitectura romana, sabe presentir mejor que Brunelleschi lo que ha de ser el futuro templo cristiano. Su San Andrés de Mantua (fig. 1305), de una sola nave cubierta por poderosa bóveda de cañón, con pequeñas capillas laterales y cúpula en el crucero, es el precedente ilustre de la iglesia jesuítica de Vignola. Corona la fachada, distribuida a semejanza de un arco de triunfo romano, gran frontón, como un siglo más tarde hará Palladio.

(fig. 1305) San Andrés de Mantua

A Alberti se debe también el templo levantado en Rímini por Segismundo Malatesta en recuerdo de su amada Isolda, dejándonos así uno de los testimonios más elocuentes del paganismo renacentista (fig. 1306).

(fig. 1306) Templo Malatestiano, Rímini

En cuanto a la arquitectura civil, introduce novedades de interés en la fachada del palacio, reaccionando en el palacio Rucellai (fig. 1307) contra la uniformidad del almohadillado brunelleschiano al trazar pilastras entre los vanos de sus tres plantas.

(fig. 1307) Palacio Rucellai

Es el mismo sistema empleado en el Palacio de la Cancillería de Roma (fig. 1308), que se le ha atribuido, al parecer sin demasiado fundamento. Su tratado De re aedificatoria nos dice que Alberti, además de arquitecto práctico, es uno de los grandes teóricos del Renacimiento.

(fig. 1308) Palacio de la Cancillería de Roma

Aunque sin la categoría de los dos grandes arquitectos anteriores, trabajan en Florencia otros varios, entre los que destaca G. de Sanga11o (muerte 1516), autor de dos bellos edificios de planta central o de varios ejes de simetría iguales: la

iglesia de Santa María delle Carceri (fig. 1309), de Prato, de forma de cruz griega, y la Sacristía de S. Spirito de Florencia, octogonal, ambas de los últimos años del siglo.

(fig. 1309) Santa María delle Carceri, de Prato

Su hermano, Antonio Sangallo el Viejo levanta, ya muy entrado el siglo XVI y, por tanto, influido por el estilo de la nueva etapa renacentista, la iglesia de Montepulciano (fig. 1310), de cruz griega, como la de Prato, pero con ábside semicircular.

(fig. 1310) Exterior e interior de la iglesia de Montepulciano

LOMBARDÍA, VENECIA Y NÁPOLES

.—Como es natural, el nuevo estilo no tarda en rebasar las fronteras de Toscana. En Lombardía, gracias a la actividad del arquitecto Giovanni Antonio Omodeo, se forma una escuela deseosa, sobre todo, de crear grandes efectos decorativos. Llevada de su afán de riqueza, no se contenta con la columna cilíndrica de tipo clásico, sino que la estrangula transformándola en una especie de balaustre que, como veremos, ejercerá gran influencia en los arquitectos españoles. Su obra maestra es la Cartuja de Pavía (fig. 1311) (1491).

(fig. 1311) La Cartuja de Pavía

La principal aportación de Venecia a la arquitectura renacentista de este período es su tipo de palacio, diferente del florentino. Con dos fachadas, una al canal y otra a la calle de tierra, carece de patio, y mientras la planta baja está dedicada a la vida comercial, el centro de la alta es un gran salón de fiestas, que ocupa toda la profundidad del edificio. Contra lo que sucede en Florencia, el muro de fachada casi desaparece y se reduce a encuadrar los numerosos y amplios ventanales que iluminan los salones de las plantas superiores, siguiendo en ello los modelos góticos del palacio de los Dux y de la casa Pisani. El ejemplo más bello de este tipo de vivienda es el palacio Vendramín Calerghi (1481), obra de P. Lombardo (fig. 1312).

(fig. 1312) Palacio Vendramín Calerghi

El tipo de Iglesia veneciana cuatrocentista se distingue, sobre todo, por terminar sus fachadas en semicírculos y cuartos de círculo, como en Santa María de los Milagros (fig. 1313).

(fig. 1313) Santa María de los Milagros

En NÁPOLES no llega a formarse una escuela tan claramente definida como en Lombardía y Venecia, pero se labra una de las obras más representativas del Renacimiento. Alfonso V el Magnánimo, al ocupar el trono de NÁPOLES, se convierte en uno de los grandes mecenas del Renacimiento. Monarca espléndido, hace decorar el viejo castillo gótico con una portada de mármol (1461-70), que, concebida como una especie de arco de triunfo con victorias en las enjutas, le permite mostrarse en ella cual un emperador romano desfilando en su carro triunfal (fig. 1314).

(fig. 1314) Arco de Alfonso V, Nápoles

EL «CINQUECENTO»: BRAMANTE Y MIGUEL ÁNGEL

.—Al comenzar el siglo XVI Florencia deja de ser la capital artística de Italia, y Roma pasa al primer plano. La Ciudad Eterna no es ya el lugar de peregrinación de los artistas florentinos que van a estudiar las ruinas de la antigüedad, sino la población donde se emprenden las obras más importantes de la época. Elegido Pontífice en los primeros años del siglo, Julio II no duda en ordenar la demolición de la antiquísima basílica de San Pedro, cabeza de la cristiandad, y da comienzo a la ingente mole que hoy admiramos. El es quien llama a su corte a artistas como Rafael y Miguel Ángel. A su muerte le sucede León X, tan amigo de las artes como su padre, Lorenzo el Magnífico, y fastuoso como un emperador romano.

El arquitecto de Julio II es un hombre del Norte, el urbinense Bramante (muerte 1514). Al terminar el siglo es hombre viejo, frisa en los sesenta años y ha hecho en Lombardía obras como San Sátiro, donde alardea de riqueza decorativa al gusto cuatrocentista (fig. 1315).

(fig. 1315) San Sátiro, Milan

Pero al trasladarse a Roma no son los temas ornamentales los que le interesan. Lo que atrae toda su atención es la grandiosidad de la arquitectura romana, la simplicidad y la armonía de las masas -del teatro Marcelo y del Coliseo, lo puramente constructivo. Y el año 1499 labra un pequeño templete, que es algo así como el manifiesto de la nueva etapa renacentista, la del Cinquecento. El bello monóptero de San Pietro in Montorio (fig. 1316), costeado por los Reyes Católicos; es un descendiente directo de los templos de Vesta y de la Sibila, a los que, como no puede menos de suceder en momento tan culminante del Renacimiento, se corona con una media naranja. Sobre unas gradas descansan las lisas columnas, en su entablamento dórico se dibujan levemente algunos objetos litúrgicos, y en el segundo cuerpo alternan sencillos nichos de dos tipos, ambos igualmente desornamentados.

(fig. 1316) San Pietro in Montorio, Roma

Poco después Julio II le encomienda la obra del nuevo templo de San Pedro. Realmente, no puede existir empresa de mayor responsabilidad para un arquitecto. Bramante, hijo legítimo del Renacimiento, tenía la obsesión de la cúpula, como Brunelleschi en la catedral de Florencia y en la Capilla Pazzi, y Alberti en San Andrés de Mantua. Trabajando en Roma y para Roma, el hermoso interior del Panteón viene a reforzar ese anhelo renacentista con fuerza avasalladora, y él mismo dice que desea hacer cabalgar la bóveda de aquel monumento sobre dos naves abovedadas, como las de la basílica de Constantino. En la alternativa entre el modelo de cruz latina de San Andrés de Mantua o el de la Capilla Pazzi, adopta el de cruz griega, más en consonancia con las proporciones cuadradas de la cúpula (fig. 1317).

(fig. 1317) Plantas de San Pedro, Roma: de Bramante, Miguel Ángel y Maderna

Aunque no definitivamente, la cruz griega triunfa sobre la cruz latina en este momento culminante del Renacimiento. Proyecta cada uno de los brazos terminado en ábside semicircular y con pórtico al exterior. En los ángulos formados por las naves, e inmediatas a la cúpula central, dispone otras cuatro menores, y más al

exterior, otras tantas torres de gran altura (fig. 1318). En el proyecto de Bramante el tambor de la cúpula central estaba rodeado por una columnata.

(fig. 1318) Proyecto de Bramante de San Pedro de Roma

Empresa de proporciones gigantescas, las obras avanzan lentamente con arreglo al proyecto de Bramante. Más tarde la obra se encomienda sucesivamente a varios arquitectos, que, como veremos, introducen en aquél novedades esenciales.

A Bramante se deben, además, en Roma, el bello claustro de Santa María de la Paz (fig. 1319), de admirable simplicidad, y, sobre todo, el arreglo del Belvedere, en cuyo fondo levanta gigantesca exedra (fig. 1320).

(fig. 1319) Claustro de Santa María de la Paz, Roma

(fig. 1320). Pórtico de Belvedere

Entre las obras de su escuela merece recordarse, por adoptar el tipo de cruz griega con cuatro ábsides, como San Pedro, la iglesia de Todi (fig. 1321).

(fig. 1321) Iglesia de Santa María de la Consolación (Todi)

Discípulos de Bramante son Rafael de Urbino y Baltasar Peruzzi. Rafael, de quien se tratará más adelante como pintor, dirige la obra de la iglesia de San Pedre durante algún tiempo y es el autor de la Villa Madama y de su propia casa (fig. 1322), que no se conserva.

(fig. 1322) Figuración de la casa de Rafael

A Peruzzi se debe el palacio Máximo (fig. 1323), en cuya fachada las columnas desempeñan importante papel.

(fig. 1323) Palacio Massimo

Cuando Paulo II decide, en 1546, encomendar la dirección de las obras de San Pedro a Miguel Ángel, éste ha cumplido los setenta. El gran florentino se resiste cuanto puede, pero, al fin, acepta, si bien recabando plena libertad para introducir en el proyecto todas las novedades que estime convenientes. Consisten éstas en la desaparición de tres ingresos laterales con pórticos y de las sacristías, alojadas en las torres, y, sobre todo, en la transformación de la cúpula (fig. 1324).

(fig. 1324) Fachada y cúpula de San Pedro. (Miguel Ángel)

Miguel Ángel, educado en la contemplación de la de Brunelleschi, la cúpula la hace de proporciones mucho más elegantes y la eleva hasta alcanzar los 131 metros. Gracias a él, lo mismo que en Florencia, la cúpula se convierte en el rasgo más característico del perfil de la ciudad. Decora su tambor con columnas pareadas y frontones triangulares y curvilíneos alternados, y a este tema de frontones de dos tipos, juntamente con las hornacinas bramantescas, reduce la decoración de las fachadas exteriores, recorridas por gigantescas pilastras lisas (fig. 1325). La influencia de la cúpula miguelangelesca en los arquitectos posteriores será decisiva. Pocas dejan de ser simples variantes en mayor o menor grado de la creación miguelangelesca.

(fig. 1325) Ilustración de San Pedro de Roma de Miguel Ángel

Además de la gran empresa del Vaticano precisa recordarse, dentro de la reducida labor arquitectónica de Miguel Ángel, el proyecto de fachada de San Lorenzo (fig. 1326), de Florencia.

(fig. 1326) Proyecto de fachada de San Lorenzo de Miguel Ángel

La escalera de la biblioteca Laurenciana (fig. 1327), donde es notable el efecto de dinamismo contenido que producen sus elementos constructivos.

(fig. 1327) Escalera de la biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel

La capilla de los Médicis (fig. 1328), también en Florencia, para la que labra sus famosos sepulcros de que se trata más adelante.

(fig. 1328) Capilla de los Médicis

La regularización de la plaza del Capitolio (fig. 1329), con el palacio de los Conservadores.

(fig. 1329) Plaza del Capitolio

La Puerta Pía (fig. 1330), de Roma.

(fig. 1330) La Puerta Pía

ANTONIO SANGALLO, EL JOVEN

.—Sin la genialidad de Miguel Ángel, Sangallo, nacido ya en Roma y contemporáneo suyo, deja también huella perdurable en la historia de la arquitectura renacentista. Formado en las normas del arte austero y grandioso de Bramante, es el creador del tipo de palacio cinquecentista. En el palacio Farnesio (1514 (fig. 1331), que construye para el futuro Paulo III, renuncia al almohadillado de Brunelleschi, limitando el efecto de claroscuro al encuadramiento de los vanos. Para evitar una excesiva reiteración, cubre las ventanas bajas con simples cornisas horizontales, mientras en la planta principal alterna los frontones curvos con los rectilíneos. La enorme cornisa que corona el edificio es obra de Miguel Ángel.

(fig. 1331) Fachada y patio del palacio Farnesio

La misma grandiosa sobriedad típicamente cinquecentista-impera en el patio, donde, según los modelos clásicos del teatro Marcelo y él Coliseo, se superponen los órdenes y el arco se encuadra en un sistema adintelado. Las grandes familias romanas no se reducen a construir casas monumentales como ésta, sino que labran otras de recreo, como la Villa Farnesina, la Villa Médicis, la Villa Julia, etc.

En Venecia, el principal representante del pleno Renacimiento es J. Sansovino (muerte 1570), quien, a pesar de haberse formado con Bramante, no olvida la riqueza decorativa del siglo anterior, como puede observarse en la librería de San Marcos (1536 (fig. 1332) y en la Loggeta (fig. 1333). A él se debe, además, el palacio Correr (fig. 1334).

(fig. 1332) Librería de San Marcos, Venecia

(fig. 1333) La Loggeta, Venecia

(fig. 1334) Palacio Correr

EL BAJO RENACIMIENTO: VIGNOLA Y PALLADIO

.—Bramante muere en 1514, y Sangallo antes de mediar el siglo, y aunque Miguel Ángel vive aún hasta 1564, sus coetáneos hace mucho tiempo que han desaparecido. Además, ya inicia su carrera una nueva generación, que comienza a dar sus frutos poco antes de 1550. Es la que llena la última etapa renacentista, que

muchos denominan Bajo Renacimiento. Durante ella la arquitectura pierde ese sentido de la claridad en la composición y esa simplicidad grandiosa que distingue al siglo XVI del cuatrocentismo, y comienza a multiplicar innecesariamente los elementos arquitectónicos. La decoración, en general, sin embargo, no es ni más rica ni más profusa, pero se tiende a subdividir la superficie de la fachada en varios campos independientes y aislados.

Por otra parte, después de un siglo de construir en el estilo antiguo, los arquitectos italianos creen llegado el momento de sistematizar sus conocimientos y experiencias. Sebastián Serlio publica en 1537 su después famosa Arquitectura, de que tantas ediciones y traducciones han de hacerse y que tan profunda influencia ha de tener en toda la arquitectura occidental, y grandes teóricos son también, como veremos, los principales arquitectos de esta época.

Vignola (muerte 1573), discípulo de Miguel Ángel, es el verdadero creador del primer tipo de iglesia renacentista verdaderamente original. En la de Jesús de Roma (1568), labrada para la recién fundada Compañía, en vez de colocar la cúpula sobre un templo de cruz griega lo hace sobre uno de cruz latina; ahora bien, los brazos del crucero son muy poco profundos y la nave central se ensancha a costa de las laterales, que se reducen a dos filas de capillas bajas, pequeñas y comunicadas entre sí. Muy apropiadas por su recogimiento y oscuridad para la oración, la luz, en cambio, inunda la capilla mayor y el crucero. La escasa altura de las capillas laterales permite disponer sobre ellas unas tribunas, desde las cuales la comunidad puede asistir a los oficios sin ser molestada por los fieles (fig. 1335), (fig. 1336).

(fig. 1335) Interior de la Iglesia de Jesús de Roma

(fig. 1336) Planta de la Iglesia de Jesús de Roma

El Jesús de Roma es el prototipo de la llamada iglesia jesuítica, que tanto se generaliza en el período barroco. Dadas la gran anchura de su nave y la intervención en la obra de San Francisco de Borja, se ha pensado en la posible influencia del tipo de iglesia gótica del Levante español.

La portada (fig. 1337) se debe al discípulo de Vignola, Giacomo della Porta, quien, inspirándose en el viejo modelo de Alberti, la corona con un gran frontón y establece el tránsito entre el cuerpo bajo y el alto por medio de unos grandes mensulones.

(fig. 1337) Fachada de la Iglesia de Jesús de Roma

Obra de Vignola es, además, el palacio de Caprarola, de planta pentagonal y patio circular (fig. 1338) y la Villa Julia (fig. 1339), de Roma. Los conocimientos adquiridos por Vignola, al medir los monumentos romanos por encargo de la Academia Vitrubiana, sirven de base a su Trattato degli Ordini, de tan perdurable influencia en el futuro.

(fig. 1338) Figuración palacio de Caprarola

(fig. 1339) Villa Julia de Roma

Andrea Palladio (muerte 1580), autor de la obra, I quattro Hbri dell'Architectura (1570), deja huella no menos profunda, sobre todo en la arquitectura civil. Discípulo también de Miguel Ángel, se establece en Vicenza, su patria, y trabaja principalmente en el norte de Italia. La fachada de la basílica (fig. 1340) de aquella población está concebida con sobriedad casi bramantesca, pero su gran novedad consiste en el empleo simultáneo en su fachada de columnas de dos escalas, unas bajo los arcos, y otras que recorren toda la planta y que al contacto de aquéllas resultan mayores de lo que realmente son.

(fig. 1340) Exterior y planta de la Basílica de Vicenza

En el Teatro Olímpico (fig. 1341), resucita el modelo clásico. Sus villas de recreo, a las que dedica uno de los libros de su tratado, semejan verdaderos templos de gran empaque monumental, con grandiosas columnatas, amplios frontones y nobles gradas de acceso.

.

(fig. 1341) Teatro Olímpico de Vicenza

La Villa Capra (fig. 1342), de Vicenza, construida para un alto empleado pontificio y conocida por la Rotonda, puede servir de modelo.

(fig. 1342) La Villa Capra de Vicenza

En sus palacios (fig. 1343) se multiplican columnatas y, sobre todo, frontones y áticos para crear grandes efectos monumentales, en que la sensación de reposo, no exenta a veces de amontonamiento, es decisiva en el conjunto.

(fig. 1343) Palacio Chiericati

Sus templos más conocidos son los del Redentor y de San Jorge, ambos de Venecia (fig. 1344), (fig. 1345).

(fig. 1344) El redentor, Venecia

(fig. 1345) San Jorge, Venecia

La influencia de Talladio es particularmente intensa en Inglaterra, y a través de ella, en los Estados Unidos, donde perdura casi todo el siglo XIX. Por su simplicidad y reposo de líneas, es también fuente de inspiración de no pocos arquitectos neoclásicos.

FRANCIA

.—La introducción del Renacimiento en Francia aparece ligada con las expediciones reales a Italia en demanda de NÁPOLES y del Milanesado. Carlos VIII reúne, ya en 1495, un importante núcleo de artistas italianos en el castillo de Amboise, a la cabeza de los cuales figura Fra Giacondo, primer editor de Vitrubio y uno de los arquitectos de San Pedro de Roma, y desde entonces no faltan artistas italianos en la corte francesa, y en Francia pasan sus últimos años algunos tan insignes como Leonardo de Vinci y el tratadista Serlio. La llamada escuela de Fontainebleau, constituida por los artistas italianos y sus discípulos franceses allí reunidos, es el gran centro irradiador del nuevo estilo, bajo Francisco I y Enrique II; pero, pese al decidido favor del monarca y a los hermosos palacios que se construyen, el Renacimiento no alcanza en Francia un desarrollo tan extraordinario como en España.

La arquitectura renacentista francesa es principalmente de carácter civil y, más concretamente, palaciega, como presintiendo el futuro de su gran florecimiento barroco. Los reyes franceses no emprenden, sin embargo, en los primeros tiempos,

la construcción del gran palacio de la Monarquía, y se dedican a reformar y ampliar en el nuevo estilo los castillos-palacios del valle del Loira. La gran empresa de este tipo es el ala agregada por Francisco I al castillo de Blois (fig. 1346), en la que la gran escalera helicoidal y las cubierta violentamente inclinada, con sus numerosas chimeneas, desempeñan papel de primer orden. El dragón coronado y lanzando llamas por las fauces, emblema de Francisco I, es simple tema ornamental en el centro de los recuadros, sin adquirir el desarrollo extraordinario que concederán a los temas heráldicos los arquitectos castellanos.

(fig. 1346) Castillo de Blois, Francia

Aún más representativo del renacimiento cortesano de Francisco I es el castillo de Chambord (fig. 1347), edificio concebido para el lucimiento de una doble escalera helicoidal en el interior y la ostentación de un bosque de chimeneas en el exterior; en realidad, un escenario pensado para la apoteosis de un monarca amigo de cacerías y fiestas. Obra de Pedro Trinqueau, es, como se ha dicho, para Francisco I lo que El Escorial para Felipe II y Versalles para Luis XIV.

(fig. 1347) Castillo de Chambord

Al mediar el siglo se emprende, ya en París, la gran obra del palacio del Louvre. Su arquitecto, Pierre Lescot (muerte 1578) lo traza (1546) con un patio cuadrado del que sólo llega a construir un ángulo, si bien al completarse se sigue, al menos en rasgos generales, su modelo (fig. 1348).

(fig. 1348) Evolución de las trazas del palacio de Louvre, París

Es éste de dos plantas corintias, la baja con arcos y la alta con ventanas cubiertas con frontones triangulares y curvos. Sobre ellas carga una tercera más baja, a manera de ático, con empinada cubierta muy visible exteriormente (fig. 1349).

(fig. 1349) Fachada renacentista de Pierre Lescot del palacio de Louvre

A Lescot, en colaboración con el escultor Goujon, se debe la bella Fuente de los Inocentes (fig. 1350).

(fig. 1350) Fuente de los Inocentes, París

Equiparable en mérito a Lescot es su contemporáneo Filiberto de l'Orme (muerte 1570), que construye a cierta distancia del palacio del Louvre el de las Tullerías -—en francés Tuileries, tejerías— (1564) (fig. 1348 II), donde emplea lo que él mismo denomina —pues además de arquitecto práctico es un teórico— el orden francés, cuyos rasgos más característicos son las fajas decoradas que interrumpen el fuste estriado de sus columnas (fig. 1351).El palacio de las Tullerías fue destruido durante la revolución de 1871.

(fig. 1351) Fachada con columnas de orden francés del palacio de Tullerías

Estas dos obras de los dos principales arquitectos renacentistas franceses son el núcleo del Louvre actual. Todavía en el siglo XVI se construye el ala del lado del río de la actual plaza del Carroussel, que llega hasta las Tullerías (fig. 1348 III y IV). Bajo Luis XIII y Luis XIV se cierra el patio cuadrado comenzado por Lescot (fig. 1348 VI y VII). Napoleón I construye parte de la segunda ala del patio citado (fig.ura 1348 IX), y Napoleón III lo completa con varios patios menores (fig.ura 1348 X).

El siglo XVI, fue uno de los más turbulentos de la historia de Francia azotada por las guerras de religión que impidieron culminar el conjunto arquitectónico de los palacios de Louvre y las Tullerías. Sin embargo, fueron las obras insignes del renacimiento francés (fig. 1352).

(fig. 1352) Conjunto arquitectónico de los palacios de Louvre y Tullerías

PALACIO DE LOUVRE

Evolución del palacio de Louvre, durante los siglos XV y XVI (fig. 1353), (fig. 1354), (fig. 1355), (fig. 1356), (fig. 1357).

(fig. 1353) Imagen figurada del Louvre del siglo XV

(fig. 1354) Primer proyecto (no realizado) de Pierre Lescot para el Louvre, 1546

(fig. 1355) Diseño de Lescot para la fachada oeste del patio interior

(fig. 1356) Planta de las nuevas construcciones renacentistas: 1566

(fig. 1357) Figuración. El Louvre hacia 1580

PALACIO DE LAS TULLERÍAS

El palacio y el jardín recibieron el nombre de Tuileries, a causa de las fábricas de tejas (tuiles en francés) que antes se alzaban en su lugar. Las obras se empezaron en 1564 (fig. 1358), (fig. 1359), (fig. 1360), (fig. 1361).

(fig. 1358) Planta proyecto original de Philibert Delorme para las Tuileries.

(fig. 1359) Alzado proyecto original de Philibert Delorme para las Tuileries.

(fig. 1360) Mapa de las Tuileries y del Louvre hacia 1580.

(fig. 1361) Las Tuileries (inacabadas) (izquierda) y de las murallas de París (derecha) Ilustración de Theodor Hoffbauer.

CAPÍTULO XXI

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

EL PLATERESCO

MONUMENTOS IMPORTADOS

TOLEDO: LORENZO VÁZQUEZ, GUMIEL Y COVARRUBIAS

SALAMANCA: ÁLAVA Y HONTAÑÓN. LEÓN. BURGOS

GRANADA Y JAÉN: MACHUCA, SILOE Y VANDELVIRA

SEVILLA Y CÓRDOBA. ARAGÓN. AMÉRICA

EL ESTILO HERRERIANO. CATEDRALES AMERICANAS

PORTUGAL

EL PLATERESCO

.—La introducción del Renacimiento en España es una consecuencia natural de nuestras relaciones con Italia. Desde mucho antes de mediar el siglo XV, Alfonso V de Aragón es también rey de Nápoles, y al terminar esa centuria no es sólo Aragón, sino toda España la que recorre Italia a las órdenes del Gran Capitán. Hace mucho

tiempo, por otra parte, que los artistas italianos han traído la buena nueva renacentista, y no faltan españoles que han estado en la vecina península. A las obras labradas en el nuevo estilo se les llama «del romano» u «obra a la antigua», para distinguirlas de las ejecutadas en el que hoy denominamos gótico y en el siglo XVI se calificaba de «obra moderna». El Renacimiento arraiga con tal fuerza entre nosotros, que en España se escribe el primer tratado del nuevo estilo arquitectónico impreso fuera de Italia. Lo publica Diego de Sagredo, en Toledo, en 1526, con el nombre de Medidas del Romano (fig. 1362). Unos cuarenta años más tarde aparece una traducción del célebre libro de Serlio.

(fig. 1362) Medidas del Romano

El Renacimiento cuatrocentista se difunde en España cuando en Italia toca a su término, es decir, cuando allí se inicia la reacción bramantesca, reacción que no tiene lugar entre nosotros hasta mediados del siglo XVI. El estilo correspondiente al cuatrocentismo italiano, aunque con las naturales diferencias, es el plateresco; el de inspiración bramantesca, es el herreriano. El plateresco llena los dos primeros tercios del siglo; el herreriano, el último. La obra en que se crea el segundo es El Escorial, cuya primera piedra se pone en 1563.

El plateresco, al parecer, debe su nombre al analista de Sevilla, del siglo XVII, Ortiz de Zúñiga, quien, al elogiar la primorosa decoración de un monumento de ese estilo, la califica de «fantasía plateresca». Se distingue por su extraordinaria riqueza decorativa, y, en realidad, buena parte de nuestros arquitectos de este período son más bien grandes decoradores que propiamente arquitectos. Como en la escuela lombarda, cubren las fachadas temas decorativos que en Toscana se reducen a puertas, retablos y sepulcros. Candelabros, subientes, festones, seres fantásticos o bichas, como suelen denominarse las figuras monstruosas (fig. 1363) y, en suma, todo el caprichoso repertorio del grotesco, se emplean con profusión extraordinaria y, a medida que avanzan los años, con dramatismo creciente.

(fig. 1363) Decoración con grutesco

Algún elemento, como la columna abalaustrada (fig. 1364), adquiere tan temprana y rápida difusión, que llega a convertirse en uno de los temas característicos del

plateresco. Es lo que Sagredo denomina columna monstruosa, cuyo fuste consta de una parte superior terminada en su base en forma bulbosa y revestida de hojas, que por su semejanza con la flor del granado se llama balaustre —del latín balaustium, granado—; de partes rehundidas o estranguladas —degolladuras o retraimientos, según Sagredo—, vasos y cajas o cuerpos cilíndricos superpuestos, con capiteles decorados (fig. 1365).

(fig. 1364) Columnas del tratado de Medidas del Romano de Sagredo

(fig. 1365) Capiteles del tratado de Medidas del Romano de Sagredo

Elementos decorativos que se emplean también con particular insistencia, son los medallones con bustos o cabezas, especialmente en enjutas, basamentos, entablamentos y entrepaños. País donde el gótico tiene raíces tan profundas, es frecuente, hasta muy avanzado el siglo, que mientras el exterior del edificio se engalana con todo el repertorio renacentista, en el interior continúan empleándose las bóvedas de crucería.

Como es natural, el estilo plateresco no permanece estacionario en sus sesenta años largos de vida, y, aunque no siempre sea fácil fijar con precisión el cambio del estilo, hacia el año 1530 suelen advertirse ya las novedades delatoras de su segunda etapa. Durante el primer período la decoración es más plana, más menuda, menos movida, y los temas animales y humanos también menos frecuentes. Con posterioridad a 1530 esa decoración se proyecta más, su escala aumenta, se nos muestra dotada de un mayor dramatismo, y los elementos fundamentales de la composición arquitectónica se destacan más intensamente.

MONUMENTOS IMPORTADOS

.—Aunque no sean los monumentos más antiguos del estilo, conviene recordar, en primer lugar, un grupo de obras importadas de Italia, total o parcialmente, que demuestran el entusiasmo con que la nobleza española acoge el nuevo estilo. Una de las más típicas es el patio del castillo de la Calahorra (fig. 1366), construido al pie de Sierra Nevada, cerca de Guadix, por el marqués de Cénete.

(fig. 1366) Patio del castillo de Calahorra

El marqués de Cénete no sólo trae de Italia un crecido número de elementos decorativos ya labrados, sino que hace venir al conocido decorador genovés Miguel Carlone en 1509. Labrados en Italia, las familias de marmolistas de Carrara, de los Aprile, los Gazzini y los Carona, envían también a la Península, hacia 1520, toda una serie de grandes sepulcros riquísimamente decorados, entre los que merecen recordarse los de los Ribera, el de los marqueses de Ayamonte y el del obispo Ruiz en San Juan de Toledo.

TOLEDO: LORENZO VÁZQUEZ, GUMIEL Y COVARRUBIAS

LORENZO VÁZQUEZ

.—La personalidad más destacada que aparece a la cabeza de la escuela toledana, y aun de todo el Renacimiento español, es Lorenzo Vázquez de Segovia, el arquitecto de los Mendoza, que emplea el estilo brunelleschiano poco antes de terminar el siglo. En la fachada del Colegio de Santa Cruz (1491) (fig. 1367), fundado por el Gran Cardenal, y en el palacio de Cogollado (fig. 1368), introduce, con las formas renancentistas, el almohadillado florentino, que tomará desde entonces carta de naturaleza en el Renacimiento castellano.

(fig. 1367) Fachada del Colegio de Santa Cruz en Valladolid

(fig. 1368) Fachada del palacio de Cogolludo. Guadalajara

En el patio del convento de la Piedad (fig. 1369), de Guadalajara, hoy Instituto, crea uno de los prototipos de la hermosísima serie de patios renacentistas toledanos. Es de galerías arquitrabadas sobre columnas con grandes zapatas y cornisas con canecillos.

(fig. 1369) Patio del convento de la Piedad, de Guadalajara

GUMIEL

A esta primera etapa del plateresco corresponde la actividad de Pedro Gumiel, el arquitecto del cardenal Cisneros. De personalidad mal conocida y formado en la tradición toledana, ofrece una versión morisca de esta primera etapa del plateresco. Sus cubiertas son lujosos artesonados mudéjares y las decoraciones de yeso o

estuco. Obra suya de riqueza extraordinaria es la Sala Capitular de la catedral de Toledo (1504) (fig. 1370).

(fig. 1370) Sala Capitular de la catedral de Toledo

A él se deben, además, el Paraninfo de la Universidad de Alcalá (fig. 1371) y el patio de San Juan de la Penitencia, destruido en 1936, fundaciones ambas del cardenal Cisneros.

(fig. 1371) Paraninfo de la Universidad de Alcalá

Otro de los introductores de la decoración cuatrocentista en Castilla es Vasco de la Zarza (muerte 1524), autor, en la catedral de Ávila, del sepulcro del Tostado y de la restante decoración de la giróla.

ALONSO COVARRUBIAS

Después de estos maestros introductores del Renacimiento en Castilla, la gran figura que llena el segundo tercio del siglo es el toledano Alonso de Covarrubias (muerte 1570), que se nos presenta como el continuador de Alonso Vázquez. Así, en los dos patios hermanos del Hospital de Santa Cruz, de Toledo (1524 (fig. 1372), y del Palacio Arzobispal, de Alcalá (fig. 1373), este último consumido por las llamas hace unas décadas, nos ofrece dos hermosísimas escaleras de gran aparato, donde el almohadillado de Vázquez gana en riqueza e importancia.

(fig. 1372) Patio del hospital de Santa Cruz, de Toledo

(fig. 1373) Patio del palacio Arzobispal, de Alcalá (fotografía de 1863)

El gran desarrollo de las escaleras es uno de los rasgos que distinguen a nuestra arquitectura renacentista de la italiana. De medio punto las arquerías de las dos plantas del patio toledano, en la segunda del de Alcalá, adopta las zapatas y el sistema dintelado de su maestro.

Después de esta etapa de gran riqueza ornamental, de que son también buenos ejemplos la portada de San Clemente (1534) y la capilla de los Reyes Nuevos, cubierta con bóveda de crucería, al encargarse de la fachada principal del Alcázar de Toledo (fig. 1374) parece iniciar un estilo más sobrio. Comprendida entre los dos

torreones de las esquinas, aunque conserva el almohadillado en la galería alta, en el cuerpo principal reduce la decoración al encuadramiento de las ventanas, y la de la puerta misma es sumamente sobria.

(fig. 1374) Fachada principal del Alcázar de Toledo

Un paso más en el mismo sentido representan la Puerta de Bisagra (1559 (fig. 1375), y la iglesia de Getafe (fig. 1376).

(fig. 1375) Puerta de Bisagra Nueva. Toledo

(fig. 1376) Interior de la iglesia de Getafe

Aunque de autor desconocido, deben recordarse en la bella serie de patios renacentistas de escuela toledana los del monasterio de Luliana (fig. 1377) y de San Pedro Mártir, de Toledo (fig. 1378).

(fig.s. 1377) Patio del monasterio de Lupiana, de Toledo

(fig. 1378) Patio de San Pedro Mártir, de Toledo

Las portadas de frontón curvo muy repetidas en la ciudad, y la rica portada del Hospital de Santa Cruz, aún con no pocos resabios góticos (fig. 1379).

(fig. 1379) Portada del Hospital de Santa Cruz de Toledo

La creación segoviana más importante de esta segunda etapa renacentista es el tipo de casa con patio dintelado sobre columnas con zapatas, cuyas galerías sólo suelen ocupar tres de los lados. En algún caso el muro del cuarto lado presenta decoración esgrafiada de viejo abolengo en la ciudad. Los ejemplares más importantes son las casas del marqués del Arco y del marqués de Lozoya (1563 (fig. 1380).

(fig. 1380) Casa del marqués de Lozoya, Segovia

En Ávila debe recordarse la de Polentinos, actual Academia Militar, de patio dintelado (fig. 1381).

(fig. 1381) Palacio de Polentinos, Ávila

SALAMANCA: ÁLAVA Y HONTAÑÓN. LEÓN. BURGOS

.—En ninguna población de la Península tiene el estilo plateresco acogida tan entusiasta como en la vieja ciudad universitaria. Salamanca es la ciudad plateresca por excelencia, tanto por el número de sus monumentos como por la exquisita finura de su decoración, debida en gran parte a la excelente calidad de su piedra, ligeramente rosada.

El Renacimiento se inicia en algunas casas concebidas todavía en gótico, como la de las Conchas (1512 (fig. 1382), donde la decoración del romano enriquece el dintel de las puertas o los antepechos de las ventanas. Por desgracia, ignoramos el nombre del principal maestro de este momento.

(fig. 1382) Casa de las Conchas, Salamanca

Sin su importancia, a esta etapa pertenece, entre otras, la casa del médico Abarca.

JUAN DE ÁLAVA

El arquitecto de nombre conocido que trabaja ya en esos años y llena todo el primer tercio del siglo es Juan de Álava (muerte 1537). Recibida probablemente su primera formación en el gótico, tal vez con Juan Gil de Hontañón, alarga y emplea a veces los elementos arquitectónicos renacentistas con un sentido de las proporciones aún del gótico. Como es natural todavía en estos años, su decoración está concebida muy en plano y los elementos se proyectan poco. En la portada de San Esteban (1524 (fig. 1383), obra de madurez del artista, aparecen bien de manifiesto esos caracteres.

(fig. 1383) Portada de San Esteban, Salamanca

De estos mismos años es la bellísima portada de la Universidad (fig. 1384). No obstante ser una de las obras maestras de la arquitectura plateresca, ignoramos el nombre de su autor. Limitada por dos pilastras que terminan a la altura de las impostas, la decoración se distribuye en varias calles y cuerpos, en los que la escala aumenta con la altura. Sobre el fondo de grutescos de admirable finura de ejecución se recortan medallones con los retratos de los Reyes Católicos, bustos y estatuas de héroes y deidades paganas, y tal vez símbolos de las disciplinas universitarias.

(fig. 1384) Portada de la Universidad de Salamanca

La Casa de las Muertes, de hacia 1515, es, por su calidad, digna del autor de la Universidad (fig. 1385).

(fig. 1385) La Casa de las Muertes, Salamanca

A esta etapa se debe la formación de un tipo de portada muy característico de la escuela, que se distingue porque los soportes que encuadran el vano quedan suspendidos antes de descender hasta tierra. Algunas, como las de la casa de los Maldonado (fig.1386) y la del convento de las Dueñas (fig.1387), recuerdan mucho el estilo de Juan de Álava.

(fig.1386) Portada casa de los Maldonado, Salamanca

(fig.1387) Convento de las Dueñas de Salamanca

RODRIGO GIL DE HONTAÑÓN

Rodrigo Gil de Hontañón (muerte 1577), hijo del arquitecto Juan Gil de Hontañón y que sucede a Juan de Álava en la maestría mayor de la catedral, es la gran figura de la escuela durante el segundo tercio del siglo. Pocos arquitectos trazan y dirigen tantas obras como él. Su labor, lejos de limitarse a la región salmantina, se extiende por toda Castilla y deja un monumento tan importante como la Universidad de Alcalá (1549 (fig. 1388). Su fachada es de composición clara y grandiosa. Corónala galería corrida como la del Alcázar de Toledo, y su gran calle central remata en frontón, bajo el cual campean en la gran escala acostumbrada en Castilla las armas imperiales, que con los dos grandes ventanales constituyen uno de los principales elementos del conjunto. Todo lo demás es secundario y aparece totalmente subordinado a estos grandes temas principales. La menuda y abundante decoración de Álava ha desaparecido, el paramento liso del muro luce con fuerza y las mismas columnas casi han perdido totalmente su carácter monstruoso.

(fig. 1388) Universidad de Alcalá

A este mismo arquitecto se debe la casa de los Guzmanes, de León.

Obra conjunta suya y de fray Martín de Santiago se considera el palacio de Monterrey (1539) (fig. 1389), del que sólo llega a construirse una de sus fachadas. Las galerías corridas, y las riquísimas cresterías caladas que coronan tanto sus dos

torreones como los muros por ellos flanqueados, son de las creaciones más afortunadas del Renacimiento salmantino.

(fig. 1389) Palacio de Monterrey, Salamanca

Deficientemente conocido, Pedro de Ibarra (muerte 1570) es, sin embargo, un contemporáneo de Hontañón, de gran valía, a quien se atribuye el patio del Colegio de los Irlandeses (fig. 1390), sin duda el de más bellas proporciones de Salamanca. Sus arcos, en lugar de cabalgar directamente sobre las columnas, como en los de Covarrubias, siguen ya el sistema romano de la columna adosada al pilar.

(fig. 1390) Patio del Colegio de los Irlandeses, Salamanca

Ibarra, en unión de otros arquitectos, interviene además en la casa de Fonseca o de la Salina (fig. 1391), con fachada de amplias galerías que le prestan cierto aire de edificio público, y patio de forma irregular, con curiosa galería volada sobre enormes y ricos mensulones.

(fig. 1391) Palacio de Fonseca o de la Salina, Salamanca

LEÓN

El plateresco produce en León obras tan ricas e importantes como el convento de San Marcos —la sacristía es obra de Juan de Badajoz (1549 (fig. 1392)— y en Extremadura una bella serie de casas, entre las que destaca en Cáceres la de los Golfines.

(fig. 1392) Sacristía del convento de San Marcos, León

BURGOS

En Burgos, el último miembro de la familia de los Colonia, Francisco, inicia el estilo en la Puerta de la Pellejería (1516 (fig. 1393) de la catedral.

(fig. 1393) Puerta de la Pellejería, Burgos

El arquitecto de mayor personalidad es Juan de Vallejo, que sucede en la gran empresa de la reconstrucción del cimborrio de la catedral, hundido en 1539, a Felipe de Borgoña o Vigarni, de quien se tratará más adelante como escultor. A Vallejo se ha atribuido la portada dé San Cosme, la iglesia donde reposan sus restos.

Entre los monumentos civiles sobresalen la casa de Miranda, de patio dintelado, con especie de zapatas, formadas por capiteles y ménsulas a los lados, y la de Ángulo. La del Cubo se distingue, en cambio, por el movimiento de sus temas decorativos (fig. 1394).

(fig. 1394) Casas todelanas de Miranda; Ángulo, y del Cubo

De estilo burgalés muy discutido, hasta el punto de pensarse también en algún maestro toledano, es el hermoso palacio de Peñaranda de Duero. La menuda labor de su portada (fig. 1395), de finura admirable, sitúa el monumento en la misma etapa de Francisco de Colonia. Conserva uno de los salones más bellos de nuestro Renacimiento, con rica chimenea, tribuna de músicos cerrada por tracería aún gótica, y lujoso artesonado (fig. 1396):

(fig. 1395) Palacio de Peñaranda de Duero, Burgos

(fig. 1396) Salón del palacio de Peñaranda de Duero, Burgos

En la vecina Navarra, la grandiosa portada de la iglesia de Viana (1549 (fig. 1397), con enorme hornacina ante la puerta principal, es una de las creaciones españolas más monumentales de la época. Es, al parecer, obra de Juan de Goyaz.

(fig. 1397) Portada de la iglesia de Santa María de Viana, Navarra

GRANADA Y JAÉN: MACHUCA, SILOE Y VANDELVIRA

.—Las catedrales y el gran número de templos que precisa construir en el recién conquistado reino nazarí, atraen a varios arquitectos que no tardan en convertir su capital en el centro de mayor actividad arquitectónica de Andalucía. Sus dos figuras principales son Machuca y Siloe.

PEDRO MACHUCA

Pedro Machuca (muerte 1572) es un toledano que ha estado largos años en Italia. En 1530 se le encomienda el palacio de Carlos V (fig. 1398). En sus fachadas, de gran monumentalidad, almohadilladas en su planta baja, y con balcones encuadrados por pilastras en la alta, dispone dos portadas con relieves que celebran, en el lenguaje de la fábula antigua, las victorias del César. Inconcluso el palacio, los

planos conservados muestran los dos grandes patios con pórticos que se proyectaron ante sus fachadas. Se desentiende de las exuberancias decorativas plateresca, entonces en pleno apogeo, y traza con gran originalidad un patio circular dintelado, de sobriedad bramantesca, cuya encanto reside en las bellas proporciones de las columnas y el entablamento, y en el claroscuro que prestan a sus galerías algunas hornacinas (fig. 1399).

(fig. 1398) Palacio de Carlos V, Granada

(fig. 1399) Patio circular dintelado del palacio de Carlos V

DIEGO DE SILOE

Este episodio bramantesco de Machuca apenas tiene eco. El fundador de la escuela es el burgalés Diego Siloe (muerte 1563), hijo del escultor Gil Siloe, que también ha estado en Italia, donde se conserva alguna obra suya. En la catedral de Burgos labra la Escalera Dorada (fig.1400), en el pueblo de Santa María del Campo una esbelta torre (fig.1401), y en Salamanca se le atribuye la portada del Colegio de los Irlandeses (fig. 1402).

(fig.1400) Escalera Dorada de la catedral de Burgos

(fig. 1401) Torre de Santa María del Campo

(fig. 1402) Portada del Colegio de los Irlandeses

Pero lo que le hace famoso es la catedral de Granada, que se le encomienda en 1528, cuando ya ha construido sus cimientos Enrique Egas, inspirándose muy de cerca en la de Toledo (fig. 1403). Deseoso de respetar las elevadas proporciones de aquel proyecto de templo gótico, pero considerando indispensable el empleo de la columna clásica, labra unos pilares con medias columnas en los frentes, dispone sobre ellos un trozo de entablamento a guisa de capitel (fig. 1404), según la transformación del modelo de Brunelleschi en la catedral de Pienza, e inspirándose en la Mezquita de Córdoba, labra encima un segundo soporte, duplicando así la altura.

(fig.s. 1403) Fachada y planta de la catedral de Granada

(fig. 1404) Pilares y columnas interior de la catedral de Granada

Obsesionado, además, como buen renacentista, por la media naranja, convierte la capilla mayor semipoligonal (fig. 1405) en circular, para lo que sacrifica la primera nave de la giróla. Pensada para capilla funeraria, los enterramientos irían sobre los primeros arcos. A ejemplo de la catedral primada, y por las mismas razones, las capillas son alternativamente grandes y pequeñas.

(fig. 1405) Interior y dibujo de la capilla mayor de la catedral de Granada

Aplicado a templo de una sola nave, aunque ejecutado por Vandelvira, repite el mismo tipo de capilla circular en el Salvador, de Úbeda, algo anterior a 1540 (fig. 1406).

(fig. 1406) Capilla circular de El Salvador, de Úbeda

Siloe ejecuta o intervine en otras muchas obras, entre las que destaca la iglesia de San Jerónimo (fig. 1407), panteón familiar del Gran Capitán.

(fig. 1407) San Jerónimo de Granada

Pero lo más trascendente de su labor es la importancia de la catedral granadina como prototipo de templos posteriores renacentistas, en los que se renuncia, sin embargo, a su solución de la capilla mayor. La catedral de Málaga, hecha probablemente por su traza, se distingue por la elegancia de sus pilares y sus bellos efectos de perspectiva (fig. 1408) (fig. 1409).

(fig. 1408) Portada de la catedral de Málaga

(fig. 1409) Interior de la catedral de Málaga

En forma más simplificada, la de Guadix (1549 (fig. 1410) repite también su modelo y hasta en la lejana Guadalajara, de México, se imitan sus pilares.

(fig. 1410) Interior de la catedral de Guadix

Obra contemporánea de Siloe, pero no suya, es la casa de Castril (fig. 1411), de Granada.

(fig. 1411) Casa de Castril, Granada

ANDRÉS DE VALDEVIRA

En estrecho contacto con la granadina de Siloe, la escuela renacentista de Jaén es también del mayor interés. Su gran personalidad es Andrés de Vandelvira (muerte 1575), que en la catedral de Jaén (1540) adopta el pilar de Siloe, si bien cubre todas las naves a la misma altura, y la traza de planta rectangular, como la de Sevilla. Sus bóvedas son váidas, el tipo de cubierta que hace fortuna en la escuela y para el que crea un género de decoración muy característico de molduras concéntricas (fig. 1412), (fig. 1413). Partes importantes en la misma catedral son la sacristía y la sala capitular (fig. 1414).

(fig. 1412) Catedral de Jaén

(fig. 1413) Interior de la catedral de Jaén

(fig. 1414) Sacristía y sala capitular de la catedral de Jaén

Ya hemos visto la intervención de Vandelvira en el Salvador de Úbeda, al que, si no el plano general del templo, deben atribuirse las portadas laterales, el empleo de telamones y cariátides y la sacristía (fig. 1415).

(fig. 1415) Puerta de la sacristía de El Salvador de Úbeda

Su influencia en toda la comarca es profunda (fig. 1416). Tanto Úbeda como Baeza son de las ciudades más ricas en monumentos renacentistas, pudiendo distinguirse una primera etapa anterior a la llegada de Vandelvira, y una posterior, en que la influencia de éste es bastante sensible.

(fig. 1416) Casas de los Vela Cobos, y del Conde de Guadiana en Úbeda

SEVILLA Y CÓRDOBA. ARAGÓN. AMÉRICA

SEVILLA

.—Contra lo que haría suponer la enorme riqueza que significa el monopolio del comercio de Indias, Sevilla, aunque construya en el siglo XVI lujosos monumentos, no consigue formar una escuela como la granadina. El vallisoletano Diego de Riaño (muerte 1534), durante sus breves permanencias en la ciudad, traza el Ayuntamiento y lo dirige breve tiempo. Muy gótico todavía en las partes más

antiguas el interior, sus fachadas constituyen uno de los conjuntos decorativos más ricos de nuestro Renacimiento (fig. 1417).

(fig. 1417) Ayuntamiento de Sevilla

El segundo gran monumento del plateresco en Sevilla es la sacristía mayor de la catedral (1532), atribuida corrientemente a Riaño, pero que, al menos en gran parte, se debe a inspiración de Siloe. De planta de cruz griega, casi cuadrada, se cubre con enorme cúpula sobre bóvedas cónicas muy abiertas, enriquecidas con relieves en casetones. Grandioso y rico, su interior es una de las creaciones más bellas de nuestro plateresco (fig. 1418).

(fig. 1418) Sacristía mayor de la catedral de Sevilla

A Martín de Gaínza (muerte 1555), nombrado maestro mayor de la catedral a la muerte de Riaño, se debe la capilla real (1544) (fig. 1419), de traza nada vulgar, donde la gran cúpula, continuándose en la gigantesca venera del ábside, crea también uno de los efectos de espacio abovedado más grandioso de nuestro Renacimiento. De autor desconocido es la hermosa sala capitular (fig. 1420).

(fig. 1419) Capilla real de la catedral de Sevilla

(fig. 1420) Sala capitular de la catedral de Sevilla

Aparte de este tipo de arquitectura de estilo castellano en piedra, se emplea otro durante la primera mitad del siglo, en el que el nuevo estilo se mezcla con la tradición morisca, siempre vigorosa. Ya en 1504 el italiano Niculoso Pisano decora con bellos grutescos esmaltados en azulejos la portada gótica de ladrillo en limpio de Santa Paula (fig. 1421).

(fig. 1421). Portada de Santa Paula, Sevilla

Pero la creación más importante del estilo es la llamada Casa de Pilatos (1533), donde a las columnas y portadas renacentistas de mármol traídas de Italia se agregan altísimos zócalos de azulejos trianeros y riquísimos artesonados mudéjares (fig. 1422).

(fig. 1422) Casa de Pilatos, Sevilla

Del mismo estilo es la Casa de las Dueñas (fig. 1423).

(fig. 1423) Casa de las Dueñas

Frente a la dispersión sevillana, Córdoba presenta la familia de arquitectos de los Fernán Ruiz, que se suceden en tres generaciones. De origen burgalés Fernán Ruiz I (muerte 1547) trabaja en gótico y es el autor de la catedral (1523) que se construye en el interior de la Mezquita. A Fernán Ruiz II, maestro mayor de la catedral de Sevilla, se debe la iglesia del Hospital de la Sangre, cubierta con bóvedas váidas, y con tribunas sobre las capillas laterales y el bello campanario con que se corona (1568) la vieja torre almohade, que, al ser rematada por la estatua giratoria de la Fe, recibe el nombre de Giralda. Y Fernán Ruiz III (muerte 1604), quien, al revestir el viejo alminar de la Mezquita de Córdoba, crea la última gran torre del siglo XVI, intensamente influida ya por el estilo herreriano (fig. 1424).

(fig. 1424). Torre de la catedral de Córdoba

ARAGÓN

Pese a las viejas relaciones políticas y comerciales de Aragón y Cataluña con Italia, el Renacimiento no adquiere en esta parte de la Península el desarrollo que en Castilla y en Andalucía. En su primera etapa produce la portada de la iglesia de Santa Engracia (fig. 1425), de Zaragoza, obra de finura exquisita y que se considera de una fecha tan temprana como la de 1504. Se cree de Morlanes, padre e hijo.

(fig. 1425) Portada de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza

El capítulo más original del Renacimiento aragonés es el de su arquitectura civil. Juan de Sariñena, en el hermoso edificio de la Lonja (1541 (fig. 1426) de Zaragoza, nos ofrece en su interior la versión renacentista de los grandiosos interiores de las lonjas góticas levantinas, donde las columnas con capiteles clásicos reemplazan a los pilares de baquetones, si bien las bóvedas continúan siendo de crucería. Su exterior, de ladrillo, remata en galería corrida de arcos, bajo alero de grandes proporciones típicamente aragonesa (fig. 1427).

(fig. 1426) Lonja de Zaragoza

(fig. 1427) Interior de la lonja de Zaragoza

Tudelilla (muerte 1566) es el autor de la casa de Zaporta (1546), el banquero de Carlos V, cuyo patio se encontraba en París hace años y últimamente ha vuelto a Zaragoza. Según es corriente en Aragón, su planta baja es adintelada y descansa sobre escaso número de columnas, mientras la alta es de arquería de vanos estrechos y numerosos. El antepecho, ricamente decorado, contiene grandes relieves con los trabajos de Hércules.

De menos importancia decorativa, también es típico ejemplo de casa aragonesa la de los Luna, hoy Audiencia. Es igualmente de mediados de siglo y tiene la característica galería de arcos en la parte superior, patio con columnas anilladas y rica portada con las estatuas de Hércules y Teseo (fig. 1428).

(fig. 1428) Palacios de Zaporta y de los Luna, Zaragoza

En Cataluña y Valencia el entusiasmo por la arquitectura renacentista es menor, aunque no faltan casas tan bellas como la destruida de Gralla, en Barcelona.

AMÉRICA

En América, la creación arquitectónica más interesante de la primera mitad del siglo es el tipo de iglesia conventual fortificada, de México. De una nave con cubierta de crucería gótica y coronada de almenas (fig. 1429).

(fig. 1429) Convento de Actopan, México

Como resulta insuficiente para la numerosísima población indígena que precisa evangelizar, se forma ante ella un enorme patio con cerca almenada, en cuyos cuatro ángulos se labran otros tantos templetes o posas para enseñar la doctrina y hacer estación las procesiones que en él se celebran (fig. 1430).

(fig. 1430) Posa de Huejotzingo

Al fondo de ese patio se construye, además, un a capilla abierta para decir misa a los indios en él reunidos. Ejemplo típico de esta clase de convento es el de Huejotzingo. Entre las capillas abiertas de indios, que pueden ser de formas muy diversas, merecen recordarse las de Cholula y Teposcolula. A veces, la capilla se encuentra situada en alto, como en Tlahuelilpa (fig. 1431).

(fig. 1431) Convento de Tlahuelilpa

El estilo propiamente plateresco deja, además, en América varias obras tan importantes como la portada de la catedral de Santo Domingo, cuyo interior es gótico, y la de San Agustín Acolman (fig. 1432) y la de Yuririapúndaro, en México.

(fig. 1432) San Agustín Acolman, México

Entre las casas renacentistas figura en primera línea la de Montejo, en Mérida.

Al lado de estas obras de estilo peninsular créanse otras donde la influencia indígena da origen a una escuela con caracteres propios. La portada de San Andrés Calpan (México), cargada todavía de goticismo, nos ofrece temas de la flora indígena, como el quiote del maguey. En la capilla de indios de Tlalmanalco, también en México, el grutesco renacentista, interpretado por artistas aborígenes, adquiere ritmo y expresión desconocidos en la Península.

EL ESTILO HERRERIANO. CATEDRALES AMERICANAS

.—A mediados de siglo, sin perjuicio de que se continúen labrando fachadas con grutescos y columnas monstruosas, el gusto comienza a fatigarse de tanta decoración, y algunos arquitectos se deciden a emplear un estilo más sobrio y exclusivamente arquitectónico. En realidad, no hacen sino incorporarse con retraso a la reacción iniciada en Italia cincuenta años antes por Bramante, cuyas consecuencias sacan por aquellos años los discípulos de Miguel Ángel.

Las figuras más representativas de este momento propiamente preherreriano son Juan de Toledo (muerte 1567) y Bartolomé Bustamante (muerte 1570), autor este último del hospital de Tavera, de hermosos patios gemelos y bellas perspectivas (fig. 1433). Toledo permanece largo tiempo en Italia, principalmente en Nápoles, pero en 1563 es llamado a España por Felipe II para dirigir las obras reales.

(fig. 1433) Hospital de Tavera, Toledo

El monumento que hace triunfar esa reacción contra el plateresco e impone al nuevo estilo sus rasgos propios en España es el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (fig. 1434).

(fig. 1434) Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Concebido por Felipe II para panteón real, palacio y monasterio, encomienda su traza a Juan de Toledo, quien, siguiendo el precedente del Alcázar de la ciudad imperial, dispone una gran planta cuadrada con una torre en cada ángulo (fig. 1435). Dividida en tres zonas verticales, traza en la central el gran patio de los Reyes, así llamado por las estatuas de los de Judá que decoran la fachada del templo, situado al fondo. Bajo el testero de aquél se encuentra la cripta, y tras él, en un cuerpo saliente, parte del palacio, que, además, ocupa la zona lateral izquierda. La zona lateral derecha es la dedicada a convento, con varios patios, de los cuales el mayor y más bello es el de los Evangelistas.

Debido al sistema de cuadrícula con arreglo al cual se ordenan dependencias y patios, y el cuerpo saliente situado en la parte central tras el templo, la forma de parrilla del conjunto ha hecho pensar en su posible valor simbólico como atributo del santo titular. La parte anterior del monasterio, formada por el gran patio central de los Reyes y cuatro patios menores a cada lado, está inspirada en el hospital de Milán, de Filarete.

(fig. 1435) Planta del monasterio de San Lorenzo de El Escorial

JUAN DE HERRERA

Comenzado el edificio en 1563, al morir Juan de Toledo cuatro años después, Felipe II encomienda la dirección a su auxiliar, el montañés Juan de Herrera (muerte 1597), hombre estudioso que hace con aquél su tardía formación. Deseoso el monarca de ampliar la capacidad del monasterio, se decide a elevar considerablemente la altura del edificio, al parecer por sugestión de fray Antonio de Villacastín, el gran cerebro organizador, gracias al cual la magna construcción puede ser realidad en breve tiempo.

Parte capital en el conjunto es el templo. (1574), para el que se presentan varios proyectos, entre ellos alguno italiano, que deben servir de base a Herrera para trazar el definitivo. Es de cruz griega, con gran cúpula central, cañones en los brazos y cúpulas rebajadas en los ángulos, según el esquema vaticano, si bien los brazos

terminan en plano. La capilla mayor (fig. 1436) es profunda y muy elevada, para albergar bajo ella la cripta de los enterramientos reales, y a los pies se prolonga el templo en toda su anchura.

(fig. 1436) Interior capilla mayor de El Escorial

Gracias a esta prolongación, que apenas influye en el efecto interior del templo, se forma un coro alto casi al nivel de la capilla mayor. A los lados de ésta se encuentran los monumentos funerarios de Carlos V y Felipe II (fig. 1437).

(fig. 1437) Sepulcro de Felipe II

Debido a la gran elevación de la capilla, la planta alta del palacio queda a su nivel, en forma tal, que el monarca puede presenciar los oficios desde su dormitorio con vistas al altar mayor, cuyo retablo de mármol es obra del italiano Jacometrezo. La gran cúpula del crucero y las dos torres de los pies del templo, juntamente con las cuatro de los ángulos del monasterio, rematadas en chapiteles de pizarra de gusto flamenco y que tanta influencia tendrán en la arquitectura castellana posterior, son elementos decisivos en el efecto de conjunto del exterior del monumento.

Herrera renuncia, tanto en las fachadas exteriores como en el interior, a toda decoración que no resulte del mero encuadramiento de los vanos o del orden dórico de sus portadas (fig. 1438).

(fig. 1438) Portada de la Iglesia de El Escorial

Los temas vegetales desaparecen, los figurados se convierten en grandes estatuas y los geométricos se reducen a pirámides y bolas. Pero Herrera tiene un exquisito sentido de las proporciones y de las formas, que le permite ordenar éstas con sabiduría admirable. Gracias a ese talento, empleado en edificio ya de por sí gigantesco, y teniendo por norte el ideal de lo grandioso, pocos monumentos lo son en tan alto grado como El Escorial.

Obra también de Juan de Herrera, pero que deja inconclusa, es la catedral de Valladolid (1585 (fig. 1439), de planta rectangular, como la de Jaén, con dos torres grandes a los pies y dos menores en el testero, reflejo del modelo de Bramante para San Pedro de Roma.

(fig. 1439) Catedral de Valladolid

A Herrera se atribuye la traza de la Casa Lonja de Sevilla (fig. 1440), donde el ladrillo alterna con la piedra y la mayor riqueza decorativa revela la presencia de arquitectos de sensibilidad muy diferente.

(fig. 1440) Casa Lonja de Sevilla

Uno de los continuadores más destacados en Castilla del estilo de Herrera es Juan de Nates, autor de Santa Cruz de Ríoseco (fig. 1441) y de las Angustias, de Valladolid.

(fig. 1441) Santa Cruz de Ríoseco

AMÉRICA ESPAÑOLA

Cuando, al comenzar el último tercio del siglo XVI, se trazan las primeras catedrales americanas, se ha iniciado en la Península la reacción contra el plateresco y se coloca la primera piedra de El Escorial. Ellas constituyen el último capítulo de las catedrales renacentistas españolas. Son de planta rectangular, como las de Jaén y Valladolid. A Claudio de Arciniega- se debe la de México (1563 (fig. 1442), de tres naves más dos de capillas. De pilares cruciformes con medias columnas dóricas en sus frentes, es probable que se concibiesen en un principio según el modelo de Siloe, con un trozo de entablamento por capitel, pero se terminan alargando los fustes a toda la altura del templo y aun continuándolas en el intradós de los arcos; gracias a ese alargamiento, el interior es de proporciones muy elegantes. Terminadas las torres y rehecha la cúpula ya en época neoclásica, la catedral de México es la obra magna de la dominación española.

(fig. 1442) Catedral de México

La catedral de Puebla (fig. 1443) repite en lo esencial el mismo modelo, y tanto una como otra se proyectan con cuatro torres, aunque sólo se terminan las de los pies.

(fig. 1443) Catedral de Puebla

En la de Guadalajara, de México, se sigue en los pilares, en parte, la solución de Siloe, y se cubre de crucería.

Las grandes catedrales peruanas de Lima (1572-1578) y el Cuzco (1573- 1578 (fig. 1444) son hermanas, y consta que traza la primera F. Becerra. En ambas se conserva el trozo de entablamento granadino en los pilares, pero se reemplazan las medias columnas por pilastras, como presintiendo los gustos seiscentistas. Las bóvedas son de crucería.

(fig. 1444) Catedrales peruanas de Lima y el Cuzco

A la misma etapa estilística de las catedrales corresponde la hermosa fachada de San Francisco de Quito (fig. 1445).

(fig. 1445) Fachada de San Francisco de Quito

PORTUGAL

.—Después del estilo manuelino, entre cuya desbordante decoración gótica se pierden los candelabros y grutescos italianos, la fecundidad arquitectónica decae, y sólo se construyen algunos monumentos de estimable valor, pero que no prueban la existencia de una nueva escuela de rasgos muy precisos.

La iglesia de Gracia, de Evora (1529), hace pensar, por sus proporciones, más en modelos septentrionales que italianos (fig. 1446).

(fig. 1446) La iglesia de Gracia, de Evora

Estan entre las obras más antiguas la iglesia de Marvila, de Santarem, y la catedral de Leiría, aún con bóvedas de ojivas, no obstante datar de mediados de siglo XVI (fig. 144).

(fig. 1447) Iglesia de Marvila, de Santarem, y la catedral de Leiría

El español Diego de Torralba es el arquitecto del claustro (1562) del monasterio de Thomar, mal llamado de los Felipes (fig. 1448). Veinte años después, se rehace bajo la soberanía de los Felipes españoles

(fig. 1448) Claustro del monasterio de Cristo de Thomar

El gran templo de San Vicente de Fora de Lisboa (fig. 1449), es debido al italiano Terzi.

(fig. 1449) Templo de San Vicente de Fora de Lisboa.

CAPÍTULO XXII

ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA Y FRANCIA

ITALIA:

SIGLO XIV (TRECENTO) LOS PÍSANOS

EL SIGLO XV (QUATTROCENTO). GHIBERTI

SIGLO XV (QUATTROCENTO). DONATELLO

SIGLO XV (QUATTROCENTO) JACOPO DELLA QUERCIA

SIGLO XV (QUATTROCENTO) LOS DELLA ROBBIA

SIGLO XV. OTROS ESCULTORES CUATTROCENTISTAS

SIGLO XVI (CINQUECENTO). MIGUEL ÁNGEL.

SIGLO XVI (CINQUECENTO). OTROS ESCULTORES

FRANCIA:

COLOMBE

GOUJON

ITALIA

SIGLO XIV (TRECENTO). LOS PÍSANOS

.—La imitación de las formas clásicas comienza en la escultura antes que en las otras artes. La arquitectura exige, salvo en lo puramente ornamental, un cambio en los procedimientos técnicos, y los monumentos pictóricos, que pudieran servir de modelo, por su carácter más deleznable, apenas se conservan. En cambio, las estatuas y los relieves abundan en las principales ciudades italianas y son un canto perenne de las perfecciones de la escultura clásica. El arte románico y el bizantino

han impedido a los italianos estimar la belleza de aquellos modelos, pero cuando el sentimiento naturalista del gótico difundido por Occidente invade Italia, no les es difícil apreciar el naturalismo de la escultura romana, que, además, s« les ofrece realzada por el halo cada vez más brillante con que la rodea el creciente humanismo. Influida por el estilo gótico en algunos momentos de sus primeras etapas, la escultura italiana evoluciona inspirándose en los modelos clásicos. Pero, como en el caso de la arquitectura, el hilo vital nace del espíritu de unas cuartas generaciones artísticas fecundas que, deseando resucitar el estilo de los romanos, crean otro completamente nuevo.

Donde la imitación de la escultura clásica comienza de manera más consciente es en el sur de Italia, en la corte de Federico II, el emperador alemán enamorado de la Antigüedad y del mediodía, que pasa gran parte de su vida en tierras napolitanas rodeado de hombres de letras. Los restos conservados de la escuela artística nacida bajo su protección son muy escasos, pero los suficientes para descubrirnos el entusiasmo de sus escultores por los modelos romanos. Así, en la estatua que se le erige sobre el puente de Capua aparece el emperador envuelto en vestidura de aspecto y factura clásicos (fig. 1500).

(fig. 1500) Federico II, puente de Capua

Estos primeros destellos del Renacimiento escultórico no tienen consecuencias en el sur de Italia. Sus verdaderos frutos se recogen en Toscana, que desde este momento asume el papel director, que conservará hasta fines del siglo XVI. Hasta 1400 es Pisa la que marcha a la cabeza. El Prometeo que trae del sur de Italia el fuego del nuevo estilo es Nicolás de Plugia, quien, al establecerse en Pisa, termina firmando sus obras como Nicolás Pisano (muerte 1280). El año 1269, es decir, cuando no pocas regiones de Europa cultivan todavía el estilo románico y comienzan a emplear el gótico, recibe el escultor forastero el encargo del púlpito del baptisterio de la catedral de Pisa (fig. 1501), obra con la que durante mucho tiempo se ha comenzado la historia de la escultura del Renacimiento.

(fig. 1501) Púlpito del baptisterio de la catedral de Pisa

En realidad, es sólo su primera gran creación. De planta hexagonal y .de formas arquitectónicas todavía románicas, en sus grandes relieves la imitación de los modelos de la antigüedad es manifiesta, y, a veces, tan fiel, que se ha podido comprobar cómo la Virgen de la Adoración de los Reyes (fig. 1502) está directamente inspirada en un sarcófago pagano aún conservado en la catedral. La monumentalidad y la corrección clásica de los tipos les hace distinguirse de cuanto hasta entonces se ha esculpido en Italia.

(fig. 1502) Relieve de la Adoración de los Reyes, púlpito baptisterio de Pisa

Al púlpito del baptipsterio de Pisa sigue el octogonal, más grande y más lujoso, de la catedral de Siena (1265). El estilo de sus relieves, menos uniforme, delata ya la existencia de una escuela en la que acusa bastante claramente la mano de los diversos discípulos. Frente al tono reposado y sereno suyo, de Arnolfo y de fray Guillermo, destaca ya el dramatismo de su hijo Juan.

Juan de Pisa es el segundo gran maestro de la escuela. La admiración producida por los púlpitos esculpidos por Nicolás no tarda en despertar en otros templos de Toscana el deseo de poseer una joya de mármol análoga, y así las obras principales de Juan son también púlpitos. En el de San Andrés de Pistoya (fig. 1503), como de templo pequeño, continúa empleando columnas con arreglo a los modelos paternos,

(fig. 1503) Púlpito de San Andrés de Pistoya

En el de la catedral de Pisa hace evolucionar ese prototipo reemplazando aquéllas por estatuas o grupos de estatuas que prestan al conjunto una mayor riqueza.

Juan de Pisa hereda de su padre el talento y la técnica, pero no el temperamento artístico, que es completamente opuesto al suyo, y, por otra parte, sin abandonar el estudio de los modelos clásicos, se deja seducir por el encanto de la escultura gótica contemporánea, más movida y flexible que la paterna. El reposo y parsimonia clásicos de Nicolás se tornan en él dramatismo y violencia. Sus personajes se mueven bruscamente, y se agitan con nervio que tiene más de gótico que de clásico, no sólo en historia, como la de la Degollación de los Inocentes (fig. 1504), en donde

su estilo alcanza las notas más agudas, sino incluso en obras de tono menos violento, como, por ejemplo, sus Vírgenes con el Niño.

(fig. 1504) Degollación de los Inocentes, iglesia de Pistoya

Los otros discípulos de Nicolás de Pisa agregan poco a lo creado por el maestro. Fray Guillermo, de dotes más limitadas, lleva el nuevo estilo a Bolonia al hacerse cargo del arca funeraria de Santo Domingo, mientras el florentino Arnolfo lo difunde en Italia central y Roma. Arquitecto al mismo tiempo que escultor, Arnolfo crea en el sepulcro del cardenal Braye, en Orvieto, el primer tipo de sepulcro renacentista, que bajo formas todavía góticas, inicia ahora su historia espléndida. Tiene forma de baldaquino, cuyas cortinas recogen dos ángeles. Sus discípulos lo introducen en Nápoles, donde labran la importante serie de monumentos funerarios de los príncipes anjevinos.

De personalidad más vigorosa que los anteriores son Andrés Pisano, autor de las primeras puertas de bronce del baptisterio de Florencia, y Niño Pisano, que esculpe deliciosas Vírgenes con el Niño, y Anunciaciones de primoroso modelado, todo ello bastante influido por el estilo de la escultura gótica francesa.

Para completar el cuadro del trecentismo italiano recuérdese, por último, aunque al margen de las novedades pisanas comentadas, los maestros campionenses que cultivan en el norte de Italia la estatuaria monumental aislada, cuyo ejemplo más representativo es la estatua ecuestre de Cangrande de la Scala, de Verona. De formas artísticas muy simples, es, sin embargo, ilustre precedente de las obras renacentistas posteriores de este género.

EL SIGLO XV (QUATTROCENTO). GHIBERTI

.—A la muerte de Juan de Pisa, el cetro de la escultura italiana pasa a la ciudad de Florencia, que plenamente consciente de su misión, limpia el estilo renacentista de este lastre medieval, aún tan manifiesto en el período anterior. La escultura, gracias a la maravillosa fecundidad florentina en artistas de primer orden, emprende ahora una de las jornadas más progresivas de su historia, sólo equiparable a la recorrida por el pueblo griego en los siglos V y IV. En siglo y medio los florentinos, partiendo

de una escultura como la pisana, no sólo terminan dominando el relieve, el "bulto redondo", el retrato de busto y ecuestre y cultivando los más diversos temas, sino que hacen evolucionar su estilo hasta crear el manierismo de los discípulos de Miguel Ángel de la segunda mitad del siglo XVI. En cuanto a los materiales, el mármol, aunque nunca deja de emplearse en Italia, debido ahora a la influencia de los monumentos romanos, se convierte en el material preferido, y, junto a él, y también por sugestión clásica, el bronce ocupa puesto de honor, revelando a los florentinos todos sus secretos técnicos. En menos escala se emplea también el barro vidriado.

Si la arquitectura del Renacimiento se inicia en la cúpula de la catedral de Florencia, el primer capítulo de la escultura cuatrocentista comienza con las puertas del vecino baptisterio. Posee éste ya unas hermosas puertas de bronce (1330) labradas por Andrés Pisano, en la centuria anterior, pero necesita aún dos más, y el comercio florentino, deseoso de que se termine lo antes posible el bello monumento, abre un concurso en 1401, al que acuden, entre otros escultores toscanos, Brunelleschi, que hasta esta fecha ha cultivado con igual interés la arquitectura y la escultura, y el joven Lorenzo Ghiberti (muerte 1455), que acaba de cumplir los veinte años y ha hecho su formación en el taller de un orfebre. Aún se conservan en el Museo Bargello los relieves de bronce del Sacrificio de Isaac, interpretados por ambos artistas con arreglo a un programa bastante preciso en cuanto a la forma de encuadramiento y al número de las figuras. Las diferencias no son grandes: Brunelleschi se inspira para uno de los personajes en la estatua griega del Niño de la Espina (fig. 1505). Pero el jurado ve en Ghiberti al gran escultor que, efectivamente, se manifestará después (fig. 1506), y le adjudica la obra.

(fig. 1505) Brunelleschi. El sacrificio de Isaac, 1401. Museo del Bargello, Florencia

(fig. 1506) Ghiberti. El sacrificio de Isaac, 1401. Museo del Bargello, Florencia

Una vez terminada por Ghiberti las primeras puertas, en 1424, se le encarga otras, en la que invierte también unos veinte años.

En estas puertas, que prácticamente son la labor de su vida, Ghiberti hace dar al relieve renacentista un paso gigantesco. Habiendo tomado por modelos los

sarcófagos romanos, el relieve ha sido para Andrés y Juan de Pisa una superficie totalmente cubierta de figuras, de actitudes reposadas en el uno y violentamente agitadas en el otro, pero tanto unas como otras situadas en primer término.

Las primeras puertas Norte, realizadas de 1403 a 1424, consta de 28 paneles. Dedica los 8 inferiores al tetramorfos y a 4 de los 33 Doctores de la Iglesia. A continuación y de forma ascendente aparecen 20 episodios de la vida de Jesucristo. En primer lugar aparecen los episodios de la infancia: Anunciación, Natividad, Epifanía, etc., para proseguir con la iconografía de los milagros de Jesús y terminar en la parte superior con las escenas de la Pasión y Resurrección de Cristo (fig. 1507) (fig. 1508 (fig. 1509).

(fig. 1507) Primeras puertas de Ghiberti del Baptisterio de Florencia (1403 a 1424)

(fig. 1508) Relieves de recuadros superiores de la primera puerta izquierda de Ghiberti

(fig. 1509) Relieves de recuadros superiores de la primera puerta derecha de Ghiberti

Para Ghiberti, el relieve se transforma en un amplio escenario donde los numerosos personajes se mueven con holgura, sea un dilatado paisaje o una hermosa perspectiva arquitectónica. En cierta ocasión dice sentirse orgulloso por haber introducido en uno no menos de un centenar de personajes. A ese deseo de amplitud se debe, sin duda, el aumento de tamaño de los compartimientos de las segundas puertas, lo que le obliga, naturalmente, a incluir en un mismo escenario varias historias.

En las segundas puertas o Puertas del Paraíso, realizadas en 27 años (1425-1452). Ghiberti adoptó la división en 10 paneles de las escenas del Antiguo Testamento (fig.1510), (fig. 1511), (fig. 1512),

(fig. 1510) Segundas puertas de Ghiberti del Baptisterio de Florencia (1425 a 1452).

(fig. 1511) Relieve del recuadro superior de la segunda puerta izquierda de Ghiberti

(fig. 1512) Relieve del recuadro superior de la segunda puerta derecha de Ghiberti

El nuevo concepto del relieve se debe al estudio de la perspectiva, una de las grandes preocupaciones de los artistas florentinos del siglo XV, preocupación que, como veremos, culminará en el pintor Pablo Ucello. El mismo Ghiberti, que no sólo es un artista práctico, sino un teórico, nos dice cómo «observando las leyes de la óptica he llegado a darles una apariencia de realidad que a veces, vistas de lejos, las figuras parecen de bulto redondo». Es decir, con un sentido esencialmente pictórico gradúa, en los diversos planos del escenario, el relieve de las figuras para producir el efecto de profundidad. El sistema no es nuevo en la historia de la escultura; se emplea por el arte helenístico de tiempos de Augusto, y de él recibe probablemente la inspiración. Sus figuras son de elegantes proporciones, como en la pintura de principios de siglo, pero la belleza de las actitudes descubre el estudio de los modelos clásicos. Su arte de componer y su manera de enlazar los movimientos curvilíneos de las figuras en que el ritmo del estilo internacional se funde con el clásico, son realmente admirables.

SIGLO XV (QUATTROCENTO). DONATELLO

.—Donato di Nicolo di Betto Bardi (muerte 1466) es sólo diez años más joven que Ghiberti, pero avanza mucho más que él en el dominio del natural y en la asimilación de las formas clásicas. Artista más polifacético que Ghiberti, no se limita casi exclusivamente al relieve, al que hace dar, sin embargo, pasos decisivos, sino que esculpe con no menor entusiasmo en bulto redondo y, al cultivar un gran número de géneros escultóricos hasta ahora intactos, ensancha considerablemente el campo de la escultura.

Lo decorativo, tan vigoroso en Ghiberti, pasa a segundo término, y es la figura humana lo que sobre todo concentra su atención. Tal vez no haya existido artista que se haya lanzado con el entusiasmo de Donatello al descubrimiento del hombre. El interpreta la figura humana en las más diversas edades y tipos, en los más variados gestos y actitudes y expresando los estados espirituales más dispares. Su personalidad artística es, desde este punto de vista, de una riqueza de facetas verdaderamente admirable.

Donatello es un o de los grandes intérpretes de la alegría infantil. Ningún otro escultor le ha superado en este aspecto. Unas veces hace de la risa de un niño el tema de un busto, y otras, como en las famosas tribunas de las catedrales de Florencia (1433) y de Prato, desarrolla ese tema de la alegría infantil en un grupo de niños que, rebosantes de vida, y de rostros más graciosos y expresivos que correctos desfilan ante nosotros saltando y cantando en el más bello desorden. Si los comparamos con los graves cantores que precisamente por estos mismos años pinta Van Eyck en San Bavón de Gante, se percibirá toda la alegría y todo el optimismo que anima ahora al Renacimiento florentino. En la tribuna de Prato, que es de planta circular, los grupos se encuentran separados por pilastras pareadas, mientras en la de Florencia, el delicioso tropel infantil aparece tras ricas columnillas revestidas de mosaico, que con su verticalismo subrayan el movimiento de los inquietos personajes.

La elegancia y la vida del adolescente cuyas gráciles formas aún no ha comenzado a deformar la musculatura, es su preocupación en el San Juanito (fig. 1513) del palacio Martelli de Florencia, y casi lo mismo podría decirse del David vestido y del David desnudo (fig. 1514), sin duda una de las obras maestras del Renacimiento.

(fig. 1513) San Juanito, museo de Florencia

(fig. 1514) David, museo de Florencia

En el San Jorge se enfrenta con el hombre en la plenitud de la vida. Las piernas seguras en tierra, el gran escudo romboidal recorrido por la señal de la cruz, la cabeza erguida y la mirada iluminada por la fe y fija en el porvenir, hacen de la bella estatua la versión perfecta del caballero cristiano (fig. 1515).

(fig. 1515) San Jorge

Si en el San Jorge es la gallardía del héroe, en el San Juan Evangelista viejo, de la catedral, lo que nos ofrece es la grandiosidad del profeta en forma tan inspirada, que hasta los días del Moisés de Miguel Ángel los italianos no podrán contemplar nada análogo (fig. 1516).

(fig. 1516) San Juan Evangelista, Catedral de Florencia

Pero el afán insaciable de Donatello por interpretar nuevos tipos y expresiones humanos no se limita a estas obras, donde la gracia y lo heroico triunfan. No se le oculta el valor expresivo de lo feo, como en María Magdalena penitente, en madera (1455 (fig. 1517).

(fig. 1517) María Magdalena penitente

Donatello es también el creador del retrato renacentista. En el de Nicolás de Uzzano (fig. 1518), de acusado realismo y gran gesto a la italiana, define el tipo de busto renacentista cortado horizontalmente y no a la clásica sobre el pedestal,

(fig. 1518) Busto de Nicolás de Uzzano

En el del condottiere Gattamelata (fig. 1519) nos ofrece el primer gran retrato ecuestre escultórico del Renacimiento. Por sus grandes proporciones y su temprana fecha es también obra cumbre en la historia de la fundición de bronce.

(fig. 1519) Condottiere Gattamelata

En el campo del relieve, por último, la huella de Donatello es igualmente profunda. Ya quedan citados los famosos de la cantoría de Florencia y de la tribuna de Prato. Aunque en ellos la preocupación ghibertiana por la amplitud del escenario desaparece, no deja de proponerse el problema en obras como en el Banquete de Herodes, de San Juan de Siena, donde a la ingravidez ghibertiana opone la monumentalidad romana. Además, en el relieve es donde ha dado las notas más agudas de su cuerda trágica, que no en vano el de bronce del Calvario de San Antonio de Padua (1443) es una de las creaciones más dramáticas del arte italiano.

SIGLO XV (QUATTROCENTO). JACOPO DELLA QUERCIA

.—De la misma generación que Ghiberti, Jacopo della Quercia (muerte 1438) es el tercer gran maestro de la escultura toscana de la primera mitad del siglo. Su estilo viril y grandioso forma contraste con el de Ghiberti. Los relieves de la portada de San Petronio (1425), de Bolonia (fig. 1520), esculpidos por los mismos años que las segundas puertas del baptisterio florentino, con sus figuras de aspecto hercúleo trazadas en gran tamaño sobre fondos sencillos, son la antítesis del estilo menudo y pintoresco de aquéllas.

.

(fig. 1520) Creación de Adán

En sentido de la monumentalidad de Della Quercia y su grandiosa manera de concebir la escena lo convierten en uno de los más dignos precedentes de Miguel Ángel. A él se deben también la Fonte Gaia, en Siena, su patria, y el sepulcro de Hilaria del Carreto (fig. 1521), en Luca.

(fig. 1521) Sepulcro de Hilaria del Carreto

SIGLO XV (QUATTROCENTO). LOS DELLA ROBBIA.

.—Más famoso que J. della Quercia, Luca della Robbia (muerte 1482) es el más joven de los grandes escultores de esta época. Nacido justamente en 1400, aunque su vida se prolonga hasta fines del siglo y sus familiares continúan su taller hasta comienzos del siguiente, su estilo es creación anterior a 1450. El es quien introduce en la escultura la técnica del barro vidriado.

En barro vidriado (fig. 1522) labran él y su escuela desde el busto y el pequeño relieve hasta el gran retablo de numerosas figuras, ricamente decorado con guirnaldas y festones de frutas y flores. Las figuras son, por lo general, de color blanco y el fondo azul, y aunque a veces el color invade los ropajes, donde la policromía hace alarde de toda sus galas desde un principio es en la decoración vegetal.

(fig. 1522) Virgen y santos, catedral de Sevilla

Luca es principalmente el escultor de la Virgen adorando al Niño en tierra o sobre las piernas. De temperamento mucho menos inquieto que Donatello, sólo parece gozarse en el lado amable de la vida, prefiriendo representar figuras bellas y correctas en actitudes elegantes y graciosas.

No obstante su entusiasmo por el barro vidriado, no abandona el mármol ni el bronce. En el primero de esos materiales esculpe una tribuna (1431) de la catedral de Florencia, cuya comparación con la de Donatello pone bien de manifiesto el temperamento de uno y otro. Los relieves robbianos nos presentan grupos de esbeltos muchachos que cantan, hacen música y ríen (fig. 1523), pero incluso en las

escenas más movidas es la gracia de algunos de los más pequeños presenciada por los demás lo que interesa al escultor y no, como a Donatello, el movimiento desenfrenado del grupo.

(fig. 1523) Cantoría, catedral de Florencia

El mejor dotado de los sucesores de Luca es su sobrino Andrea della Robbia (muerte 1525), a quien se deben los tondos o medallones circulares de Niños, de la Casa de Misericordia de Florencia.

SIGLO XV. OTROS ESCULTORES CUATROCENTISTAS

Durante la segunda mitad del siglo, el número de escultores es grande. Aunque ninguno es equiparable a Donatello, son varios los capaces de crear obras, si no tan originales como las anteriores, sí de gran belleza.

El de mayor personalidad es Andrea Verrocchio (muerte 1488), que en sus obras capitales nos deja ver el deseo de emular a Donatello. Tanto el David joven (1476) del Bargello (fig. 1524), como la estatua ecuestre del candottiere Colleone (fig. 1525), de Venecia (1479), no pueden por menos de suscitar la comparación con las famosas estatuas de aquél. Más inquieto y nervioso en el David, subraya en el Colleone la expresión de energía del personaje. A él se debe también la Incredulidad de Santo Tomás.

(fig. 1524) David joven

(fig. 1525) Candottiere Colleone, Venecia

Antonio Pollaiuolo (muerte 1498) cultiva, sobre todo, la escultura funeraria, siendo de especial interés, como precedente de sepulcros españoles, el de bronce de Sixto IV, en el Vaticano. Es un túmulo en forma de pirámide truncada, de lados algo cóncavos con relieves de las Virtudes y estatua yacente.

Agostino di Duccio (muerte 1481), Desiderio de Settignano (muerte 1464), Mino de Fiésole (muerte 1484), los Rosellino y Benedetto de Majano (muerte 1497), Laurana, etc., son escultores ilustres, autores de imágenes deliciosas de la Virgen con el Niño, de bustos donde resplandece toda la elegancia florentina, de lujosos sepulcros y

ricos conjuntos de escultura decorativa, en que continúa floreciendo el lado amable de la fecunda personalidad de Donatello.

EL SIGLO XVI (CINQUECENTO). MIGUEL ÁNGEL.

.—Ya nos hemos referido al Miguel Ángel arquitecto y aún hemos de tratar de su obra pictórica, pero lo que él se considera es escultor. No en vano escribe en una ocasión que no existe idea que no pueda expresarse en un bloque de mármol: Non ha l'ottimo artista alcun concetto, che un sol marmo in se non circonscriva. Si el paso de Miguel Ángel por el campo de la arquitectura y de la pintura es decisivo para el destino de ambas artes, en el de la escultura lo es aún más. No sólo todos los escultores del siglo resultan a su lado, verdaderos pigmeos, sino que en su estilo se encuentra ya todo el manierismo posterior a él, y en germen el estilo barroco.

Miguel Ángel, nacido en las cercanías de Florencia, es hombre de mediano cuerpo, de movimientos rápidos, ojos claros y perfil correcto, hasta que su condiscípulo Torrigiano se lo quiebra en una disputa. De temperamento esencialmente poético, e incluso altísimo poeta de arrebatos místicos, es de genio inclinado al pesimismo y a la meditación y tiene la gran desgracia de que los continuos encargos no le permitan dar cima al sepulcro de Julio II, la obra en que pone sus mayores ilusiones y considera la empresa de su vida. Por otra parte, su profundo patriotismo le hace sentir en el fondo de su alma las constantes desventuras de su patria. Los gritos de dolor y desesperación abundan en sus cartas: Se si potessi moriré de vergogna e di dolore io non sarei piu vivo, nos dice en una de ellas. Y en otra escribe al pie de su escultura de la Noche de los amargos versos:

Caro mi e'l sonno e piu l'esser di sasso /

Mentre ch'l danno e la vergogna dura /

Non verer, non sentir mi é gran ventura.

En su edad madura la vida de Miguel Ángel encuentra un remanso espiritual en el amor platónico que siente por Victoria Colonna, la viuda del marqués de Pescara, de «cuyo divino espíritu estaba enamorado», según permite escribir a su primer biógrafo. El recuerdo de Victoria Colonna continúa inspirando sus poesías en los

veinte años de su prolongada vejez, posteriores a la muerte de aquélla, y en su creciente misticismo llegará a deplorar el tiempo restado por el arte a la contemplación de Dios.

El mundo soñado por Miguel Ángel es un mundo de gigantes, de actitudes grandiosas, facciones perfectas y gestos terribles, la terribilitá de los gestos que tanto celebran en Miguel Ángel sus contemporáneos. El sentido de la grandiosidad que hemos visto apuntar en Nicolás Pisano e inspirar la obra de Jacopo della Quercia y no pocas creaciones de Donatello, se intensifica ahora en Miguel Ángel en proporciones insospechadas. Su reacción frente al estilo amable y a las sonrisas femeninas e infantiles de fin de siglo no es menos brusca que la de Bramante ante la graciosa decoración cuatrocentista.

En sus criaturas, gigantescos arquetipos humanos hijos de su exaltado idealismo, la vida late en todas partes y su alma apasionada borra de los rostros toda expresión de superficialidad. En los cuerpos la musculatura, cada vez más acusada, revela los largos años dedicados por el artista al estudio de la anatomía y la honda impresión en él producida por el grupo del laoconte, la obra maestra del barroquismo helenístico, recién descubierta (1506). Los desnudos miguelangelescos están dotados de una fuerza en tensión sin igual en la historia de la escultura. Los músculos viven y pugnan por acusarse bajo la piel, y el cuerpo todo, rebosante de dinamismo contenido, se revuelve sobre sí mismo, adoptando posiciones ricas en movimiento. Las actitudes nuevas y grandiosas al servicio de ese ideal de dinamismo son una de sus principales preocupaciones. En este afán de movimiento recogido sobre sí mismo, como veremos, se encuentra sustancialmente todo el manierismo posterior.

Miguel Ángel comienza su carrera de escultor con un donatelliano, y desde muy joven estudia con empeño la escultura clásica. Siendo todavía casi un niño, el propio Lorenzo el Magnífico le enseña camafeos y medallas antiguas para educarle el gusto en las formas clásicas, y una de sus mejores creaciones juveniles es el Cupido que entierra y hace pasar por escultura antigua durante algún tiempo. La Batalla de los Centauros (1493), (fig. 1526), tema clásico sugerido por Poliziano, el humanista

de Lorenzo el Magnifico, es, sin duda, su obra maestra de este período. Pero si en las dos anteriores expresa sus preocupaciones por el mundo clásico, en la Virgen de la escalera (1493 (fig. 1527) aparece dueño del arte del relieve de tipo donatelliano.

(fig. 1526) Batalla de los Centauros

(fig. 1527) La Virgen de la escalera

El viaje a Bolonia en 1494, al tener que abandonar Florencia a la caída de los Médicis, le permite conocer el estilo de J. della Quercia, que deja en él profunda huella; al año siguiente marcha a Roma, cerrando así su etapa florentina. En sus primeros años romanos, en los que con la contemplación constante de la escultura antigua se perfecciona su sentido clásico, esculpe la Piedad (fig. 1528) (1497). En ella, según él mismo dice, representa a María «joven, más joven que el Hijo, para mostrarse eternamente Virgen; mientras que el Hijo, incorporado a nuestra naturaleza humana, debía aparecer como otro hombre cualquiera en sus despojos mortales». El rostro de la Virgen es de una belleza perfecta y en el cuerpo de Jesús aún no se advierte exageración anatómica alguna.

(fig. 1528) La piedad, San Pedro, Roma

La Virgen de Brujas, de hacia 1500, refleja las mismas preocupaciones estéticas, con la nota original de presentar al Niño de pie en tierra. Poco después esculpe el David (1501 (fig. 1529), la obra culminante de su época juvenil. De tamaño colosal, nada ha producido hasta ahora en el Renacimiento de actitud más grandiosa. Con el aire clásico del Apolo del Belvedere, la obra más admirada por sus contemporáneos, refleja ya en su rostro esa vida interior tan apasionada y característica de su amor. El típico gesto de la terribilitá miguelangelesca es tan manifiesto en el rostro, como en el cuerpo la preocupación por la musculatura.

(fig. 1529) David, Florencia

Al David sigue el primero de los grandes conjuntos de la época romana. Julio II le encarga el magno monumento sepulcral que desea hacerse construir en el crucero mismo de San Pedro. Miguel Ángel marcha a Carrara y dirige el corte de bloques de mármol colosales; los mármoles llegan a Roma y Miguel Ángel acaricia en su

fantasía las gigantescas estatuas que ha de esculpir. Este sueño es la gran ilusión de su vida. Lo imagina rectangular, con cámara funeraria en el interior, estatuas en los frentes y un profeta de remate en cada esquina (fig. 1530).

(fig. 1530) Proyectos monumento sepulcral de Julio II

Pocos años después (1512) se ve obligado a disminuir las proporciones del proyecto. Ya tendrá que ser adosado, aunque todavía muy grande. Pero los años continúan transcurriendo y los encargos no le dejan avanzar en la obra. El propio Julio II le obliga a interrumpirlo para que pinte la capilla Sixtina. Además, la nueva empresa pictórica transforma su estilo. En ella adquieren forma definida sus grandes gestos terribles, sus actitudes violentas; en suma, su arte se enriquece considerablemente, y se carga aún más de dramatismo. Y, por otra parte, a poco de encomendársele el sepulcro se descubre el Laoconte (1506), que era conocido por las descripciones de Plinio. El entusiasmo de las gentes es extraordinario, y el efecto producido en Miguel Ángel, profundo. El Pontífice lo adquiere, y a la serenidad del Apolo del Belvedere viene a agregarse, con el prestigio y la fuerza ejemplar de un monumento clásico, el movimiento, el dolor, el retorcerse las formas, el intenso claroscuro de la vigorosa musculatura, es decir, los valores presentidos por el artista florentino. Los años continúan pasando y, al cumplirse los cuarenta del encargo, escribe: io mi trovo auer perduto tuta la mia giovinezza legato a questa sepoltura. Muy poco después, en 1547, muerto el Pontífice que se lo encomendara, el viejo artista ve reducida la empresa de su vida a un modesto monumento en forma de fachada (fig. 1531), en la iglesia de San Pedro in Vincoli, con Moisés (1513), el único profeta que llega a terminar, en el centro, y las estatuas de Lía, o la vida activa, y Raquel, o la vida contemplativa, a los lados.

(fig. 1531) Monumento sepulcral de Julio II

En el Moisés (fig. 1532), representado en el momento de contempla r la adoración del becerro de oro, la impresión del movimiento contenido del David alcanza extremos aún superiores. Ninguna escultura le aventaja en grandiosidad.

(fig. 1532) Moisés

De las figuras laterales sólo termina los Esclavos, del Louvre (1513), dejándonos otros comenzados a desbastar. El propio Condivi, que escribe su biografía en vida del maestro, mientras nos dice en una ocasión que representan las Artes liberales, en otras los cita como las Virtudes encadenadas a la muerte de Julio II, por no existir ya quien las defienda. Si en el Moisés Miguel Ángel representa todo el noble arrebato del conductor de un pueblo que se levanta contra la idolatría, en los gigantescos desnudos nos expresa todo el dolor de su anhelo artístico encadenado por el destino adverso, o, lo que es lo mismo, el drama interior de su vida.

Los sepulcros de los Médicis (fig. 1533), en San Lorenzo de Florencia (1521), encargados por Clemente VII, son la otra gran empresa escultórica de su vida, a que tampoco puede dar cima, y que, a su vez, le impiden terminar el sepulcro de Julio II. En su origen deben dedicarse a Cosme y a Lorenzo el Magnífico, y a los Médicis que ocupan el solio pontificio, pero al fin sólo ejecuta los de otros dos miembros de la familia por los que no puede sentir gran entusiasmo: Julián y Lorenzo de Médicis, hermano y sobrino, respectivamente, de León X. Los presenta sentados: a Lorenzo, como escribe el Vasari, pensativo, Pensieroso, y a Julián, «de perfil divino», según el mismo biógrafo, en actitud arrogante. Recostados a sus pies sobre las tumbas, forman pareja las figuras alegóricas de la Aurora y el Crepúsculo, el Día y la Noche, espléndidos estudios de desnudo y movimiento, en contrapuestas actitudes, ya que el Día muestra la espalda y la Noche el frente.

(fig. 1533) Sepulcros de los Médicis, Julián y Lorenzo

El final de su carrera de escultor está representado por dos temas dolorosos: la Piedad, de la catedral de Florencia (1550), que deja sin concluir, y la del palacio Rondanini (1564), que sólo se encuentra comenzada (Museo de Milán (fig. 1534). Los tiempos henchidos de entusiasmo por la belleza clásica de la Piedad del Vaticano están ya muy lejos. Han transcurrido muchos años cargados de desilusiones. El artista, en sus arrebatos místicos de la vejez, sólo quiere pensar en el espíritu, y en esas dos figuras del grupo Rondanini es eso lo que quiere expresarnos: espíritu y dolor, y no bellezas corporales.

(fig. 1534) Piedad de la catedral de Florencia y Piedad del palacio Rondanini

Así termina su vejez el escultor que en su mocedad había esculpido una bellísima estatua de Cupido que sus contemporáneos toman por obra de un escultor pagano.

EL SIGLO XVI (CINQUECENTO). OTROS ESCULTORES

Los restantes escultores italianos quedan, naturalmente, oscurecidos por el genio de Miguel Ángel. Varios de ellos, sin embargo, dejan alguna obra famosa. Andrés Sansovino, algo mayor que Miguel Ángel, emplea un estilo muy clásico, pero un tanto frío, y es el autor del Sepulcro del Cardenal Sforza (fig. 1535) en Roma.

(fig. 1535) Sepulcro del Cardenal Sforza

Su discípulo, Jacobo Sansovino (muerte 1570), a quien ya conocemos como arquitecto, es el difundidor del estilo miguelangelesco en Venecia, donde trabaja principalmente, aunque su obra más bella es el Baco, que esculpe en su época florentina. Benvenuto Cellini (muerte 1571), orfebre famoso, cuya célebre autobiografía es obra literaria de primera calidad, es el autor de Perseo con la cabeza de Medusa (fig. 1536), en que simboliza el triunfo de los Médicis sobre la República florentina.

(fig. 1536) Perseo con la cabeza de Medusa

Al francés Juan de Bolonia (muerte 1608), de Boulogne de Francia, que también es un gran maestro en el arte de fundir, se debe la popular estatua de bronce de Mercurio elevándose en los cielos con el caduceo, y Rapto de las Sabinas (fig. 1537). Obra suya es la estatua ecuestre de Felipe III, de la Plaza Mayor de Madrid, fundida después de muerto el artista (fig. 1538).

(fig. 1537) Rapto de las Sabinas

(fig. 1538) Estatua ecuestre de Felipe III, de la Plaza Mayor de Madrid

Grandes fundidores en bronce y de particular interés para nosotros, por haber trabajado principalmente para Felipe II, son los escultores León Leoni (muerte 1590) y su hijo Pompeyo Leoni, naturales de Arezzo, en Toscana, y establecidos en Milán. Pompeyo pasa casi toda su vida en Castilla, y a ellos me referiré al tratar de la escultura española.

FRANCIA: COLOMBE

.—En Francia la escultura del Renacimiento no alcanza seguramente el amplio desarrollo que en España, pero si se tiene presente la devastación de templos durante la Revolución y la presencia de escultores franceses en la Península, es muy probable que su importancia sea mayor de lo que a primera vista permiten suponer los monumentos conservados.

Durante la primera etapa renacentista, la escuela más vigorosa radica en Troyes, y su cabeza es el escultor Miguel Colombe (muerte 1512), en cuyas encantadoras estatuas de la Virgen y en las de su escuela, se funde en forma admirable la gracia de los últimos días del cuatrocentismo florentino con el sentido francés de lo femenino. A Colombe se debe el rico sepulcro de Francisco de Bretaña con las estatuas de las "Virtudes en los ángulos (fig. 1539).

(fig. 539) Sepulcro de Francisco de Bretaña

Como en España, no faltan italianos establecidos en el país, descollando entre ellos la familia florentina de los Giusti, que conserva su vitalidad artística en Francia durante varias generaciones. A ellos se debe el hermoso sepulcro de Luis XII, en San Dionisio, en forma de templete de dos plantas, con las estatuas orantes en la superior y las yacentes en la baja (fig. 1540).

(fig. 1540) Sepulcro de Luis XII

FRANCIA: GOUJON

Pero cuando la escultura francesa del Renacimiento desarrolla su máxima personalidad es en la etapa siguiente, durante la que, al contrario de lo que sucede en España, se aceptan con entusiasmo los temas paganos, contribuyéndose así a la formación del futuro arte francés. La personalidad más insigne es Juan Goujon, al servicio de la corte. Decidido entusiasta del mundo antiguo, es en ella el gran difundidor de las formas clásicas y de los temas paganos. A él se deben las hermosas cariátides de mármol que sostienen la tribuna de los músicos del gran salón de baile del Louvre (fig. 1541), y los bellos relieves de las Ninfas (fig. 1542) de la fuente de los Inocentes (1550).

(fig. 1541) Cariátides tribuna de los músicos del Louvre

(fig. 1542) Relieves de las Ninfas de la fuente de los Inocentes

Tanto en aquéllas como en éstos, los hermosos cuerpos femeninos viven bajo paños plegados a la romana, con un sentido netamente clásico. Pero donde el paganismo se refleja de manera más patente es en el elegante retrato de Diana de Poitiers, la favorita de Enrique II, representada como la diosa de la caza, de cuerpo entero, desnuda y recostada sobre un ciervo (fig. 1543). Vivo reflejo del tono renacentista de la escuela de Fontainebleau, por su belleza y por sus proporciones, este retrato es uno de los ejemplos más antiguos e importantes del tipo mitológico que, como veremos, hará fortuna en el barroco francés.

(fig. 1543) Diana cazadora de Poitiers

Germán Pilón (muerte 1590) es autor también de obras importantes, donde el amor al desnudo y a la belleza femenina resplandecen. Para el monumento funerario de Enrique II esculpe el bello grupo de las Tres Gracias (fig. 1544), hoy en el Museo del Louvre, que los religiosos encargados de su custodia consideran de las tres Virtudes.

(fig. 1544) Las Tres Gracias del monumento funerario de Enrique II.

CAPÍTULO XXIII

ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

LA POLICROMÍA

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. ESCULTORES ITALIANOS: FANCELLI Y TORRIGIANO. OBRAS IMPORTADAS

VASCO DE LA ZARZA, FELIPE VIGARNI Y PERRIN

ARAGÓN: MORLANES, FORMENT Y YOLY. CATALUÑA

LA ESCULTURA CASTELLANA DEL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO. ORDÓÑEZ Y SILOE

ALONSO BERRUGUETE

JUAN DE JUNI. OTROS ESCULTORES

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO: BECERRA Y ANCHETA

LA POLICROMÍA

.—Durante el primer tercio del siglo XVI los escultores españoles abandonan el estilo gótico y se entregan con entusiasmo a las formas renacentistas. Algunos marchan a Italia, pero a la difusión del nuevo estilo contribuyen también artistas italianos y franceses, que, atraídos por la prosperidad económica y política, realizan obras importantes o afincan definitivamente en nuestro país.

Pasados los primeros momentos, la sensibilidad española se recobra y, partiendo de las formas recibidas de la vecina península, no tarda en producirse un estilo renacentista intensamente expresivo y original. Se emplean el mármol y el bronce en los monumentos funerarios, pero fuera de ellos, nuestros escultores continúan aferrados, como los del período gótico, al uso de la madera policromada, y gracias a ese material y a ese procedimiento, el gusto por lo dramático y por la riqueza, tan propio de nuestra manera de ser, puede manifestarse plenamente y sin gran esfuerzo. La escultura de madera policromada renacentista aspira a producir el efecto de riqueza deslumbrante de una gigantesca obra de orfebrería y la ilusión de vida real de una representación de teatro. El color no se da directamente sobre la madera, sino sobre una primera capa de yeso. En la parte correspondiente a los ropajes, y es la técnica llamada del estofado, se aplican, además, los panes de oro. Para incrementar la riqueza del estofado se raya en la capa de color dada sobre el oro el dibujo deseado, y, al dejar descubierto ese fondo de oro, se obtiene una primera decoración general de tipo esgrafiado. Sobre el resto de la capa de color puede pintarse una segunda decoración. La parte de policromía de rostros, manos y desnudos es el encarnado.

Este tipo de policromía, como es natural, hace que no sea el escultor, sino el pintor, quien termine la obra, con los naturales inconvenientes que de ello se derivan. Y

esto explica que el escultor del siglo XVII Martínez Montañés, insista textualmente al contratar una de sus obras en que los «rostros y carnes de las figuras... se han de aparejar —es decir, prepararlas para recibir el color— con tanto primor y curiosidad que parezca que no se han hecho el tal aparejo, sino que está como cuando salió de las manos del escultor», para «que no encubra ninguna cosa del primor con que está acabada la obra».

La técnica de la policromía en madera, como veremos, sigue cultivándose por nuestros escultores barrocos. El tratado antiguo sobre la materia es el contenido en los capítulos que le dedica en su libro Arte de la Pintura el pintor sevillano de fines del siglo XVI y principios del XVII Francisco Pacheco.

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XV. ESCULTORES ITALIANOS: FANCELLI Y TORRIGIANO. OBRAS IMPORTADAS

.—Los comienzos de la escultura italiana cuatrocentista no tardan en ser conocidos en España, pues todavía en vida de Ghiberti, Giuliano de Poggibonsi, a quien se llama en Valencia Julián Florentino, esculpe en la catedral de la ciudad levantina toda una serie de relieves (1417) influidos por el estilo de aquél. Pero, en realidad, es necesario esperar hasta fines de siglo para que la escultura renacentista se difunda en nuestro país. A la cabeza de quienes la introducen figura, tanto por su renombre como por lo temprano de la fecha en que, según sus biógrafos, viene a la Península, Andrea Sansovino. El Vasari nos dice que pasa su juventud en Portugal y que se encuentra ya de vuelta en Italia antes de terminar el siglo. Es posible que sea el Andrea Florentino que se cita interviniendo en la catedral de Toledo, pero el hecho es que no conocemos ninguna obra suya segura labrada en España. Con él se ha querido relacionar el Sepulcro del Gran Cardenal Mendoza (1495- 1503) (fig. 1545), el magnífico mecenas del Renacimiento en España, en la catedral de Toledo. Cierra uno de los lados de la capilla mayor, y mientras presenta en el frente interior el sarcófago con la estatua yacente del cardenal, en el exterior forma un retablo con el relieve del cardenal arrodillado ante Santa Elena, bajo la protección de San Pedro.

(fig. 1545) Sepulcro del Cardenal Mendoza

El principal propagador del nuevo estilo, o, al menos, el de labor más conocida, es Micer Domenico Alessandro Fancelli de Settignano (muerte 1519), que trabaja para los Reyes Católicos y las personas más allegadas a su corte. Con escaso tiempo de diferencia, emprende sus dos primeras obras conocidas: el sepulcro del arzobispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza (1509), sobrino del Gran Cardenal, y la tumba del príncipe don Juan (1511 (fig. 1546), en Santo Tomás de Ávila. El sepulcro sevillano, que es un arco rehundido en el muro con la estatua yacente sobre el sarcófago, estatuillas y relieves, parece derivar en su composición general del de Paulo II por Mino da Fiésole y Giovanni Dálmata en el Vaticano.

El del príncipe adopta, en cambio, el tipo de túmulo. La novedad respecto de los modelos medievales se debe a la inclinación de sus frentes, que hace pensar en el de bronce de Sixto IV, por Antonio Pollaiuolo, y que se encuentran decorados con grandes «tondos» o círculos, figuras entronizadas, trofeos y guirnaldas, todo ello de muy bajo relieve. La esbelta figura del príncipe que yace sobre el lecho mortuorio se adapta a la envolvente general del sepulcro.

(fig. 1546) Tumba del príncipe don Juan del mismo tipo, pero más lujoso, es de los Reyes Católicos de la Capilla Real de Granada (1517) (fig. 1547).

(fig. 1547) Sepulcro de los Reyes Católicos de la Capilla Real de Granada

Poco antes de morir recibe el encargo de labrar el de Cisneros (fig. 1548), pero escasamente llega a trazarlo. Como veremos, es en lo fundamental obra de Bartolomé Ordóñez. Fancelli, típico representante del gracioso arte florentino de fines del XV, tal vez formado en el círculo de Mino da Fiésole, más que un gran escultor con personalidad en su patria es, sobre todo, un excelente decorador.

(fig. 1548) Sepulcro del cardenal Cisneros

Su compatriota, el florentino Pietro Torrigiano, es, por su vida borrascosa, una de las figuras más representativas del Renacimiento. Condiscípulo de Miguel Ángel, el desgraciado escultor tiene la mala suerte de chocar en violento altercado con él, hasta el punto de llegar a golpearle. Torrigiano abandona Florencia, y, después de hacer vida de soldado durante algún tiempo en Italia, aparece en Londres

esculpiendo el sepulcro de Enrique VII y su mujer (fig. 1549), en la Abadía de Westminster.

(fig. 1549) Sepulcro de Enrique VII y su mujer en la Abadía de Westminster

Con su intranquilidad característica se ausenta de la corte inglesa y le encontramos en Sevilla (1521), donde pocos años después retrata a la emperatriz Isabel con ocasión de su boda. De creer al Vasari, su fin no puede ser más trágico, pues habiéndole discutido el duque de Arcos el precio de una estatua de la Virgen, enojado el artista, destruye violentamente la imagen, dando lugar a que intervenga la Inquisición, en cuyas cárceles se deja morir de hambre. Su obra maestra en nuestro país es el San Jerónimo (fig. 1550) del Museo de Sevilla. De barro cocido, el material tan en boga en la ciudad andaluza desde el siglo XV, en él nos ha dejado Torrigiano tal vez la versión más perfecta en la escultura italiana de un cuerpo de anciano. La anatomía está exquisitamente estudiada, y la figura toda, compuesta con ponderación admirable. Pesé al fogoso temperamento del artista, la expresión de la imagen no refleja el apasionamiento de su autor.

(fig. 1550) San Jerónimo, Museo de Sevilla

La otra obra que de él conservamos es la Virgen sentada con el Niño, también de barro cocido y en el mismo museo (fig. 1551). De prestancia cinquecentista, tampoco deja sentir la vehemencia que arruinara la vida de su autor.

(fig. 1551) Virgen sentada con el Niño, Museo de Sevilla

El tercer maestro italiano importante de este primer período de la escultura renacentista en España es Jacobo Florentino, el Indaco (muerte 1526), que aparece trabajando en Granada después de la muerte de Fancelli, coincidiendo con la presencia de Torrigiano en Sevilla. A él se atribuye el hermoso grupo del Santo Entierro (fig. 1552) de Granada, en una de cuyas figuras —uno de los Santos Varones— es manifiesta la influencia del Laoconte.

(fig. 1552) Grupo del Santo Entierro de Granada

Simultáneamente con la actuación de estos artistas se importan obras de Italia desde fecha bastante remota. Figuran entre ellas relieves y aun retablos de

cerámica vidriada robbianos, tan importantes como los de la catedral de Sevilla y del Museo Arqueológico Nacional, y, sobre todo, grandes sepulcros de mármol labrados en la costa genovesa, en los talleres de los Gazini y de los Aprili, y transportados por mar. Para Sevilla se esculpen varios. Los de los padres del primer marqués de Tarifa (1524), encargados por éste a su paso por Génova, de regreso de Tierra Santa, que se encuentran en la iglesia de la Universidad, son del mismo tipo de arco rehundido del de Hurtado de Mendoza, de Fancelli, pero con largos relieves en el fondo. Están firmados en Genova, el uno por Pace Gazini y el otro por Antonio María Aprile de Carona. El gran monumento sepulcral del Marqués de Ayamonte (1525) (fig. 1553), que hace para San Francisco, de Sevilla, se encuentra hoy en San Lorenzo, de Compostela.

(fig. 1553) Monumento sepulcral del Marqués de Ayamonte

Pero la importación de estos grandes monumentos marmóreos no se reduce a las ciudades accesibles por vía marítima. En Bellpuig, en la provincia de Lérida, se conserva el no menos valioso del virrey de Nápoles Ramón de Cardona (1524 (fig. 1554), obra del napolitano Giovanni da Nola.

(fig. 1554) Tumba de Ramón de Cardona, Virrey de Nápoles

y hasta que fue destruido, en 1936, existió en Toledo el del obispo de Ávila (1526) debido a los Aprili, Giov. Antonio y P. A. Bernardino. También de grandes proporciones y rehundido en el muro, era, sin embargo, de tipo bastante diferente a los anteriores.

VASCO DE LA ZARZA, FELIPE VIGARNI Y PERRIN

.—Al lado de estos escultores italianos renacentistas que trabajan en España, y de estas obras importadas, antes de que termine el primer tercio del siglo, es preciso citar a los españoles Vasco de la Zarza y Bartolomé Ordóñez y al francés Vigami.

Vasco de la Zarza (muerte 1524), que trabaja en Ávila y Toledo, se mantiene dentro de los límites estilísticos cuatrocentistas, como Fancelli, y como él, es, sobre todo, un decorador. A este aspecto decorativo se reduce, en efecto, su intervención en el retablo mayor de Ávila, en los primeros años del siglo, donde aplica sus nerviosas

ornamentaciones renacentistas a una estructura gótica. Pero sus obras principales son los monumentos funerarios. El de don Alonso Carrillo, de la catedral de Toledo, obedece al tipo ya comentado de gran arco rehundido en el muro con la estatua yacente del difunto sobre el sarcófago, coronado por ancho entablamiento y flanqueado por ricas columnas.

Su obra de más empeño y la que llena los últimos años de su corta carrera conocida es la decoración del trasaltar mayor (1518) y los altares del crucero (1521-1524) de la catedral de Ávila, que no termina De la Zarza, cubre los muros interiores de la giróla abulense con grandes paños de rica ornamentación renacentista, encuadrados por sencillas portadas y con relieves de los Evangelistas en medallones. En el gran paño central dedicado al sepulcro del Tostado (fig. 1555) don Alonso de Madrigal, la estatua del difunto, que aparece escribiendo, es completamente exenta, y la escena del gran medallón, casi de bulto redondo. Completan la decoración escultórica del sepulcro las figuras alegóricas de las Virtudes.

(fig. 1555) Sepulcro de Alonso de Madrigal

Obra de Zarza es también el sepulcro de doña María Dávila (muerte 1511) en el convento de las Gordillas, de Ávila, y a él se atribuyen, además, los restos del sepulcro del tesorero Núñez de Arnalte, en Santo Tomás, de la misma población. Zarza forma escuela en Ávila, pudiendo recordarse entre sus discípulos y colaboradores a Juan Arévalo, Lucas Giraldo y Juan Rodríguez, este último uno de los decoradores de la capilla mayor de la iglesia del Parral, de Segovia (1518).

Aunque la actividad del burgalés Bartolomé Ordóñez (muerte 1520), que muere joven, corresponde a estos mismos años, como su estilo renacentista es más avanzado, es preferible estudiarlo al comienzo de la etapa siguiente.

No sucede lo mismo al borgoñés Felipe Biguerny (muerte 1543), conocido en Castilla con el nombre de Vigarni. Su labor llena medio siglo, y aunque la segunda parte de su carrera delata su deseo de incorporarse a las nuevas modas renacentistas, la parte más valiosa de su producción corresponde a este primer período. Establecido en Burgos, donde organiza un taller muy activo, trabaja para

toda Castilla la Vieja hasta los últimos años de su vida, en los que, para atender a la obra de la sillería del coro de la catedral de Toledo, se traslada a esta población. Cuando aparece en Burgos, lo vemos esculpiendo los grandes relieves en piedra (fig. 1556) de la giróla de la catedral (1498- 1513), en el más antiguo de los cuales, que es el del Camino del Calvario, emplea ya en los fondos formas arquitectónicas renacentistas.

(fig. 1556) Camino del Calvario

El estilo de estos relieves descubre a un artista formado en el círculo de Tours, con fina sensibilidad para interpretar los ropajes y cierta rigidez mantegnesca en las actitudes y en las agrupaciones. Sus amplios fondos de paisaje de elevada línea de horizonte, con su sentido eminentemente pintoresco, nos dejan ver la influencia del gótico de los últimos tiempos.

Pero Vigarni no se contenta con seguir expresándose en el estilo cuatrocentista, y, al mediar la tercera década, comienza a transformarse. En el retablo mayor de la Capilla Real de Granada (1520 (fig. 1557) los personajes pierden la ingenuidad cuatrocentista de sus obras burgalesas, se hacen más grandiosos y movidos, y ganan en dramatismo, probablemente por sugestión de Berruguete.

(fig. 1557) Retablo mayor de la Capilla Real de Granada

Dedicado a los Santos Juanes, además de las escenas de los encasamientos centrales, son muy interesantes los bajos relieves del banco, donde se representa la Entrega de la ciudad (fig. 1558) y el Bautismo de los moriscos. Las estatuas orantes de los Reyes Católicos que flanquean el retablo, son, al parecer, de Diego Siloe; las esculpidas por Vigarni se encuentran hoy en la sacristía de la Capilla.

(fig. 1558) Entrega de Granada y Bautismo de los moriscos

Otro gran retablo, inmediatamente posterior, es el de la Capilla del Condestable (1523-1525), de la catedral de Burgos, que hace a medias con Diego Siloe. La división del trabajo entre los dos artistas alcanza incluso a la gran historia central de la Presentación, donde se cree que Vigarni ejecuta las esculturas del gran sacerdote y de la profetisa Ana a la derecha, y Siloe el grupo de la izquierda.

La obra más representativa de su esfuerzo por incorporarse a las nuevas modas estilísticas es la ya citada sillería de la catedral de Toledo (1538-1543). En sus numerosos relieves se advierte cómo seduce al viejo escultor el afán de movimiento de la nueva generación, pero es incapaz de asimilarlo. El encargo de la mitad de la sillería es, sin duda, un reconocimiento a la fama del anciano maestro, pero su arte ha pasado ya de moda; sus relieves resultan arcaizantes frente a los de su nuevo copartícipe, que es ahora Alonso Berruguete, de quien se tratará más adelante.

De origen francés es también Miguel Perrin, que inicia su carrera en Sevilla, por los mismos años en que trabaja Torrigiano y se importan los lujosos sepulcros de mármol de los Aprili y los Gazini. Como en el caso de Vigarni, sus obras principales, las que realmente representan una novedad, corresponden a esta etapa estilística, aunque las conocidas apenas remontan más allá del año 1520. Él es el autor de los grandes relieves de la Adoración de los Reyes y de la entrada de Jesús en Jerusalén (fig. 1559), y de las estatuas de las dos portadas orientales de la catedral, todo ello de barro cocido, según la tradición sevillana.

(fig. 1559) Entrada de Jesús en Jerusalén, catedral de Sevilla

Como en el caso de Vigarni, los fondos del paisaje delatan el lastre gótico de su origen nórdico. Algunas de sus figuras nos hablan de su formación, al menos en gran parte, francesa. A Perrin se deben, además, el relieve y las estatuas de la Puerta del Perdón de la misma catedral (1519) y una Quinta Angustia (1529) en la de Santiago de Compostela.

ARAGÓN: MORLANES, FORMENT Y YOLY. CATALUÑA

.—A esta etapa del primer tercio del siglo corresponde también la actuación de los principales escultores renacentistas que trabajan en Aragón. No obstante las viejas e intensas relaciones de la monarquía aragonesa con Italia, no se establecen en ella artistas de ese origen, como los arriba citados, y la única obra traída de la vecina península es el sepulcro de Bellpuig, en Lérida.

Los comienzos de la escultura renacentista aragonesa están representados por Morlanes el Viejo, cuya obra más fidedigna es el retablo de Montearagón (1506-

1512), en la catedral de Huesca. Pero el verdadero creador de la escuela es el valenciano Damián Forment (muerte 1540), cuya labor es extensa, y, como es corriente en artistas a quienes se pide más de lo que pueden producir, en no pequeña parte de taller.

Forment inicia su carrera conocida con las esculturas del retablo de la Colegiata de Gandía (1501-1507); pero su primera obra importante es el retablo mayor del Pilar de Zaragoza (1509 (fig. 1560), comenzado (1484) por Gilbert. La impresión de conjunto es la de un retablo gótico, y gótica es, en efecto, toda su parte arquitectónica. El deseo de emular al de la Seo ya es explícito en el contrato, y la propia obra nos lo confirma. La distribución es la misma. El bancal, compuesto de siete casas con escenas del Nuevo Testamento en relieve, el sotabanco y dos grandes estatuas laterales, forman el cuerpo inferior; sobre él, tres grandes calles, la central mucho más alta para dar espacio a la claraboya del típico sagrario aragonés, con escenas cubiertas por amplios doseles o chambranas, constituyen el cuerpo principal. Las laterales figuran la Presentación y el Nacimiento, mientras la central nos muestra a María con los apóstoles en primer término, interpretada con tan notable grandiosidad que hace pensar en el pleno Renacimiento. En las escenas del banco, los fondos arquitectónicos son renacentistas. Los retratos del escultor y de su esposa, en sendos medallones, decoran el banco.

(fig. 1560) Retablo mayor del Pilar de Zaragoza

La claridad de la composición del cuerpo principal del retablo del Pilar, con sus tres amplias calles, disminuye considerablemente, en cambio, en el de la iglesia de San Pablo (1511-1517), al multiplicarse aquéllas hasta cinco. En el de San Miguel de los Navarros (1519) la traza varía ya por completo, tal vez por deberse a otro artista. Las composiciones, antes amontonadas en estrechas casas góticas, se desarrollan ahora en amplios escenarios apaisados.

El prestigio del retablo gótico de la Seo, aumentado, además, por el ejemplo del retablo del Pilar, es, sin embargo, demasiado grande para que, al encargársele poco después el de la catedral de Huesca, la hojarasca del «estilo moderno» no encuadre de nuevo sus figuras. Salvo en el banco, donde el artista vuelve a retratarse, en este

caso con su hija, la distribución es idéntica a la del retablo del Pilar. Su cuerpo principal está dedicado a las tres grandes escenas del Cristo con la Cruz, el Calvario (fig. 1561) y el Descendimiento.

(fig. 1561) Calvario, Catedral de Huesca

En la última parte de su vida, Forment esculpe el magno retablo de Poblet (1527-1529), cuyo estilo denota ya, en lo arquitectónico, un manifiesto cambio de rumbo artístico. El gótico desaparece, y tanto las escenas en relieve como las estatuas sorprenden por su mayor clasicismo, como contagiadas por el estilo renacentista de su arquitectura.

En el de Santo Domingo de la Calzada (1538), del que Forment labra una gran parte, vemos la típica claraboya aragonesa de la custodia como apresada en una organización renacentista extraña. El barroquismo con que las numerosas figuras de los encasamientos se desbordan por las entrecalles, nos habla del estilo más avanzado de la escultura castellana.

Tampoco es hijo de la tierra el segundo maestro del Renacimiento aragonés. Gabriel Yoly (muerte 1538), que así se españoliza su nombre, es francés. Aparece trabajando en nuestro país algunos años después de Forment, pero muere hacia la misma fecha. Se le ha atribuido la estatua de San Miguel (1519), del retablo del santo ya citado, y el retablo de San Agustín, de la Seo de Zaragoza (1520), donde la arquitectura es también del romano, y la escultura nos lo muestra más comedido en la expresión que Forment. La última parte de su vida transcurre en Teruel, donde esculpe el retablo mayor (1536) de la catedral, cuya gran escena de la Asunción se encuentra influida por el retablo de Forment en el Pilar (fig. 1562). Sus numerosos relieves revelan gracia y vida en el arte de componer y gran dominio de la técnica de la escultura en madera.

(fig. 1562) Retablo catedral de Teruel

El tercer gran maestro de la escuela parece haber sido Morlanes el Mozo, muerto ya a mediados de siglo, que termina la portada de Santa Engracia, de Zaragoza. Obra

de más fama que calidad es, por último, la de los relieves de la sillería de la catedral del Pilar, debidos a los escultores Obray y Lobato.

En Cataluña, donde hemos visto trabajar a Forment en el retablo de Poblet, el principal escultor es el vasco Martín Diez de Liatzasolo, que se establece en Barcelona al comenzar el segundo tercio del siglo. Sus obras principales son el Tránsito de la Virgen, del Museo de Barcelona, y el Entierro de Cristo, de la iglesia de Tarrasa (1539).

LA ESCULTURA CASTELLANA DEL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO. ORDÓÑEZ Y SILOE

.—La escultura castellana de esta nueva etapa del Renacimiento se distingue por abandonar el estilo cuatrocentista, dominante en el primer tercio del siglo, y mostrarse cada vez más influido por el dramatismo miguelangelesco.

Aunque la verdadera capital de la escultura castellana radica ahora en Valladolid, preciso es citar a la cabeza de los propagadores del nuevo estilo a los burgaleses Bartolomé Ordóñez y Diego Siloe, que estudian en Italia. Ordóñez (muerte 1520) es un escultor de primer orden, que, desgraciadamente, muere joven. El es, probablemente, el primero que de una manera franca emplea las formas miguelangelescas. Las primeras noticias que de él tenemos le presentan en Nápoles esculpiendo, en unión de su paisano Diego Siloe, el retablo de mármol de San Giovanni a Carbonara, donde, al parecer, se le debe el gran relieve de la Adoración de los Reyes. Dos años más tarde se encuentra ya en Barcelona trabajando, también en unión de su paisano, en el trascoro y en la sillería de la catedral. En los bellísimos relieves de mármol de aquél, dedicados a la vida de Santa Eulalia, y en los de madera de la sillería, de carácter más decorativo, nos dice cómo sabe fundir los gestos terribles miguelangelescos con no pocos recuerdos donatellianos, inspirados por una gracia todavía típicamente cuatrocentista. Entre los relieves de la sillería merece destacarse el del Entierro de Cristo, digno de Donatello, y entre los del trascoro, el de Santa Eulalia (fig. 1563) ante el magistrado.

(fig. 1563) Relieve de de Santa Eulalia, Catedral de Barcelona

Colabora con Ordóñez en el coro barcelonés, entre otros, el escultor de Metz, Juan Monet, uno de los principales introductores del Renacimiento en Bélgica y Holanda, donde goza de gran fama.

El deseo de adelantar la ejecución de estos relieves y de varios monumentos sepulcrales decide a Ordóñez a trasladarse a Carrara, donde muere poco después. El más importante de estos últimos es el de Don Felipe y Doña Juana (fig. 1564), de la Capilla Real de Granada, en que emplea el tipo tumular de frentes verticales y no inclinados, como los de Fancelli. Agrega al modelo de éste una urna con las estatuas yacentes de los monarcas; es decir, un segundo cuerpo, que rompe con la simplicidad del de los Reyes Católicos, en la misma capilla. Lo decoran relieves tan bellamente compuestos como los de Barcelona.

(fig. 1564) Relieve sepulcral de Don Felipe y Doña Juana, Granada

Aunque no llega a terminarlo, también es obra de primer orden de nuestro Renacimiento el sepulcro del Cardenal Cisneros (fig. 1565), de Alcalá de Henares, muy dañado en la guerra civil. Como obra de bulto redondo, merece recordarse la Virgen con el Niño, de la catedral de Zamora.

(fig. 1565) Sepulcro del Cardenal Cisneros, de Alcalá de Henares,

Escultor también de muchos quilates es su compañero Diego Siloe (muerte 1563). Aunque su vida es larga, como abandona la escultura en plena juventud, al marchar como arquitecto a Granada (1528), su labor escultórica es muy reducida. Ya hemos visto corno colabora en Nápoles y Barcelona con Ordóñez. En Burgos, además de la decoración de la Escalera Dorada de la catedral, ejecuta con Vigarni el retablo mayor (1523) de la capilla del Condestable, donde, además del grupo de la Presentación, esculpe en el banco la Visitación. El Cristo muerto y el San Jerónimo penitente de los retablos laterales de la misma capilla ponen bien de manifiesto sus dotes de escultor. Pero, aparte de estas obras de la catedral burgalesa, existen otras importantes en diversas partes de Castilla. Sirvan de ejemplo el sepulcro de frentes cóncavos en talud del patriarca Fonseca, de Santa Úrsula, de Salamanca, y el bello relieve del Bautista del Museo de Valladolid (fig. 1566).

(fig. 1566). Relieve del Bautista del Museo de Valladolid

No obstante que en Granada se consagra a la arquitectura, pueden recordarse el Cristo a la columna, de San José, de Granada, de dramatismo extremado, y el relieve de la Virgen con el Niño, de la sillería del coro de San Jerónimo, en el que resucitan sus recuerdos donatellianos.

ALONSO BERRUGUETE

.—Ausente Siloe de Burgos y muerto joven Bartolomé Ordóñez, el porvenir de la escuela burgalesa se trunca, y la gran escuela renacentista castellana termina formándose en Valladolid gracias a la presencia de Alonso Berruguete y, desde pocos años más tarde, del francés Juan de Juni, animados ambos, pese a sus diferencias esenciales, por el mismo fuego miguelangelesco. Una importante serie de escultores de segunda fila, influidos por estos dos grandes maestros, completa el cuadro de la escuela vallisoletana.

Alonso Berruguete (1488-1561), natural de Paredes de Nava, en Tierra de Campos, es hijo del pintor Pedro Berruguete y se forma en Florencia y en Roma. No faltan en él huellas de escultores florentinos como Ghiberti, pero su principal fuente de inspiración es Miguel Ángel, pues hasta es posible que sea el joven español que copia el cartón de la guerra de Pisa de aquél, citado por el Vasari. Consta, además, y sus obras son testimonio de ello, que copia también el grupo del Laoconte recién descubierto (1506) en Roma. Toda esta serie de modelos no hace sino dar forma a su afán de movimiento y a su temple intensamente dramático, que movimiento y expresión dramática son las aspiraciones a que sacrifica casi todos los demás valores plásticos. Berruguete es artista que trabaja de prisa. El intenso arrebato de sus personajes habla más del fuego impetuoso con que fueron trazados, que de un deseo de perfección, y tan es así, que, aun no debiendo olvidarse que los más de sus relieves y estatuas se hacen para retablos de ciertas proporciones y que forman parte de un gran conjunto decorativo, adolecen con frecuencia de lamentables incorrecciones. Sin embargo, también debe tenerse presente que esas estatuas de retablos han sido concebidas para ser contempladas en el marco de éstos, y que salvo en contados casos, no ofrecen más que muy pocos puntos de vista. Al parecer,

los retablos decorados por sus esculturas son también obra suya, pudiendo notarse en algunos de ellos su esfuerzo por romper con la estrecha cuadrícula tradicional, y su deseo de crear grandes escenarios de columnas muy finas que apenas se advierten entre el remolino e ímpetu de sus figuras.

Berruguete, tan original en tantos aspectos, como veremos, llega a crear escenarios esencialmente barrocos.

El retablo más antiguo que conocemos del artista es el de Olmedo (1527), hoy en el Museo de Valladolid, donde se nos muestra con todo su intenso sentido dramático y con sus frecuentes incorrecciones. En 1532 crea una de sus primeras obras maestras: el retablo de San Benito, conservado en el mismo museo. Se compone de varias escenas en relieve, figuras de bulto redondo e historias de pintura. Los relieves representan historias benedictinas y de la vida de Jesús; no obstante la vida intensa de algunas figuras y de la expresión de las cabezas, como la de los caballos de la conversión de Totila o la de San Benito moribundo, están, en general, torpemente compuestos. Su parte más bella son las estatuitas y grupos de los intercolumnios. El San Sebastián (fig. 1567), con el movimiento de huida de su cuerpo de adolescente hacia el tronco del árbol, ofrece una mezcla de temor y de gracia que hace pensar en Donatello y en el Miguel Ángel joven.

(fig. 1567) San Sebastián, museo de Valladolid

Pero donde su sentido dramático se expresa en forma más aguda es en el grupo de Abraham e Isaac (fig. 1568) —inspirado en modelos de Donatello y Miguel Ángel— y en el San Jerónimo (f), cuyo arrebato místico alcanza alturas a que sólo sabrá elevarse años después el Greco.

(fig. 1568) Sacrificio de Abraham

Antes de terminar esta misma década, en 1537, esculpe el retablo de la Adoración de los Reyes (fig. 1569), de Santiago de Valladolid. Las grandes columnas que en Olmedo recorren sus dos cuerpos encuadrando el retablo, aunque más delgadas, persisten aquí, pero las pequeñas llegan a desaparecer en el gran cuerpo principal para crear un amplio escenario de toda la anchura, donde poder desarrollar la

escena de la Adoración, animada por el más intenso movimiento y por las más arrebatadas actitudes, inspirados por los frescos de Miguel Ángel en la Sixtina.

(fig. 1569) Retablo de la Adoración de los Reyes

Este mismo fuego anima el choque de las figuras de la Virgen y de Santa Isabel en la escena de la Visitación, de la iglesia de Santa Úrsula, de Toledo, choque violento en que transforma nuestro escultor el elegante saludo cortesano en que convierte el tema Ghirlandajo.

En el camino de sus geniales atisbos de barroquismo, que tantos años tardarán todavía en sospechar los italianos, el límite máximo lo acusan sus dos magnas Transfiguraciones de la catedral de Toledo (1543-1548) y del Salvador de Úbeda (1559 (fig. 1570), las dos creaciones capitales de bulto redondo de su última época.

(fig. 1570) La Transfiguración del Salvador de Úbeda

Pero la obra capital de este período, de que forma parte la Transfiguración toledana, es la hermosa serie de relieves (fig. 1571) de la mitad de la sillería del coro, cuya otra mitad ejecuta Vigarni. Son figuras de santos y profetas que, arrebatados por una intensa vida interior, constituyen la galería de místicos más maravillosa producida hasta entonces por el arte español y cuya fecunda semilla ha de florecer pocos años después en el Greco. Labrados en madera sin policromía alguna, puede apreciarse en ellos la finura de modelado de que es capaz el escultor de Paredes de Nava.

(fig. 1571) Bautista, catedral de Toledo

Berruguete, con el sepulcro del Cardenal Tavera, del hospital de Afuera, de Toledo, agrega un nuevo eslabón a la brillante serie iniciada por Fancelli. En el rostro del Cardenal, interpretado con intenso realismo, utiliza la mascarilla del difunto (fig. 1572).

(fig. 1572) Sepulcro del Cardenal Tavera

JUAN DE JUNI. OTROS ESCULTORES

.—El otro gran maestro de la escuela, o, como dice un contemporáneo suyo vallisoletano, «uno de los mejores maestros de escultor que hay en España,

quitando a Berruguete», es el francés Juan de Juni (muerte 1577). Como hemos dicho, desliza su carrera por los mismos cauces miguelangelescos que Berruguete. Pero qué abismo no le separa del escultor castellano, Qué frescura y qué ingenuidad no respiran las obras de Berruguete, siempre hechas de prisa, y qué cantidad de preparación y de estudio no se ven tras las creaciones del francés. Un escultor de su tiempo le acusa de haber necesitado cinco años para hacer «tan poca cosa» como el Entierro de Cristo, del convento de San Francisco, y con frecuencia se le reprocha, con motivo del ruidoso pleito del retablo de la Antigua, su falta de fecundidad. En cambio, uno de sus testigos dice de su proyecto para aquel retablo, como queriendo traslucir algo de las teorías artísticas de Juni, «que tiene en sí otro secreto y entendimiento más de lo que parece». Juni es Un enamorado de lo grandioso; más aún: de lo gigantesco. Sus personajes, de rostros anchos y hermosos, son siempre corpulentos. No son de temperamento nervioso, como los de Berruguete, capaces de dispararse hacia el mundo exterior en el primer arrebato, en un rápido y fácil movimiento corporal. Por el contrario, se retuercen sobre sí mismos con esos movimientos angustiosos del que prefiere consumir en su interior el fuego de su pasión. En el fondo, es uno de los grandes manieristas del Renacimiento, en el que al sentido de lo gigantesco de Miguel Ángel se agregan esa inquietud y esa angustia de espacio que distinguen a la pintura florentina de la segunda década del siglo. Es muy probable que, además, haya influido, en su manera de plegar los ropajes, J. della Cuercia, y en algunas actitudes, modelos venecianos.

En la cuarta década del siglo le encontramos en León (1533-1538), trabajando en San Marcos, y a esa época deben de pertenecer el Descendimiento y un retablo del claustro, ambos de piedra. En el retablo de la Concepción de Ríoseco (1538) crea ya una de sus obras maestras. En el Abrazo (fig. 1573) en la Puerta Dorada, que ocupa el primer cuerpo, encontramos una de esas compactas composiciones tan típicamente suyas, de grandiosas figuras angustiosamente apretadas por la arquitectura. Y con análogo esfuerzo se abre paso en su hornacina del segundo cuerpo la Inmaculada (fig. 1574), fruto de aquella simbólica unión.

(fig. 1573) El Abrazo de San Joaquín y Santa Ana

(fig. 1574) La Inmaculada. Retablo de Río Seco

Su obra de mayores proporciones es el ya citado retablo de la iglesia de Santa María de la Antigua (1544-1562), hoy en la catedral, cuya traza, debida al propio Juni, carece de precedentes en la escuela. La forma admirable cómo se encuentran enlazadas entre sí la arquitectura general, las esculturas, los relieves y las diversas piezas decorativas, lo convierten en el retablo más orgánico y original que el Renacimiento ha dejado entre nosotros. Pero sus dos creaciones más conocidas son el Santo Entierro y la Piedad, que con diferencia de casi treinta años esculpe para Valladolid (1543) y para la catedral de Segovia (1571).

El Santo Entierro (fig. 1575), de Valladolid, hoy en el museo, es de bulto redondo, y a la vista de figuras como éstas se explica que afirmase un contemporáneo que «vale más el espíritu de una de las hechas por Juni que todo lo hecho por Giralte». Presos del más intenso dolor se retuercen en angustiosas actitudes en torno al gigantesco cuerpo de Cristo muerto, seis personajes concebidos como para encajar unos en otros.

(fig. 1575) Santo Entierro, Museo de Valladolid

Y este mismo sentido típicamente manierista culmina en el cristo muerto (fig. 1576), de Segovia, donde los soldados de los intercolumnios reiteran el tema un tanto sansonista de los cuerpos humanos pugnando por vencer la presión de los elementos arquitectónicos.

(fig. 1576) Cristo muerto, Catedral de Segovia

La escultura más popular de Juan de Juni es la Virgen de los Cuchillos (fig. 1577), de la iglesia de las Angustias, de Valladolid, donde la expresión trágica, el sentido del movimiento típico de su autor, de pura estirpe miguelangelesca —piénsese en la Virgen de San Lorenzo de Florencia— y el ansia de grandiosidad, se aúnan para crear una de las obras maestras de la escultura renacentista.

(fig. 1577) Virgen de los Cuchillos de la iglesia de las Angustias, Valladolid

De los escultores vallisoletanos de segunda fila merecen recordarse los discípulos y colaboradores de Berruguete, Francisco Giralte (muerte 1576) e Isidro de Villoldo,

autores, respectivamente, del retablo y sepulcros de la Capilla del Obispo, de Madrid, y del retablo de la sacristía de la catedral de Ávila. A los Corral se deben las yeserías de la capilla de los Benavente (1551), de Ríoseco, en la que la decoración escultórica renacentista alcanza extremos de riqueza inigualados hasta ahora.

En Andalucía no se forma una verdadera escuela. Deben citarse, sin embargo, en Sevilla, al flamenco Roque Balduque, autor de Vírgenes con el Niño (fig. 1578) bastante uniformes e inspiradas, entre las que destaca la del hospital de la Misericordia (1558), y al castellano Bautista Vázquez (muerte 1589), autor de varios de los relieves de la sala capitular de la catedral (1581-1586).

(fig. 1578) Virgen con el Niño del hospital de la Misericordia, Sevilla

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO: BECERRA Y ANCHETA

.—Las obras de El Escorial dan lugar en nuestra escultura a un nuevo capítulo italiano, en el que se proscribe la madera y se emplea el bronce. Es el de los ya citados León Leoni (muerte 1590) y su hijo Pompeyo Leoni. Del primero poseemos en España la estatua de Carlos V (fig. 1579), del Museo del Prado, donde la contraposición entre la figura triunfante del César y la del Furor vencido está expresada con grandiosidad. La armadura, que se desmonta, permite convertir la estatua en un retrato desnudo como los de los emperadores romanos.

(fig. 1579) Carlos V, museo del Prado

Por sus modelos se funden las esculturas del retablo mayor (1582- 1590) de El Escorial, pero lo más importante son los grupos funerarios de Carlos V (fig. 580) y de Felipe II , con sus respectivas familias, concebidos con solemnidad más española que italiana. El bronce dorado y las incrustaciones de colores de las estatuas hacen que los grupos destaquen suavemente en la media luz de la capilla mayor, y su actitud y expresión graves, encuadradas por las monumentales columnas, las incorporan al ambiente majestuoso del templo.

(fig. 580) Sepulcro Carlos V en El Escorial

Obra exclusiva de Pompeyo es la escultura orante, de mármol, de la infanta doña Juana, de las Descalzas Reales de Madrid. Muerto ya Felipe II, da el modelo (1601) de las estatuas orantes de bronce de los duques de herma, del Museo de Valladolid.

Al lado de este escultor italiano trabaja, en piedra, para El Escorial el toledano Juan B. Monegro (muerte 1621), cuyas principales obras son los Evangelistas y los Reyes de Judá (1584), en los patios de esos nombres.

La reacción que esta estatuaria escurialense significa con su clasicismo y con su tono solemne, contra el dramatismo y el afán de movimiento de la del segundo tercio del siglo, se había manifestado antes fuera de la corte. Uno de los rasgos más destacados de esta última etapa renacentista es su entusiasmo por los tipos hercúleos del Miguel Ángel del Juicio final y de la Capilla Paolina. Figura a la cabeza del nuevo estilo el andaluz Gaspar Becerra (1520 - 1570), pintor y escultor educado en Roma, que, al regresar a su patria, poco antes de 1560, se establece en Valladolid y entra como pintor al servicio del monarca. Su obra principal de escultura es el retablo de la catedral de Astorga (1588 (fig. 1581), donde hace buen alarde de los hercúleos modelos miguelangelescos y de las composiciones escalonadas típicamente manieristas, todo ello en un tono frío, que hoy nos entusiasma mucho menos que a sus contemporáneos, entre los que Becerra goza de gran fama.

(fig. 1581) Retablo de la catedral de Astorga

Este mismo estilo miguelangelesco encuentra otro ilustre cultivador en Ancheta (muerte 1592), que trabaja en las provincias vascas en el norte de Castilla la Vieja y en Aragón. Al parecer, comienza su carrera en el retablo de Santa Clara, de Briviesca, figurando entre sus obras posteriores las de Valmaseda y Aoiz. Tal vez su creación más perfecta sea el de alabastro, de la Trinidad de Jaca (fig. 1582), donde nos pone de manifiesto que no sólo asimila las formas del maestro, sino su ideal de grandiosidad.

(fig. 1582) La Trinidad, catedral de Jaca

Sin el exaltado miguelangelismo de los escultores anteriores, representa esta etapa de reacción clásica, en Valladolid, Esteban Jordán (1535 - 1600), a quien se debe el retablo de la Magdalena, en la misma capital.

CAPÍTULO XXIV

PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA HASTA FINES DEL SIGLO XV

LOS PREGIOTESCOS

FLORENCIA: GIOTTO

SIENA: DUCCIO, SIMONE MARTINI Y LOS LORENZETTI

ESCUELA FLORENTINA DEL SIGLO XV

FRA ANGÉLICO

MASOLINO, MASACCIO, P. UCELLO Y A. DEL CASTAGMO

FRA FILIPPO LIPPI, B. GOZZOLI Y P. DELLA FRANCESCA

LA ÚLTIMA GEKERACIÓN: GHIRLANDAJO

BOTTICELLI. OTROS PINTORES

ESCUELA DE UMBRÍA: PERUGINO Y PINTORICCHIO. SIGNORELLI

PADUA: SQUARCIONE Y MANTEGNA. FERRARA

VENECIA: LOS BELLINI. CARPACCIO. SICILIA: ANTONELLQ DE MESINA

LOS PREGIOTESCOS

.—La pintura italiana del siglo XIII anterior a Giotto se mantiene fundamentalmente dentro de las normas generales del estilo bizantino de la centuria anterior, es decir, del estilo que los italianos del Renacimiento denominan la maniera greca. Cultivador de ese estilo en Roma a fines del siglo XIII es Torriti, a quien se debe el mosaico de la Coronación (fig. 1583) de Santa María la Mayor.

(fig. 1583) Mosaico de la Coronación de Santa María la Mayor. Roma

Más progresivo es Pietro Cavallini, que vive en Roma y se forma con los maestros romanos del mosaico. El mismo emplea preferentemente esa técnica hacia 1300. En sus mosaicos de escenas evangélicas, de Santa María in Transtevere, dentro de la monumentalidad propia de este género de pintura, se distingue por su grandiosidad romana, pero, sobre todo, por la expresión de los rostros, donde apunta ya el naturalismo de la nueva era. Esa expresión naturalista se intensifica considerablemente en los frescos de la iglesia de Santa Cecilia, donde las formas se hacen más redondas y blandas (fig. 1584).

(fig. 1584) Frescos de la iglesia de Santa Cecilia. Roma

Pero esa ráfaga de vida que anima las figuras del artista romano puede decirse que casi desaparece en el resto de la pintura italiana, cuya calidad es, por otra parte, notablemente inferior. La misma Toscana, donde habrá de producirse la gran revolución pictórica al comenzar la centuria siguiente, no crea nada equiparable. Por su interés iconográfico, sobre todo, merecen recordarse los Crucificados, recortados en tabla, y a veces con ensanchamientos laterales para escenas de la Pasión. A mediados del siglo XIII, el cuerpo se arquea hacia la izquierda, adoptando una actitud muy típica de la escuela toscana de la segunda mitad de esa centuria, y distinta de la más generalizada en Occidente de la escuela gótica francesa. El pintor de nombre conocido más ilustre de este período es Giunta Pisano, autor del Crucifijo firmado el segundo cuarto del siglo XIII, de la Basílica de Asís (fig. 1585). Durante la segunda mitad del siglo la actividad pictórica en la región es grande y no faltan obras firmadas, pero ninguna de ellas aporta novedad de mayor interés.

(fig. 1585) Crucifijo de la Basílica de Asís

El único artista que sabe percibir muy levemente el norte de la nueva era es Cenni Cimabue, que debe de nacer a mediados del siglo XIII. Florentino, y formado, al parecer, con ciertos pintores de Bizancio que trabajan en la ciudad del Arno, aunque viene dándosele desde el Renacimiento papel preponderante en la renovación pictórica, se mueve, sin embargo, dentro de la maniera greca, dejando ver solamente en la expresión de algunos rostros el deseo de inspirar en la naturaleza.

En su gran tabla de los Uffizi nos presenta a la Virgen (fig. 1586) en su trono sostenido por cuatro ángeles simétricamente dispuestos, con la cabeza inclinada y dirigiendo la mirada hacia el espectador a la manera bizantina, e igualmente bizantinos los convencionales pliegues realzados con oro de sus ropajes. La pintura mural renacentista italiana es al fresco, y la de caballete, al temple.

(fig. 1586) Tabla de los Uffizi

FLORENCIA: GIOTTO

.—El artista que reacciona de manera decidida contra los convencionalismos y el amaneramiento de la maniera greca es el discípulo de Cimabue, Giotto di Bondone (muerte 1337), cuya actividad corresponde ya a la primera mitad del siglo XIV. Lo revolucionario de su estilo y la sorpresa que causa a sus contemporáneos dan lugar a una leyenda que dos siglos más tarde, cuando ese estilo por él iniciado ha producido la gran pintura del Renacimiento, nos refiere el Vasari en términos análogos a éstos:

En un pueblecito próximo a Florencia nace a fines del siglo XIII un niño que al cumplir los doce años es enviado por su padre a cuidar de un rebaño de ovejas. Pero la inclinación por el dibujo es en él tan profunda, que entretiene sus largas horas en representar sobre la tierra o sobre las piedras cuanto tiene a la vista. Cierto día pasa junto a él Cimabue, precisamente en el momento en que dibuja una oveja. Asombrado el entonces famoso pintor de que la copiase del natural —ritraeva una pécora di naturale, senza avere imparato de aítri che della natura— le invita a marchar con él, a lo que el joven Giotto accede gustoso.

Trasladado a Florencia, no sólo aprende con rapidez el estilo de su maestro, sino que, entregado al estudio de la Naturaleza, logra desterrar la maniera greca y crear la buena pintura moderna, o, lo que es lo mismo, pintura renacentista.

Como tantas otras leyendas, es probablemente falsa en sus detalles, pero en el fondo refleja exactamente lo que Giotto representa en la historia de la pintura. Giotto vuelve valientemente la espalda a los convencionalismos y formulismos del estilo bizantino y mira cara a cara a la naturaleza. Claro que como la historia de la pintura

no es sino una parte de la historia del espíritu humano, ese amor de Giotto por la naturaleza no es un fenómeno aislado, sino el reflejo de las doctrinas de San Francisco de Asís, muerto en 1226, que predica el amor de Dios en sus criaturas, por humildes que sean, y San Francisco, a su vez, no es sino uno de los portavoces de la gran corriente espiritual que en arte produce el estilo gótico. Giotto es el intérprete genial de la nueva iconografía, impregnada de sentido humano, de los predicadores y escritores franciscanos.

El naturalismo no impide a Giotto concebir las escenas con monumentalidad extraordinaria. La monumentalidad es categoría propia de la pintura en mosaico de sus predecesores, pero en él responde también a su propia sensibilidad y adquiere caracteres diferentes: ante sus corpulentos personajes se adivinan ya las grandiosas figuras de Masaccio y Miguel Ángel. En este tono mayor es la cabeza de una familia gloriosa. La otra nota más destacada del temperamento de Giotto quizá sea su hondo sentido dramático. Nadie representa antes que él en forma tan intensamente expresiva el tema de la Piedad (fig. 1587); los gestos y las actitudes de los personajes no los copia de sus predecesores, sino que los ve en los momentos de dolor y desesperación de sus convecinos.

(fig. 1587) Lamentaciones, Arena de Padua

Contemporáneo y paisano de Dante, ofrece con él, en este aspecto, indudable parentesco espiritual. Testimonio de su mutua estimación son los versos en que el poeta nos dice cómo Giotto ha superado el estilo de Cimabue:

Credete Cimabue nella pintura

Tener lo campo, ed ora ha Giotto el grido

Si che la fama de colui oscura

Y el retrato de Dante, por Giotto, del palacio del Podestá.

En su interpretación del paisaje, aun utilizando los convencionalismos bizantinos, se distingue por su sobriedad y su monumentalidad características.

La obra principal de Giotto es la serie de pinturas al fresco de la iglesia de la Arena de Padua (1303). En sus paredes laterales representa en varias filas diversas

historias evangélicas (fig. 1588) y a los pies el Juicio Final, en cuya parte inferior retrata al donante, Enrique Scrovegni, ofreciendo el templo a la Virgen.

(fig. 1588) Pinturas al fresco de la iglesia de la Arena de Padua

Aparte de este gran ciclo de pinturas murales, se conserva en Florencia alguna capilla decorada por él, como la Bardi (1316), de Santa Croce; pero, contra lo que se ha supuesto por mucho tiempo, no parece que pueda atribuirse sino a sus discípulos la gran serie de historias de San Francisco, de la iglesia alta del santo de Asís, donde por no tratarse de la rígida iconografía evangélica, anquilosada por varios siglos de repetición, sino de temas que se interpretan por primera vez, y cuyo protagonista ha muerto poco más de medio siglo antes, la inspiración naturalista del pintor puede manifestarse sin el freno de la tradición. Allí aparecen representados los típicos temas de la iconografía del Poverelto de Asís predicando a los hermanos pájaros, partiendo la capa con el pobre, etc. Es la ilustración gráfica más elocuente y completa de la literatura piadosa que tan rápidamente nace al calor del recuerdo del apóstol de la pobreza; el gran homenaje que la nueva pintura rinde a uno de sus padres espirituales.

Giotto cultiva también la pintura en tabla. Su Virgen con el Niño (fig. 1589), del Museo de los Uffizi, es pintura hecha al temple y, como sucederá hasta mediados del siglo XV en Italia, sobre fondo de oro. Verdadera matrona romana sobre un trono gótico, su comparación con la de Cimabue pone bien de relieve la novedad del estilo giottesco.

(fig. 1589) Virgen con el Niño del Museo de los Uffizi

Durante el resto del siglo, la pintura florentina es esencialmente giottesca, sin que, en realidad, aporte novedades importantes, no obstante, predomina la indudable valía de sus cultivadores. Figuran entre éstos, todavía en la primera mitad del siglo, Tadeo Gaddi (muerte 1366), a quien se debe la decoración de la capilla Baroncelli de Santa Croce, y Andrea Orcagna (muerte 1368), autor del políptico del Salvador, de Santa María Novella (1359) y miembro de una activa familia de pintores, a la que se deben las grandes figuras murales del Paraíso, el Juicio Final y el Infierno, de la misma iglesia. De Tadeo Gaddi se consideran las historias de San Eloy, del Museo

del Prado. A Orcagna se atribuye también, aunque sin fundamento, el popular fresco del Triunfo de la Muerte, del camposanto de Pisa, de sorprendente realismo. En la segunda mitad del siglo, la figura más progresiva es Andrea Bonaiuti, de Florencia, que se deja influir por la -vecina escuela senesa y pinta al fresco la importante alegoría de las Artes liberales (1365), de la capilla de los españoles de Santa María Novella, donde al pie de cada una de aquéllas figura a su más ilustre cultivador.

SIENA: DUCCIO, SIMONE MARTINI Y LOS LORENZETTI

.—La otra gran escuela trecentista radica en la misma Toscana, en la vecina Siena, la rival de Florencia.

La mística ciudad de Siena disfruta en esta época de intensa actividad pictórica. De vida tan corta que no rebasa el fin de siglo, sus rasgos más destacados son su sentido lírico y su apego al estilo tradicional o, lo que es igual, su bizantinismo. Se agrega a ello en su segunda etapa la influencia del gótico francés, que contribuye en no pequeña medida a crear un sentido de la forma más blando y flexible. Frente al tono giottesco fuerte y dramático, se distingue la escuela senesa por su gracia y elegancia ligera. Debido al estilo más arcaizante del fundador y a la gran personalidad de sus sucesores, el estilo evoluciona más que en Florencia.

DUCCIO

El patriarca de la escuela es Duccio de Buoninsegna (muerte 1311), quien ya en 1285 pinta la Madonna Rucellai (fig. 1590), la que, dentro de su aspecto esencialmente bizantino, descubre una leve expresión de ensueño que persistirá en la escuela.

(fig. 1590) Madonna Rucellai

Pero su gran obra es la Maestá (fig. 1591), cuyo traslado (1310) procesional desde el estudio del pintor al altar mayor de la catedral resulta un acontecimiento. Es un gran tablero ligeramente apaisado, en cuyo anverso aparece la Virgen en majestad sentada en su trono y rodeada por los ángeles y santos patrones y mártires de la ciudad.

(fig. 1591) Virgen y santos (anverso) Catedral de Siena

Mientras en el reverso se presentan numerosas escenas de la vida de Jesús.

Pese al tono grave y solemne de la gran composición de la Virgen rodeada de santos, cuyo bizantinismo es patente, tanto en el conjunto como en los menores detalles, el aire fino y elegante que anima a las figuras es vivo reflejo de la delicada sensibilidad senesa. Y esa misma gracia leve y sutil se hace aún más sensible en la interpretación de las deliciosas y pequeñas historias del dorso.

SIMONE MARTINI

El segundo gran maestro de la escuela es Simone Martini (muerte 1344). De una generación posterior a Duccio, su estilo es considerablemente más avanzado. El bizantinismo pierde tanto terreno que, de ser el elemento preponderante, pasa muy a segundo término. El sentido senes de la elegancia, derivado por sugestión del gótico en pro de lo curvilíneo, hace que sus figuras, al abandonar la rigidez bizantina, se tornen Mandas y flexibles, y sus rostros graciosos y expresivos. La nota suave y femenina da un paso decisivo en Simone Martini.

Lo mismo que Duccio, pinta una Maestá (fig. 1592), la gran pintura mural de la Virgen rodeada de santos y bajo palio sostenido por ángeles (1315), del Ayuntamiento. Sólo cinco años posterior a la de Duccio, la diferencia es notable, tal vez no menor que la existente entre Cimabue y Giotto. En la divina asamblea ha desaparecido todo rasgo de rigidez; las figuras que rodean a la Virgen se mueven con suavidad y soltura, y la monotonía y reiteración de las actitudes han disminuido también considerablemente.

(fig. 1592) Virgen y Santos, ayuntamiento de Siena

Pero donde el fino sentido de lo curvilíneo alcanza valor decorativo extraordinario es en su delicadísima tabla de la Anunciación (1333 (fig. 1593), una de sus últimas obras y sin duda de las creaciones más seductoras de la pintura trecentista.

(fig. 1593) La Anunciación, Uffizi, Florencia

Si en la Anunciación culmina la elegancia y el sentido decorativo del autor, en los frescos de San Martín (1316), de la iglesia baja de Asís, vuelca toda la delicada poesía de su temperamento. En el gran fresco de Guidoriccio (1328), del

Ayuntamiento de Siena, al mismo tiempo que nos reitera su admirable sentido de lo decorativo y de la elegancia, ofrece el primer gran retrato ecuestre de la pintura moderna (fig. 1594).

(fig. 1594) Figura ecuestre de Guidoriccio da Fogliano

Con motivo del cisma de Occidente, Simone Martini se traslada a Aviñón, lo que, al mismo tiempo que le permite conocer más de cerca el arte gótico, contribuye a difundir la influencia de su propio estilo.

LOS LORENZETTI

La última etapa de la escuela está representada por los hermanos Lorenzetti, quienes con frecuencia parecen haber heredado el sentido poético de Simone Martini. Ambroggio es el continuador de las grandes composiciones murales del Ayuntamiento. A él se deben (1337) las cuatro grandes alegorías de la Paz (fig. 1595), representada bajo la forma de una joven matrona acompañada en su estrado por la Fortaleza y la Prudencia.

(fig. 1595) La Paz

Del Buen gobierno (fig. 1596) en la ciudad; del Buen gobierno en el campo y del Mal gobierno. Lorenzetti pinta con este motivo gran número de figuras alegóricas y de escenas de vida profana, donde comenta los efectos del buen y del mal gobierno, ordenándolas con grandiosidad y gracia narrativa.

(fig. 1596) Del Buen gobierno en la ciudad

De Pietro Lorenzetti es la bella pintura de la Virgen entre dos santos, de San Francisco de Asís, donde, bajo la suavidad de expresión y el blando modelado típicamente senes, se percibe un dramatismo que parece aprendido en Giotto.

Como queda dicho, después de estos cuatro grandes pintores, todos ellos de acusada personalidad no obstante su estrecho parentesco espiritual, la vena pictórica senesa se agota y no vuelve a producir ningún pintor de categoría. La fecundidad florentina al comenzar la nueva centuria, por el contrario, es cada vez mayor.

ESCUELA FLORENTINA DEL SIGLO XV

.—Durante el siglo XV el naturalismo que inspira la gran renovación giottesca continúa siendo resorte de primer orden en la evolución renacentista. Los pintores aprenden a representar cada vez mejor el cuerpo humano, y los rostros, conforme avanza el tiempo, son también más variados. Por primera vez se hacen verdaderos retratos en los que se copian fielmente los rasgos del retratado. Paralelamente a esta sana inspiración naturalista, la escultura clásica ejerce en tos pintores cuatrocentistas una influencia altamente beneficiosa, tanto en las actitudes y en la mímica como en la interpretación de los ropajes, aunque, en cuanto a la primera, no debe olvidarse la gran parte que corresponde al pueblo mismo florentino, tan naturalmente elegante en sus movimientos. En realidad, la figura humana se transforma siguiendo un proceso análogo al visto en la escultura. Y, lo mismo que en la figura humana, se avanza en la interpretación del paisaje. Aunque a principios del siglo continúan estilizándose los montes según la tradición bizantina, las formas redondeadas, mucho más naturales, terminan por desplazar los convencionales cortes de los montes giottescos, y a fines del siglo el paisaje se convierte, en alguna escuela, en elemento capital del cuadro. Los ingenuos escenarios arquitectónicos trecentistas, por otra parte, además de trocar sus formas góticas por las renacentistas, gracias a la honda preocupación de los florentinos por la perspectiva, concluyen siendo de perfección admirable. La luz interesa ya como elemento de primer orden en el cuadro, e incluso, cargada de poesía, constituye la preocupación fundamental de uno de los principales maestros. En Venecia, por último, se descubre que el porvenir de la pintura está en el predominio del color sobre la línea. Nunca la pintura ha evolucionado tanto en el espacio de un siglo.

Como en arquitectura y escultura, la primera generación es decisiva para los destinos de la pintura cuatrocentista. Es la generación que termina cuando Cosme de Médicis (muerte 1464) rige los destinos de la ciudad. Gracias a su habilidad y talento, Florencia goza de largo período de paz y prosperidad, y la presencia en la ciudad del patriarca de Constantinopla, del emperador bizantino e incluso del propio Pontífice con motivo del concilio, contribuyen a realzar su esplendor. Cosme, que los tiene de huéspedes, robustece su prestigio, que redunda en beneficio de las artes.

Él llega a ser el primer gran mecenas del Renacimiento. Nadie simboliza mejor que él estos primeros años dorados del cuatrocentismo. Bajo su mandato construye Brunelleschi la cúpula de la catedral, y las iglesias de San Lorenzo y del Espíritu Santo; por su encargo labra Michelozzo, para su familia, el palacio Ricardi, y decora Fra Angélico el convento de San Marcos. Su escultor preferido es Donatello, que le esculpe la Judit, símbolo de su triunfo.

FRA ANGÉLICO

.—Después de un primer momento en que Fra Lorenzo Monaco (muerte 1425), siguiendo el gusto del estilo internacional coetáneo, exalta el amor a lo curvilíneo, ya comentado en Simone Martini, y alarga las figuras con criterio esencialmente decorativo, aparece una figura de primer orden: Guidolino Di Pietro (1387 - 1455), que al vestir el hábito de Santo Domingo toma el nombre de Fra Ciovanni da Fiésole, y después será conocido con el de Fra Angélico. Es en cierto grado un maestro de transición, y, desde luego, menos progresivo que otros pintores contemporáneos, quizá en buena parte porque su temperamento místico no es el más apropiado para dejarse obsesionar por el modelo ni por las actitudes y gestos grandiosos. Es pintor esencialmente religioso y su actitud ante los temas que representa es la de la más humilde reverencia. Ningún pintor ha interpretado de manera más pura, serena y devota los temas religiosos. En realidad, la pintura es para Fra Angélico una especie de oración, una manera de ejercitar su propia devoción. Según nos refiere uno de sus biógrafos, él mismo dice que el pintor de Cristo debe estar siempre con Cristo. La Iglesia lo ha considerado digno de figurar entre sus beatos.

Aunque no sea tan progresivo como algunos de sus contemporáneos, es, sobre todo, desde el punto de vista formal y técnico, artista de primerísima categoría. Su lastre trecentista se manifiesta en la importancia que todavía concede al oro y en el alargamiento y lo curvilíneo de sus figuras. Su sentido del volumen es, en cambio, típicamente cuatrocentista.

Espíritu contemplativo, Fra Angélico es el pintor por excelencia de la Virgen con el Niño, de las visiones celestiales como la Coronación de la Virgen, y del Paraíso. Por eso al representar el Juicio final, mientras copia con amor franciscano las múltiples y

menudas florecillas de las praderas donde los elegidos se mueven felices acompañados por ángeles, despliega un entusiasmo que falta cuando pinta los condenados y los martirios infernales.

Que no siente lo trágico lo prueba el que al representar el Descendimiento (fig. 1597), que es una de sus obras principales, lo hace sin gritos ni estridencias. No es el dolor, sino los gestos de la veneración de los santos varones al tomar las piernas del Salvador, o los clavos que horadaron sus manos y pies, lo que le importa subrayar.

(fig. 1597) El Descendimiento, Florencia

El cortejo de su Descendimiento con el de su contemporáneo "Van der Weyden pone bien de manifiesto toda la intensidad de su lirismo.

Sus pinturas murales más numerosas se encuentran en el convento de San Marcos, de Florencia, cuyo claustro, salones y celdas decora con historias y figuras, algunas tan bellas como la de San Pedro Mártir imponiendo silencio, o la de Dos dominicos recibiendo a Jesús peregrino. En cada celda pinta además una escena, que con frecuencia es el Crucificado. Convertido hoy el convento en Museo de Fra Angélico, en él se han reunido después buena parte de sus retablos.

El tema de la Virgen con el Niño es uno de los que Fra Angélico interpreta con mayor deleite. La Virgen de la Estrella es de simplicidad admirable. Recortado su esbelto contorno sobre fondo de oro, lo que subyuga a quien la contempla es la ternura infinita del amor que resplandece en María y el Niño. Otras veces imagina la Virgen sentada, ante rica tela sostenida por ángeles, y luciendo amplio manto que cae en suaves curvas al gusto de principios de siglo (fig. 1598)

(fig. 1598) María en su trono con el Niño

En la Sagrada Conversación, del convento de San Marcos, se muestra menos arcaizante, y traza un sencillo fondo arquitectónico de puro estilo Renacimiento y ante él la divina asamblea reunida, todo ello dotado de un sentido plástico típico del nuevo siglo.

Pocas visiones celestiales tan puras y supraterrenas como las suyas de la Coronación de la Virgen. La de ese mismo convento de San Marcos está pintada

sobre deslumbrante fondo de oro, cuya lisura sólo rompen los rayos que parten del grupo central. La numerosa corte de santos y ángeles se ordena a uno y otro lado en amplio círculo, con sencillez tal, que hace pensar todavía en composiciones trecentistas.

En la Coronación del Museo del Louvre (fig. 1599), el escenario se convierte en elevadísimo trono sobre numerosas gradas jaspeadas de alegre y luminoso colorido, muy de acuerdo con la rebosante beatitud de los rostros de quienes presencian la celestial ceremonia; todo ello en el tono de la más extasiada contemplación divina.

(fig. 1599) La Coronación del Museo del Louvre

También repite el tema de la Anunciación en varias ocasiones. Tanto en la de Cortona (fig. 1600), como en la del Museo del Prado, la Virgen María, sentada bajo un pórtico de finas columnas renacentistas, acata sin sorpresa ni temor el divino mensaje.

(fig. 1600) La Anunciación, Cortona

En Cortona las delicadas y elegantes manos del ángel dicen con admirable ingenuidad cómo ese mensaje viene de las alturas; en Madrid, al cruzar sus brazos sobre el pecho, al mismo tiempo que la reverencia del saludo, parece expresar el homenaje a la que será la Madre de Dios. En le versión madrileña, por otra parte, se concede mayor espacio al Paraíso terrenal por cuya pradera sembrada de menudas flores salen acongojados y pudorosamente vestidos nuestros primeros padres. En el banco se representa cinco escenas marianas que comienzan en los Desposorios y terminan en el Tránsito de la Virgen. En la Anunciación de Montecarlo (Toscana), el escenario arquitectónico pierde importancia y el paisaje desaparece.

MASOLINO, MASACCIO, P. UCELLO Y A. DEL CASTAGMO

MASOLINO

.—De la misma generación de Fra Angélico es Masolino da Panicale, y como él, conserva rastros del trecentismo tardío. El, sin embargo, es considerado el maestro del gran innovador de este momento, Masaccio, cuyo estilo es muy semejante al suyo. Con él colabora en los frescos de] Carmen, donde pinta el Pecado original y

dos historias de San Pedro. A él se deben, además, los frescos de Castiglione de Olona.

MASACCIO

Si Fra Angélico se limita a contarnos en forma maravillosa sus sueños místicos, Tomás Masaccio (muerte 1428) se siente impulsado por fuerza irresistible hacia un arte grandioso y dramático como el de Donatello, poco mayor que él, y con quien pronto entra en relación. Desgraciadamente, Masaccio muere al cumplir los veintiséis años, pero le bastan para crear un estilo lleno de novedad. Se diría que en él reencarna el espíritu de Giotto o, al menos, en él parece aprendido el sentido de la monumentalidad de las grandes masas y su vigoroso arte de componer. Su obra maestra son los frescos de la capilla Brancacci (1422), de la iglesia del Carmen, que, copiados durante varias generaciones por los jóvenes pintores, convierten esta capilla en una verdadera escuela. La historia de San Pedro sanando con su sombra está concebida con grandiosidad extraordinaria y sentido plástico sorprendente. En la estrecha calle, de la que sólo vemos uno de los lados, los enfermos se escalonan en diversas actitudes, mientras el santo avanza majestuoso y con todo el sentido plástico de una escultura, pero con expresión que no deja dudas sobre su poder sobrenatural. Esa fuerza que aparece como ahogada en el estrecho escenario anterior, se manifiesta más ampliamente en el Tributo de la Moneda (fig. 1601), representado ante un extenso paisaje de las más sobrias formas, y con edificios igualmente simples. Sus personajes envueltos en sencillas vestiduras, sabiamente iluminados, sorprenden por la sensación de volumen que producen, por la fuerza extraordinaria, y el aplomo con que están plantados en tierra, y, sobre todo, por sus gestos grandiosos, con los que el joven Masaccio se nos presenta como uno de los más gloriosos predecesores de Miguel Ángel. De gran intensidad dramática es el grupo de Adán y Eva (fig. 1602).

(fig. 1601) Tributo de la Moneda

(fig. 1602) Adán y Eva

Masaccio no termina los frescos de la capilla Brancacci, que concluye Filippino Lippi. Según algunos, tampoco los comienza él, sino su maestro Masolino, cuyos frescos

en Castiglone de Olona, aunque carecen de la monumentalidad de los de Masaccio, descubren a un artista muy progresivo en quien precisa reconocer a uno de los creadores del estilo cuatrocentista. Él es discípulo, a su vez, del pintor de fines de siglo Starnina, que, como veremos, trabaja en España.

PAOLO UCELLO

De temple heroico como Masaccio, es su coetáneo Paolo di Dono, a quien se conoce con el nombre de Paolo Ucello (muerte 1475). Comienza su carrera en el arte de la platería, figurando como auxiliar o garzone de botega de Ghiberti cuando labra sus segundas puertas y de él debe aprender el interés por la perspectiva que después se convierte para P. Ucello en verdadera obsesión. Cuenta de él, Vasari, que, cuando dedicado a sus estudios de perspectiva hasta altas horas de la noche, su mujer le invitaba al descanso, exclamaba: ¡O che dolce cosa e la propettiva! Pero para él la perspectiva no es algo blando e impalpable, una ilusión de espacio sin aristas, como para su maestro Ghiberti; hermano legítimo de Masaccio, para él es, sobre todo, volúmenes y masa. Si en la historia de San Jorge, de la colección Lanckorouski, de Viena, nos dice de cuánto es capaz su fino sentido poético al contraponernos en una dilatada llanura el monumental corcel blanco del santo en violento escorzo, y la gentil y delicada figura de la princesa, su ansia de volumen y monumentalidad, servidos por su perfecto dominio de la perspectiva, triunfa en el fresco del condottiero inglés Hawkwood (1436), que, colocado a gran altura, produce plenamente la deseada ilusión de una estatua ecuestre. Cuatro años anterior a la de Gattamelata, de Donatello, es su digno precedente. El tema del caballo de concepción monumental, y visto en los más violentos escorzos, es el que desarrolla en sus tres cuadros de Batallas (fig. 1603) que pertenecieron a los Médicis y hoy se encuentran repartidos entre los museos de Florencia, París y Londres.

(fig. 1603) Batalla, Uffizi, Florencia

ANDREA DEL CASTAGMO

De la generación siguiente, pero muerto muy joven, Andrea del Castagno (muerte 1457) es quien parece haber heredado el estilo intensamente plástico y el sentido de la grandiosidad de Masaccio y Ucello. Es el autor de los frescos de la Cena, donde

abandona la interpretación iconográfica giottesca, y de los Varones ilustres (fig. 1604) del convento de Santa Apolonia, hoy museo dedicado al artista.

(fig. 1604) Pippo Spano

FRA FILIPPO LIPPI, B. GOZZOLI Y P. DELLA FRANCESCA

.—De la misma generación que Masaccio y Ucello, Fra Filippo Lippi (muerte 1469) es otro de los grandes creadores del estilo cuatrocentista. Ingresado muy niño en la Orden de los carmelitas, no siente vocación religiosa y su vida es el reverso de la de Fra Angélico. En cierta ocasión sufre tormento por haber falsificado una firma, y poco después rapta del convento en que es capellán a una novicia, Lucrecia Butti, que le sirve de modelo. Fra Filippo frisa en los cincuenta años, y el fruto de esos amores, que legitima el Pontífice relevándole de sus votos, es el delicado pintor de fin de siglo Filippino Lippi.

Fra Filippo siente con demasiada fuerza el encanto de la naturaleza para dejarse llevar por el estilo de Fra Angélico. Aunque aprende de sus dos grandes contemporáneos el sentido del volumen y el encanto de la perspectiva, lo que constituye el nervio de su estilo es ese sentido humano, en cierto modo análogo al de Donatello, que sabe infundir a sus escenas religiosas. Aunque sin la pureza de las de Fra Angélico, sus Vírgenes son, sin embargo, de un encanto extraordinario (fig. 1605). La de los Uffizi, en que unos ángeles elevan al Niño hasta la altura de su Madre, es una de las obras maestras de la pintura italiana, no sólo por su preciosa composición, sino por la vida de los rostros, más expresivos que correctos.

(fig. 1605) Virgen, Uffizi, Florencia

En el Nacimiento (fig. 1606), del que poseemos tres importantes interpretaciones —Museos de Berlín y Florencia—, lo esencial es el tema de la Virgen adorando al Niño, de gusto italiano. En cuanto al fondo, mientras en el primer término figura una pradera donde, como Fra Angélico, representa con verdadero amor las flores y las hojas más menudas, en el último plano crea una zona de misterio, donde la luz ilumina los derechos troncos de un bosquecillo.

(fig. 1606) El nacimiento de Jesús, museo de Berlín

La Coronación de la Virgen (1447 (fig. 1607), de los Uffiizi, probada por gran número de personajes, es otra de sus obras principales. Inspirada su composición en la de Fra Angélico, su sentido plástico dota de intenso relieve a las figuras, mientras su arrebatado naturalismo convierte en retratos a los más de sus modelos. Hasta nos ofrece en primer plano su propio rostro, de escasa expresión mística, con el letrero: Is perfecia opus.

(fig. 1607) Coronación de la Virgen

Como buen florentino, Fra Filippo cultiva también el fresco. La serie más importante decora la catedral de Prato (1452), cuya escena más movida es la del Banquete de Herodías, donde el espíritu profano del pintor se desenvuelve sin trabas y sus aficiones naturalistas se encuentran a tono con el tema. Salomé danzando y las dos jóvenes hablándose al oído son buena prueba de ello.

B. GOZZOLI

El espíritu profano y naturalista de Fra Filippo encuentra su continuador durante la segunda generación en Benozzo Gozzoli (muerte 1498), que es, en realidad, un discípulo de Fra Angélico, de quien hereda, al par que no pocos de sus modelos y convencionalismos, el gusto por el paisaje poblado de figurillas y escenas anecdóticas. Benozzo es el gran narrador del quattrocento florentino. Al encargarle los Médicis la decoración de la capilla de su palacio (1459), cuyo retablo es el Nacimiento, de Fra Filippo Lippi, del Museo de Berlín, imagina, sobre todo, un paisaje rico en accidentes y poblado de elegantes cipreses y menudos caseríos por donde desfilan por uno y otro lado las larguísimas cabalgatas de los Reyes Magos (fig. 1608), en las que, al parecer, retrata a los dueños de la casa, a la Florencia de su tiempo, e incluso nos deja su propio retrato.

(fig. 1608) Reyes Magos

Importantes eran también los destruidos frescos del Campo de Pisa, entre los que sobresalía el de Noé ebrio. Concebida con tal lujo de pormenores que nos permite contemplar todas las escenas de la Vendimia en el valle del Arno, era una de las obras más representativas del interés por lo anecdótico del cuatrocentismo, que

desaparece en la centuria siguiente. Al lado de figuras de elegancia clásica, como las jóvenes que llevan sobre sus cabezas las canastas de uvas, nos ofrece rasgos naturalistas, como el de la hija de Noé que, al cubrirse el rostro con la mano aparentando no querer contemplar a su padre ebrio, entreabre los dedos para hacerlo disimuladamente.

P. DELLA FRANCESCA

Si este discípulo infiel de Fra Angélico representa el triunfo de lo anecdótico en la pintura florentina cuatrocentista, su coetáneo Piero della Francesca (muerte 1492) es el pintor enamorado de la luz —que quizá por haberla amado tanto muere ciego sin poder contemplarla—. Ningún artista ha tenido hasta ahora en Italia su preocupación por elemento de tan capital importancia en la pintura. Pues aunque desde pocos años antes vienen interesándose por su representación con particular empeño los pintores flamencos, es con un sentido naturalista completamente distinto. Para Piero della Francesca la luz es esencialmente poesía; su actitud ante la luz tiene algo de estática. Ella le sirve para ilustrar el milagro de Constantino (fig. 1609) en su lecho y para henchir de luz blanca opalina los cuerpos de sus personajes. Gracias a ella tiene transparencia de aparición.

(fig. 1609) El milagro de Constantino

Y es curioso advertir cómo al ablandar esa luz suave y difusa los volúmenes de sus cuerpos, no obstante la erguida apostura de la figura, sus creaciones pierden el tono épico de Ucello y Masaccio y se convierten en un mundo de formas ligero y casi transparente. De su interés por la perspectiva es buen testimonio su tratado: De prospectiva pingendi. Su obra capital son las historias de la Santa Cruz (1452-1466), que pinta al fresco en Arezzo.

LA ÚLTIMA GEKERACIÓN: GHIRLANDAJO

.—La Florencia cuatrocentista ofrece uno de los espectáculos más admirables de fecundidad de la historia del arte. Por los mismos años en que esta segunda generación produce sus obras decisivas, nace una tercera que hace recorrer al cuatrocentismo su última etapa. Es la de Lorenzo el Magnífico (muerte 1492), el

nieto de Cosme, en quien el amor a las artes es aún más intenso que en su antecesor. Él es la figura central en torno a la cual gira la Florencia de fines de siglo, apasionada por las artes y la literatura y ansiosa de revivir los tiempos clásicos. Amigo también de la Filosofía, es uno de los más asiduos de la Academia Platónica y además es poeta. Enamorado de las flores, como Fra Angélico o Fra Filippo, dedica un soneto a la violeta. Pero, sobre todo, sabe presentir en esa inconsciente alegría de la juventud y del artista los días tristes de Savonarola y del destierro de los suyos. Nos lo dice en los versos admirables de sus Canti carnascialeschi:

Quant'e bella giovinezza

che si fugge tuttavia

Chi vuol esser lieto sia!

Di doman non c'e certezza.

Es la gota de pesimismo que, convertido en honda tragedia, inspira a Botticelli, el más sensible y fino de sus pintores. Rodeado de artistas maduros de primer orden, su casa continúa siendo, como en los días de Cosme, el palacio de las artes y las letras, y la academia de los jóvenes en que, como hemos visto, el propio Lorenzo enseña sus camafeos a Miguel Ángel niño. Al morir el año mismo en que Colón descubre el Nuevo Mundo, Florencia sólo continúa siendo la capital artística de Occidente por muy breve tiempo. Sus dos hijos más ilustres, Leonardo y Miguel Ángel, la abandonan al comenzar el siglo, y Rafael, que a ella acudiera deslumbrado por su prestigio, se traslada también a la Ciudad Eterna.

GHIRLANDAJO

El espíritu narrativo y profano que hemos visto constituir el nervio de Benozzo Gozzoli, parece continuarse en Domenico Ghirlandajo (muerte 1494). Amigo de imaginar grandes conjuntos de numerosos personajes, apuestos y elegantes, de una elegancia un tanto rígida, y de rostros a veces algo inexpresivos, hace que lo profano invada las historias religiosas en proporciones hasta ahora desconocidas. A veces parece que el tema religioso es simple excusa para desarrollar una escena profana, en la que, por otra parte, lo secundario y anecdótico adquiere extraordinaria

importancia. Buena parte de los personajes de sus escenas suelen ser retratos de los patronos y sus amistades. Como digno fondo de sus agrupaciones numerosas, gusta de imaginar amplias arquitecturas, ricas en perspectivas y decoración, arcos de triunfo, etc.

Su obra principal es la hermosa serie de grandes frescos de Santa María Novella (1486), dedicados a las vidas de la Virgen y de San Juan, y encargados por la familia Tornabuoni, que se hace retratar en varias historias. El Nacimiento de la Virgen (fig. 1610), por ejemplo, está representado en el interior de un lujoso palacio renacentista, donde Santa Ana se incorpora sobre su lecho para recibir al elegante grupo de damas, la primera de las cuales es Ludovica Tornabuoni, que avanza majestuosa hacia ella, como en una escena de corte. El tema secundario de la joven echando agua para lavar a la recién nacida adquiere importancia de primer orden.

(fig. 1610) El Nacimiento de la Virgen

De sus pinturas en tabla merecen recordarse la Visitación (fig. 1611), del Museo del Louvre, que está interpretada como un saludo de corte, y la Adoración de los pastores (fig. 1612), donde el pesebre es un sarcófago romano, y aparece al fondo un arco de triunfo con dedicatoria a Pompeyo Magno.

(fig. 1611) La Visitación

(fig. 1612) Adoración de los pastores

Entre sus retratos, que, de acuerdo con la moda florentina de la época, son de riguroso perfil y con el cuerpo erguido, es excelente el de Giovana degli Albizzi (fig. 1613), de propiedad particular, si bien es más atractivo el del Abuelo y el nieto, del Museo del Louvre (fig. 1614), donde poesía y realidad se contraponen y equilibran en forma admirable.

(fig. 1613) Retrato de Giovana degli Albizzi

(fig. 1614) El Abuelo y el nieto, museo de Louvre

BOTTICELLI. OTROS PINTORES

BOTTICELLI

.—Sandro Botticelli (muerte 1510) es un temperamento artístico profundamente sensible y apasionado. Lejos de la inexpresión y rigidez de que a veces peca Ghirlandajo, la emoción guía su dibujo nervioso, agita los cuerpos de sus personajes y se desborda en sus rostros, expresivos y cargados de pesimismo.

Botticelli es además el gran pintor de fábulas paganas de la Florencia de Lorenzo el Magnífico. Aunque sus contemporáneos creen ver resucitado en sus representaciones mitológicas el arte antiguo, sólo tienen de clásico el tema. En realidad, son una creación renacentista, y su tono, un tanto enfermizo y romántico, es puramente botticelliano. Botticelli pone en su interpretación tal entusiasmo y cree él mismo llegar tan lejos, que cuando sobreviene la reacción antipagana, movido por la arrebatadora palabra de Savonarola, parece ser que él mismo lleva a la hoguera alguna de sus obras de este tipo.

Botticelli es uno de los más inspirados pintores de la Virgen. Después de las de Fra Angélico, en las que la beatitud de la contemplación divina se expresa en forma nunca superada y de las ya mucho más humanas de Fra Filippo, las de Botticelli pierden la alegría y la tranquilidad y su expresión se torna melancólica. Sus rostros son tristes, su mirar de ensueño. Cuando contemplan al Niño parecen pensar ya en el Gólgota. Sus tondos —pinturas circulares— de la Virgen del Maggificat y de la Granada (fig. 1615) figuran entre las creaciones más inspiradas del Renacimiento y típicas del pintor.

(fig. 1615) La Virgen del Maggificat y la granada en su mano

En la de San Bernabé (fig. 1616) presenta a la Virgen de cuerpo entero, rodeada de santos de diversas épocas, es decir, formando lo que se llama una Sagrada Conversión, presenciando cómo muestran al Niño los instrumentos de la Pasión.

(fig. 1616) Pala de San Bernabé

Ese dramatismo que se manifiesta en la expresión de los rostros mueve también las actitudes, a veces con violencia tal que parece quebrar las figuras, como sucede en la Anunciación y, en la Piedad (fig. 1617).

(fig. 1617) La Piedad

La historia religiosa concebida con mayor originalidad y arrebato místico más intenso, quizá sea su Nacimiento, de la Galería Nacional de Londres, donde los ángeles se abrazan en primer término, mientras otros, en los aires, con coronas y azucenas pendientes, danzan en corro.

En el Nacimiento de Venus (fig. 1618), trata de reconstruir una pintura perdida de Apeles, descrita en una poesía de Poliziano. Inspirándose probablemente en la Venus de Médicis, su propio sentido de la belleza, totalmente diferente, la dota de una cabellera espléndida que aspira a ser velo de oro impulsado por la brisa que arquea levemente su cuerpo. Para algunos el modelo ha sido Simonetta, la amiga de Lorenzo el Magnífico, nacida en Porto Venere, lugar donde la diosa toma tierra al nacer.

(fig. 1618) El Nacimiento de Venus

La Primavera (fig. 1619) es composición alegórica inspirada en textos de Lucrecio y Poliziano. Sobre un fondo de verdura, Venus preside el despertar de la Naturaleza. Mientras por la derecha penetra la elegante figura de Flora seguida de la Primavera temprana, temerosa de morir en los brazos de Céfiro, el viento de marzo, a la izquierda aparece el bello grupo de las Gracias asaetadas por un amorcillo. De larguísimas cabelleras de oro y cubiertas por leves y transparentes velos, son los más bellos cuerpos de mujer del cuatrocentismo florentino. Espigados y casi de adolescente, reflejan un ideal de la belleza que desaparece en la generación siguiente. El nervioso dibujo botticelliano, que anima esos cuerpos, crispa sus dedos, que se entrecruzan inquietos, y convierte las onduladas vestiduras de las Bacantes clásicas en un bello rizo cargado de emoción. En el extremo del grupo, el dios Mercurio.

(fig. 1619) La Primavera

La Calumnia (fig. 1620), de ejecución primorosa y de brillante colorido, es, como el Nacimiento de Venus, un ensayo de reconstrucción de una pintura de Apeles, sólo conocida por un texto griego traducido por Alberti. Es una composición alegórica, en la que la Calumnia, cuya cabeza engalanan con flores la Traición y el Engaño, guiada por la Envidia, arrastra a la víctima, medio desnuda, a los pies del trono del

rey Midas, que con sus grandes orejas de asno escucha los consejos de la Ignorancia y la Sospecha. En el extremo opuesto, separados del grupo, aparecen, envuelto en negras vestiduras, el Remordimiento, y más allá, desnuda, la Verdad, con los ojos en el cielo, confiada en su triunfo final.

(fig. 1620) La Calumnia

Dentro de este género alegórico es también importante la pintura de Minerva dominando al centauro, que simboliza la inteligencia venciendo las fuerzas brutas y, según algunos, a los Médicis triunfando del desorden popular.

Aunque escasas, también son importantes, dentro del género profano las pinturas inspiradas en novelas renacentistas, como la serie del Museo del Prado, que ilustra la historia de Nastagio degli Onesti, del Decamerón de Boccaccio. Representa en las dos primeras tablas (fig. 1621), cómo Nastagio, desesperado por el desdén de la que no quiere ser su prometida, marcha a un pinar próximo a la ciudad, donde se ve sorprendido por el espectáculo de otro enamorado, que, habiéndose quitado la vida en análogas circunstancias, ha sido condenado a perseguir eternamente a su amada y arrancarle el corazón, que devoran unos perros (fig. 1622).

(fig. 1621) Historias de Nastagio, museo del Prado (1)

(fig. 1622) Historias de Nastagio, museo del Prado (2)

Nastagio, en vista de ello, organiza en aquel lugar una comida (fig. 1623), a la que invita a la desdeñosa joven, quien, aleccionada por el espectáculo, que no tarda en reproducirse ante su vista, accede a los deseos de Nastagio.

(fig. 1623) Historias de Nastagio, museo del Prado (3)

El banquete de bodas (fig. 1624), que es el tema de la cuarta tabla, pertenece a una colección inglesa.

(fig. 1624) Historias de Nastagio, (4)

Como testimonio de sus dotes de pintor de retrato, puede recordarse el de Lorenzo el Magnífico, el de su hermano Giuliano y el que se supone de Simonetta Vespucci.

FILIPPINO LIPPI

El temperamento nervioso de Botticelli se transforma en verdadero desequilibrio en Filippino Lippi (muerte 1504), el hijo de Fra Filippo. De dotes muy inferiores a las de Botticelli, de quien puede considerarse discípulo, es, sin embargo, una de las personalidades más significativas del arte florentino de fin de siglo. A la monumentalidad, a la sensación de masa y de estabilidad, aspiraciones supremas de Masaccio, opone el gusto por cuerpos demacrados y raquíticos, y por la inestabilidad, complaciéndose en forzar el equilibrio hasta el límite mismo del desequilibrio. La exaltación de Botticelli en su Anunciación es el tono normal de Filippino. La despreocupación de aquél por la belleza como corrección le lleva a él, por la ruta de lo expresivo, a complacerse en lo feo y deliberadamente incorrecto (fig. 1625).

(fig. 1625) San Juan, y La Magdalena

Ya en su Virgen y San Bernardo (1480), en la que muestra su estilo formado, no obstante haberla pintado a los veintitrés años, puede verse cómo el modelo paterno se ha transformado en una lánguida florentina de alargadas proporciones, cuello esbelto y expresión romántica. Su estilo se extrema aún más, sin embargo, en los frescos de San Felipe, de Santa María Novella, donde, al representar el martirio del santo, elige precisamente el momento cuando la cruz a medio elevar y sostenida por cuerdas se encuentra en el instante de mayor peligro.

ANDREA VERROCCHIO

Pintor también de gran valía, aunque más conocido como escultor, es Andrea de Verrocchio (muerte 1488), que cuenta entre sus méritos haber sido maestro de Leonardo. Su obra pictórica más importante es el Bautismo de Cristo (fig. 1626), de la Academia de Florencia, terminado con la colaboración de aquél. Al joven Leonardo parece que se deben principalmente las figuras de los ángeles.

(fig. 1626) Bautismo de Cristo

ESCUELA DE UMBRÍA: PERUGINO Y PINTORICCHIO. SIGNORELLI

.—En la segunda mitad del siglo XV se forma una nueva escuela pictórica en el centro de Italia, que tiene por sede Umbría, el país amplio, de suaves colinas

iluminadas por el resplandor del lago Trasimeno. Sus dos principales maestros mueren muy entrada la centuria siguiente.

PERUGINO

Aunque formado en Florencia, Pietro Vannucci, él Perugino (muerte 1524), no tarda en crear un estilo propio poco variado, pero completamente personal. El imagina un mundo poblado de personajes de formas blandas y redondeadas, siempre un tanto femeninas; actitudes indolentes y mirar dulce y sentimental (fig. 1627). Si está ya muy lejos del estilo fuerte de mediados de siglo, su expresión superficial es, en cambio, el reverso del apasionamiento botticelliano.

(fig. 1627) San Sebastián, museo de Louvre

El Perugino no es hombre de grandes crisis ni tormentas espirituales. Aunque su misma fe flaquea —el Vasari nos dice que no hubo medio de hacerle creer en la inmortalidad del alma—, sus Vírgenes candorosas son una de sus creaciones más populares y el punto de partida para las de Rafael. Solas con el Niño y de medio cuerpo, o rodeadas de santos y bajo un pórtico, como la de Senigallia (1498), siempre están dotadas de la misma expresión de ensueño.

Amigo extremado de la simetría y de la ponderación de masas, ante algunas de sus obras se piensa en un trecentista que emplea formas cuatrocentistas. En cambio, aporta a la pintura de su tiempo el amor a los escenarios amplios (fig. 1628).

(fig. 1628) Virgen y San Bernardo, museo de Munich

Se diría que, lo mismo cuando pinta fondos de paisaje recordando la dilatada campiña umbría, poblada de finos arbolillos cuyas copas se transparentan tenues sobre el azul del cielo, como el de la Crucifixión, que cuando imagina fondos de arquitectura, tiene ansia de espacio. En su Entrega de las llaves a San Pedro (1483 (fig. 1629), jalón capital para la historia de la perspectiva, dispone una gran plaza, donde se pierde la vista, y levanta en ella un templo octogonal y dos arcos de triunfo, escalonando en profundidad diversos personajes sobre un pavimento de gran cuadrícula. Así terminan a fin de siglo los desvelos de Paolo Ucello por la perspectiva.

(fig. 1629) Entrega de las llaves a San Pedro (Vaticano)

PINTORICCHIO

Pintoricchio (muerte 1513), sólo ocho años más joven que el Perugino, siente, como él, gran amor por los escenarios amplios. Pero ya en sus comienzos, cuando su estilo es muy semejante al de éste, descubre una manifiesta inclinación por el lujo y un deseo de acumular elementos anecdóticos y pintorescos, que hacen desaparecer el reposo y la claridad de las composiciones peruginescas. Después de las historias que pinta en el Vaticano, en las que colabora con el Perugino y los florentinos más ilustres de fin de siglo —la más importante es la Disputa de Santa Catalina—, pinta por encargo del futuro Pío II, el Papa humanista, en la librería de la catedral de Siena (1503), una serie de grandes frescos consagrados a recordar los hechos más gloriosos de la vida de aquél. Por la belleza de su composición y por el lujo representado, es probablemente, el más atractivo el que figura la Partida para Basilea (fig. 1630).

(fig. 1630) Partida para Basilea de Silvio II

SIGNORELLI

Artista de temple espiritual completamente distinto de los dos anteriores es Signorelli (muerte 1523), que nace en un pueblecito del valle del lago Trasimeno, muy próximo ya a Toscana, y marcha muy joven a Arezzo, donde entra en el taller de Piero della Francesca. De él aprende la sencillez y la monumentalidad. En este sentido ninguna obra suya es superior a la Escuela del dios Pan, sin duda una de las creaciones mitológicas más bellas del cuatrocentismo (fig. 1631). Pintada para Lorenzo el Magnífico, representa un concierto de pastores presidido por el dios, y con asistencia de la ninfa Eco, en que nos contrapone las carnes luminosas femeninas y el cuerpo tostado del dios.

(fig. 1631) Escuela del Dios Pan, mueseo de Berlín

Su gigantesca pasión por lo trágico y por el movimiento convierte, en cambio, su serie de pinturas murales de la catedral de Orvieto (1499-1508) en algo así como el prólogo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Los temas —los Signos que anuncian

el fin del mundo, la Predicación del Anticristo, la Resurrección de la carne, el Infierno— dan pie a ello, y donde la expresión dramática alcanza sus notas más agudas es en el Infierno. El dolor y el movimiento llegan bajo su pincel al frenesí. Es una enorme masa humana en la que todos gritan de dolor, donde demonios de carnes verdosas estrangulan a los mortales, los hacen pedazos, o los pisotean. Los episodios rebosantes de dolor y crueldad se enlazan hasta el infinito con arte insuperable que borra toda posible monotonía (fig. 1632).

(fig. 1632) Condenados

Desde los días de Dante no se expresan con tal grandiosidad y tan hondo dramatismo las torturas infernales. Si Fra Angélico, que sólo llega a pintar la bóveda de esta capilla, había de representar esos temas en los muros, hizo bien en ceder los pinceles a Signorelli. Son pinceles que sólo Miguel Ángel volverá a emplear en su Juicio final.

PADUA: SQUARCIONE Y MANTEGNA. FERRARA

.—Padna se concierte a mediados de siglo en el foco artístico más vigoroso, por donde el Renacimiento florentino irradia al norte de Italia. El terreno para un arte fuerte y monumental lo prepara Donatello al levantar allí la estatua ecuestre de Gattamelata, y el interés que Padua manifiesta por la perspectiva es semilla sembrada, a su paso por la ciudad, por sus dos grandes campeones: Ucello y Piero della Francesca. Pasa por ser el fundador de la escuela Francesco Squarcione (muerte 1474), persona extraña que, en forma algo misteriosa, enseña la perspectiva a sus discípulos, cuyas obras, al parecer, vende como suyas, hasta que se hacen independientes.

MANTEGNA

La gran figura de la escuela es Andrea Mantegna (muerte 1506), la antítesis del Perugino. Su pintura, aún más que escultura, quiere ser arquitectura, el arte donde la masa y la monumentalidad dominan. Sus personajes son fuertes y se apoyan en tierra, rígidos como fustes de columnas, con el decidido propósito de producir la impresión de fuerza. Los plegados de sus ropajes se dirían las huellas de las lascas

saltadas al labrar la piedra. Los fondos de arquitectura no le interesan para crear espacio, como al Perugino, sino para producir la sensación de masa, para producir volúmenes, y ese mismo sentido de dureza y de masa hace que sus fondos de paisaje, como el de La Oración del Huerto (fig. 1623), sean desoladas canteras en que las entrañas pétreas de la Tierra se hinchan para mostrarnos rocas que quieren ser sillares.

(fig. 1623) La Oración del Huerto

Al servicio de su ansia de masa y de monumentalidad, Mantegna pone un dominio profundo de la perspectiva y, sobre todo, del escorzo. Su Cristo muerto (1501 (fig. 1634) de la Pinacoteca de Brera, de Milán, es en este último aspecto la obra más representativa del Renacimiento cuatrocentista, en la que el maestro paduano parece recoger el guante de Paolo Ucello.

(fig. 1634) Cristo Muerto

Típico de Mantegna, e hijo de estas mismas preocupaciones, es el bajo punto de vista que toma ante el modelo, que así gana considerablemente en grandiosidad. Buen ejemplo de ello es el Desfile de César, de Hampton Court. Mantegna es además uno de los cuatrocentistas que con mayor fidelidad han representado la decoración arquitectónica romana.

Todavía a las órdenes de Squarcione, pinta en la Capilla Ovetari de San Agustín las monumentales historias de Santiago, cuyo bajo punto de vista realza la grandiosidad del fondo y de las figuras. El resto de la capilla lo decoran en un estilo muy semejante sus compañeros del taller de Squarcione. La visita a Padua del veneciano Giovanni Bellini, que se casa con su hermana, al mismo tiempo que enriquece el colorido de Mantegna, le decide a abandonar a Squarcione y marchar a Mantua, donde pasa el resto de su vida al servicio de los Gonzaga. Su obra principal en esta ciudad (1474) son las pinturas murales de la Cámara degli Sposi de aquel palacio, una de cuyas partes más interesantes es el techo, en que finge una claraboya circular con balaustrada, donde niños y aves se asoman. Fuente de inspiración del Correggio, es en esta obra el precursor de las grandes perspectivas arquitectónicas barrocas.

Para el teatro del Palacio pinta la serie del Triunfo de César (1492), ya citada, para cuya preparación hace un viaje a Roma. En ella nos deja la obra maestra de la erudición arqueológica renacentista, representando soldados, prisioneros, carros, trofeos, etc. La más importante de tema mitológico es el Parnaso, que pinta igualmente para la corte de Mantua. El Museo del Prado posee de su mano el Tránsito de la Virgen (fig. 1635).

(fig. 1635) Tránsito de la Virgen

En la vecina Ferrara, la influencia de Mantegna forma, en la segunda mitad del siglo, al representante más puro y exaltado del manierismo cuatrocentista.

COSME TURA

En Cosme Tura (muerte 1495), los vigorosos personajes del paduano, consumidos en una atmósfera enrarecida que les oprime, se convierten en unos seres nerviosos, que, sin embargo, continúan queriendo ajustarse a una clara trama de líneas y ángulos rectos. Obras típicas suyas son la Piedad, del Museo del Louvre, y la Primavera, de la Galería Nacional, que, lejos de estar simbolizada en una joven llena de vida, es una mujer cuya frescura han agotado los años (fig. 1636).

(fig. 1636) La Primavera

VENECIA: LOS BELLINI. CARPACCIO. SICILIA: ANTONELLQ DE MESINA

.— La sensibilidad veneciana es muy diferente de la florentina. Mientras el toscano no olvida nunca en la obra pictórica el dibujo y conserva siempre un cierto sentido escultórico de la forma, el veneciano experimenta mayor entusiasmo por el color. A lo preciso y terso de la forma de aquél, opone una cierta imprecisión y un decidido amor por la blandura. Suele aducirse como explicación de esta distinta manera de interpretar la forma, el aire húmedo y cargado de vapor, propio de una ciudad construida en el mar, que siempre la esfuma. Y es indudable, por otra parte, que la vida veneciana, en directo y continuo contacto comercial con Oriente, es más lujosa y rica de color que la toscana. La puerta de Italia hacia Oriente es Venecia, y los pintores venecianos ven desfilar constantemente por sus calles a orientales de grandes turbantes y vistosas vestiduras. Nada tiene, pues, de extraño que el lujo de

la vida ciudadana se refleje en sus pinturas, hasta el punte de constituir una de sus características más destacadas. Más lejanos de Roma, menos en contacto con la antigüedad clásica y menos preocupados por la escultura romana que los florentinos, los pintores venecianos buscan su fuente de inspiración en la vida misma. Incluso cuando cultivan temas mitológicos lo hacen con naturalidad que sorprendería en Toscana. Este interés predominante por el color y este sentido más naturalista son los que convierten a la escuela veneciana en la más progresiva del siglo XVI y de más fecundas consecuencias para la formación de la gran pintura europea de la centuria siguiente.

En Venecia se desarrolla, desde fecha bastante temprana, una intensa actividad pictórica, que produce en el segundo cuarto de siglo artistas como Antonio Vivarini, en quien se dan ya algunas de las características que distinguirán a la escuela. Así, en él y en sus contemporáneos se pone bien de manifiesto el gusto veneciano por el color y por las formas blandas y redondeadas, por la riqueza —fondos de oro en relieve— y por las escenas de numerosos personajes. Obra típica de ese momento es la Coronación de la Virgen (1444), de la iglesia de San Pantaleón, en la que los personajes celestiales se acumulan hasta el infinito. A esta época corresponde también la presencia en Venecia del pintor umbrío Gentile da Fabriano (muerte 1427), en cuya Adoración de los Reyes, influida por el estilo internacional, se manifiesta el mismo amor por la riqueza y por la abundancia de personajes.

Pero los que encauzan la sensibilidad veneciana y fijan los caracteres de la escuela son los Bellini, cuyo progenitor, Jacopo (muerte 1470), se forma con Gentile da Fabriano. Pintor de Vírgenes de estilo todavía bastante hierático, en sus dibujos de tema profano con fondos arquitectónicos poblados de figurillas nos muestra ese gusto narrativo y por los aparatosos escenarios que distinguirá a su sucesor. De su hijo Gentile (muerte 1507), que desarrolla esta faceta del arte paterno, poseemos grandes lienzos donde, sobre ricos escenarios arquitectónicos, medio bizantinos y medio góticos, típicamente venecianos, desfilan o se detienen a ver lo que sucede en las calles innumerables personajes. El Milagro de la Santa Cruz (fig. 1637) es la réplica veneciana a las grandes escenas de B. Gozzoli o Ghirlandajo, en las que el tema del cuadro se pierde en la numerosa concurrencia que llena el escenario. En

este caso el asunto es la historia de la Cruz con la reliquia, que, al ser trasladada, cae al canal e intentan recuperarla en vano varios venecianos, hasta que, al fin, lo consigue el guardián de la Cofradía, Andrés Vendramin. Entre los que contemplan la escena se encuentra Catarina Cornaro, la reina de Chipre.

(fig. 1637) El Milagro de la Santa Cruz

En otra de las historias, el Sermón de San Marcos en Alejandría, que hoy sólo se considera de su escuela, personajes y escenarios se cargan de orientalismo. En el templo del fondo, al recuerdo de la iglesia del santo en Venecia, se agregan los finos alminares turcos, y el público se cubre con enormes turbantes blancos. Si el orientalismo y la presencia de los orientales es la nota que, con sus canales, más distingue a Venecia de las restantes ciudades italianas, en Gentile Bellini ese orientalismo se ve reforzado por su viaje a la corte de Mahomet II, que le honra con el título de Bey, y de quien hace el fino y penetrante retrato (1480) de la Galería Nacional de Londres.

GIOVANNI BELLINI

Giovanni Bellini (muerte 1516), hijo también de Jacopo, colabora con él y con su hermano Gentile. Los datos que poseemos de su vida nos lo presentan rodeado del mayor prestigio. Cuando Durero lo conoce, ya viejo, escribe que, pese a su edad, es el mejor pintor de Venecia, y Ariosto lo cita a la altura de Mantegna y Leonardo. Así como Gentile, en sus cuadros de numerosos personajes, nos muestra la vena narrativa y espectacular que animará a Veronés, Canaletto y Guardi, Giovanni es el predecesor del Tiziano. Influido en los primeros tiempos por Mantegna, reacciona después contra sus formas secas y duras, y, como buen veneciano, las ablanda paulatinamente y las hace más redondeadas. De aquel momento son la Oración del Huerto (fig. 1638), obra del mayor interés para conocer el punto de partida del paisaje veneciano, que terminará en las suavidades de Giorgione y Tiziano.

(fig. 1638) Oración en el huerto

la Piedad, en la que las formas se definen con precisión y aun dureza y la expresión es intensa. En su retablo de la Virgen (fig. 1639), con las dos parejas de santos, que

después servirá de inspiración a Durero, la influencia de las rígidas actitudes de Mantegna es aún más sensible.

(fig. 1639) Retablo Virgen y Santos

Si esas obras descubren la honda huella dejada en Bellisi por el maestro paduano, sus numerosas representaciones de la Virgen de medio cuerpo con el Niño (fig. 1640) permiten ver cómo se libera de esa influencia y va humanizando progresivamente sus modelos femeninos, cada vez menos espigados y más semejantes a los del Tiziano.

(fig. 1640) Virgen con el Niño Jesús

Su complacencia en recrearse en su fino cutis femenino o en las blandas carnes del Niño es ya puramente veneciana. Nos ha dejado también algún retrato excelente (fig. 1641). Giovanni Bellini, gracias a su larga vida, es uno de los maestros que más han hecho evolucionar la escuela.

(fig. 1641) El Dux Loredan

VITTORIO CARPACCIO

El cronista de la vida veneciana que hay en Gentile Bellini encuentra su más ilustre continuador en Vittorio Carpaccio (muerte 1525), que en la encantadora serie de la vida de Santa Úrsula (fig. 1642) traduce el viejo texto medieval de la Leyenda Dorada al lenguaje rico y fastuoso de la vida veneciana de su tiempo. El escenario es Venecia, con sus canales, plazas y palacios de mármol, y venecianos son los embajadores y su séquito, que piden la mano de la hija del rey, se despiden y regresan; el público que los contempla y el dormitorio de la escena del Sueño de la Santa, donde Carpaccio, con amor de primitivo flamenco, se deleita representando la luz suave que ilumina el interior y un sinnúmero de minucias, desde los zapatos al pie del lecho y la corona hasta el perrillo que vela el sueño de la santa.

(fig. 1642) Vida de Santa Úrsula

Contemporáneo de Gentile y Giovanni Bellini es Carlos Crivelli (muerte 1495), que en la Anunciación, de la Galería Nacional de Londres, se expresa con locuacidad

narrativa típicamente veneciana. Su dibujo, preciso, es, sin embargo, de ascendencia paduana.

El sur de Italia, desde mediados del siglo de la Corona de Aragón y sujeto antes a la dominación francesa, al par que la influencia toscana recibe la flamenca, con el consiguiente empleo de la técnica del óleo, desconocido en el resto de Italia. El representante más refinado de esta escuela es Antonello de Mesina, que une a la brillantez y profundidad del colorido flamenco el sentido plástico y de la belleza italianos. Sus retratos de busto además de poseer en el más alto grado ambos valores, delatan su fina sensibilidad para penetrar en el alma del retratado. En Antonello la influencia de Venecia, donde permanece unos dos años en la octava década del siglo, es profunda. El sentido de la luz se expresa en su San Jerónimo (fig. 1643).

(fig. 1643) San Jerónimo.

CAPÍTULO XXV

PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA DURANTE EL XVI

EL SIGLO XVI

LEONARDO DE VINCI

MIGUEL ÁNGEL

RAFAEL

CORREGGIO

EL MANIERISMO

ESCUELA DE VENECIA:

GIORGIONE

TIZIANO

VERONÉS

TINTORETTO

LOS BASSANOS

EL SIGLO XVI

—Como en arquitectura y en escultura, el estilo pictórico del siglo XVI se distingue por un decidido deseo de simplificación, claridad y grandiosidad, sobre todo en las escuelas florentina y romana. Este proceso de simplificación significa el destacar el tema principal, con la consiguiente pérdida de importancia de lo secundario y anecdótico, que tanto interesa a los cuatrocentistas. La inmediata consecuencia de ello es la claridad de las composiciones, en las que se perciben desde el primer momento las líneas y planos fundamentales. Es el arte de componer que culmina en los grupos inscritos en triángulos equiláteros. Paralela a este proceso de depuración de lo secundario y de lo anecdótico es la reacción idealista, que, inspirada por el platonismo, lleva a los pintores a crear tipos humanos de una corrección suma. Estos personajes adoptan actitudes decididamente elegantes, pero de elegancia mucho más flexible que la de Ghirlandajo, y su mímica gana en grandilocuencia lo que pierde en ingenuidad. La grandilocuencia llega a convertirse en la ya aludida terribilitá miguelangelesca. Al mismo tiempo, la figura se hace más rica en movimiento, hasta que la preocupación por éste termina desembocando en el manierismo. En suma, la figura humana evoluciona en la misma forma ya comentada en la escultura.

El escenario arquitectónico apenas interesa como fondo de amplias y ricas perspectivas. Dominada la perspectiva y pasada la fiebre producida por el entusiasmo de su descubrimiento, la arquitectura importa ahora por su masa para acompañar y aun realzar la monumentalidad de la figura. Cuando se trata de una sola o de un grupo sencillo, un gran pedestal y un trozo de columna suele servir de fondo. El escorzo continúa, sin embargo, interesando, aunque más que en la figura en reposo —Cristo muerto, de Mantegna, en la figura en movimiento, y en este aspecto el avance es considerable. Los cinquecentistas hacen también nuevas

conquistas en el campo de la luz, que ya no sirve sólo para crear volúmenes de formas precisas como a Masaccio y Ucello.

El estudio de la luz y de la sombra hace que la línea vigorosa de los cuatrocentistas florentinos se esfume y el modelo se ablande, ganando en riqueza expresiva —Vinci, Correggio—; se descubre en la luz un valor dramático de primer orden y, antes de terminar el siglo, se dan los primeros pasos de la perspectiva aérea —Tintoretto—.

En la pintura italiana del siglo XVI se distinguen varias escuelas: la florentina, cuyos principales maestros se trasladan pronto a la Ciudad Eterna, donde fundan la romana; la milanesa, que es, en realidad, la de los discípulos de Leonardo; la de Parma y la veneciana.

LEONARDO DE VINCI

(muerte 1519) —Es, de los artistas del siglo XVI, el que da los primeros pasos hacia la conquista del nuevo ideal. Nacido en el pueblecito florentino de Vinci al mediar el siglo XV, se forma en el taller de Verrocchio, y al cumplir los treinta entra al servicio de Ludovico el Moro, en Milán, donde permanece cerca de veinte años. El destronamiento de aquél le hace recorrer Italia en diversas comisiones durante el resto de su vida, hasta que, agotado para el trabajo, cruza los Alpes al servicio de Francisco I, en cuyos brazos muere paralítico tres años después. Leonardo, por su notable afán de saber, de poseer todas las artes, de dominar todas las técnicas y de inventar, es quizá el genio más representativo del Renacimiento. El deseo de conocer todo profundamente es el fuego genial que consume su vida y malogra su obra. En la carta que escribe a L. Moro, al ofrecerle sus servicios le promete construir máquinas de guerra, cañones de forma inusitada, barcos incombustibles, hacer caminos, puentes y túneles, trabajar como arquitecto; y en escultura y pintura, realizar cualquier trabajo al igual de quien pudiera hacerlo mejor. Los manuscritos y los innumerables dibujos que de él conservamos nos hablan, por otra parte, de sus hondas inquietudes científicas, en particular mecánicas, como la que le lleva a concebir una máquina para volar. Como artista le interesa sobremanera conocer el cuerpo humano, tanto en su contextura interna, de lo que son buena prueba sus dibujos anatómicos, como en su aspecto expresivo y en sus movimientos. Leonardo

lo mismo estudia la sonrisa leve de un rostro perfecto, que persigue lo característico, insistiendo en los rasgos decisivos. En este aspecto da en sus dibujos un paso más allá que Donatello, y de lo feo 1 pasa a lo monstruoso. Las actitudes de sus personajes son mucho más complicadas y ricas en movimientos que las de sus predecesores, y en este aspecto su influencia en los maestros posteriores y en la formación del estilo cinquecentista es decisiva. El interés por la mímica y por el movimiento de la actitud le lleva a preocuparse sobremanera por el arte de enlazar unas figuras con otras, tanto formal como espiritualmente. Es el arte que culmina en su famosa Cena. Pero Leonardo no se limita a estudiar el cuerpo humano. En el estudio del caballo pone también el mayor entusiasmo. En el destinado a la estatua ecuestre de Ludovico el Moro, de la que sólo termina el modelo en yeso, invierte varios años, y en el intenso movimiento del cartón para la Batalla de Aghiari, del palacio viejo de Florencia, se encuentra en germen el barroquismo de las batallas y cacerías de Rubens.

Parejo de este interés por la mímica y el movimiento es el que siente por la luz y la sombra. El tránsito suave de una a la otra es una de sus principales preocupaciones. A la rigurosa línea de los cuatrocentistas florentinos reemplaza el suave paso de la superficie iluminada a la superficie en sombra, y de los colores vivos a la tonalidad vaga; en suma: el típico esfumado leonardesco. Pero en Leonardo, aparte de su valor primario para acusar el relieve, tiene un valor esencial para dulcificar la expresión.

Leonardo es, además, el gran teórico renacentista que nos deja expuestas sus doctrinas en su Tratado de la Pintura.

Después de sus obras juveniles, como la Anunciación, cuyo estilo se encuentra aún muy próximo al de Verrocchio, o los ángeles que se le atribuyen en el Bautismo de éste, poco antes de abandonar Florencia, emprende la pintura de la Adoración (fig. 1644), que deja sin terminar, y en la que nos ofrece ya una estudiadísima composición rica en nuevas actitudes.

(fig. 1644) La Adoración de los Reyes

En su primera gran obra milanesa, la Virgen de las Rocas (1483 (fig. 1645), del Museo del Louvre, inscribe las figuras en un triángulo, y al encanto de su claroscuro agrega el misterio de las rocas recortadas en la vaporosa lejanía.

(fig. 1645) La Virgen de las Rocas

Pero donde su arte de componer se manifiesta plenamente es en la famosa Cena (1495 (fig. 1646), poco anterior a su salida de Milán. Pintada en el testero del refectorio de Santa María delle Grazie, las paredes y el techo de éste se continúan en la fingida arquitectura del cuadro. Abandonada ya por Andrea del Castagno la forma tradicional trecentista de agrupar los apóstoles en torno a la mesa. Leonardo los presenta tras ella, incluso a Judas; a quien en un principio pensó colocar, como aquél, en primer término. El momento elegido, al igual que en la Cena de Ghirlandajo, no es el tradicional de la institución de la Eucaristía, sino aquél cuando anuncia que uno de los presentes le traicionará. Pero mientras Ghirlandajo no sabe aprovechar el hondo dramatismo de la situación, él, gracias a su fino sentido de la expresión y a su dominio de la mímica, interpreta de manera admirable el efecto de aquellas palabras en el temperamento de cada personaje, y enlaza sus actitudes formando dos grupos a cada lado, cuyo movimiento contrasta con la serenidad del Salvador, que, aislado en el centro, y con los brazos extendidos, destaca su figura sobre la luz de la gran ventana del fondo. Pésimamente conservado, el fresco de la Cena es, en realidad, una ruina.

(fig. 1646) Sagrada Cena

El interés de Leonardo por el arte de componer, aunque en menor escala, se manifiesta en su Santa Ana, la Virgen y el Niño (fig. 1647).

(fig. 1647) Santa Ana, la Virgen y el Niño

Su última gran obra es el retrato de Mona Lisa, La Gioconda (1505 (fig. 1648), mujer bellísima de unos treinta años, así llamada por ser esposa de Francesco del Giocondo. Animado por la típica expresión leonardesca, dulce y casi sonriente, se asegura que el pintor ha rodeado a la retratada de músicos que borren de su rostro toda huella de melancolía. Relativamente erguida al gusto cuatrocentista, está ya

dotada de una dignidad propia del nuevo siglo, y tanto la posición de sus brazos como la colocación de su cuerpo, y el estar representada de media figura, son novedades en el arte del retrato. Pero sus valores estéticos más absolutos son la suave expresión de su rostro, hija del admirable modelar del claroscuro leonardesco, y el vaporoso paisaje de formas vagas e indeterminadas que le sirve de fondo. Recientemente se ha pensado que la retratada pueda ser Constanza Dávalos.

(fig. 1648) Retrato de Mona Lisa, La Gioconda

Leonardo pinta poco en Milán, pero los discípulos que deja son numerosos. La escuela lombarda posterior es la constituida por sus discípulos e imitadores. El más fecundo es Luini (muerte 1532), autor, entre otras, de la poética composición de Santa Catalina depositada por los ángeles en el sepulcro (fig. 1649), y de La Sagrada Familia con San Juan, del Museo del Prado. Solario pinta una obra tan bella como la Virgen del cojín, y de los restantes merecen recordarse Boltraffio y Sodoma.

(fig. 1649) Santa Catalina depositada por los ángeles en el sepulcro

MIGUEL ÁNGEL

.—Ya hemos visto cómo Miguel Ángel se considera, ante todo y sobre todo, escultor, y la realidad es que sus pinturas tienen mucho de escultura, por su predominio absoluto del dibujo y su decidido desinterés por el color. De su período florentino apenas poseemos más que La Sagrada Familia (1503 (fig. 1650), del Museo de los Uffizi. Concebida casi como un bloque escultórico, su comparación con las interpretaciones florentinas de fin de siglo, del mismo tema, pone bien de manifiesto su extraordinaria novedad. En complicación y riqueza de movimientos sólo puede compararse, en un estilo completamente distinto, con las composiciones leonardescas.

(fig. 1650) La Sagrada Familia

Pero la gran obra de este primer período es la pintura mural, para el palacio de la Señoría, de la Batalla de Caseína (1505 (fig. 1651). Desgraciadamente, sólo se conservan copias del cartón donde representa el momento cuando los soldados,

sorprendidos en el baño por el enemigo, se visten rápidamente, pero por ellas podemos ver cómo son el desnudo y el movimiento sus dos principales preocupaciones.

(fig. 1651) Batalla de Caseína

Sin apenas haber practicado la pintura, y sin dominar bien la técnica del fresco, Julio II le encarga en 1508, por sugestión de Bramante, que termine la capilla que Sixto IV hiciera decorar a los mejores maestros cuatrocentistas de su tiempo. Miguel Ángel se niega y huye de Roma, pero al fin tiene que transigir, y, al cabo de cuatro años de trabajar solo en su alto andamiaje, descubre la enorme pintura de la bóveda (fig. 1652).

(fig. 1652) Bóveda Capilla Sixtina

Imagina ésta sostenida por varios arcos transversales apoyados en pilastras, entre las cuales representa alternativamente lunetos con los precursores del Salvador y figuras gigantescas de profetas y sibilas. Sobre los capiteles de los pilares dispone una serie de jóvenes desnudos en variadísimas y violentas actitudes, los Ignudi (fig. 1653), que sostienen grandes relieves circulares de bronce, y en los tramos de la bóveda misma pinta escenas del Génesis en cuadros alternados mayores y menores. El número de figuras y de historias es considerable, y hemos de agradecer a Bramante que obligase a Miguel Ángel a desarrollar este amplísimo programa que seguramente nunca hubiese realizado en escultura. Nunca se ha representado hasta ahora, ni se representará al Creador, tan radiante de fuerza y poder como en estas historias. Grandioso como una gigantesca nube cargada de tormenta, y veloz como una exhalación, recorre el espacio infundiendo vida con su sola presencia a un mundo de titanes. Si en escultura sólo nos deja un Moisés, en los profetas y sibilas nos ofrece veintitantos miembros de la misma familia, todos ellos en actitudes de grandiosidad y variedad hasta ahora desconocidas, y animados por el más profundo dramatismo. En los Ignudi —desnudos— es el tema del desnudo y del movimiento lo que le obsesiona. Terminado el techo de la Sixtina en 1512, su influencia en los destinos del Renacimiento es decisiva.

(fig. 1653) Ignudi. Creación de Eva

Muchos años después, en 1543, le hace pintar el Pontífice, en el gran lienzo del muro de la misma capilla, el Juicio final (fig. 1654). El Dios de Justicia, totalmente desnudo, con su poderoso brazo en alto, está rodeado por una humanidad de gigantes, aterrorizada por su presencia. Hasta los elegidos y la misma Virgen parecen atemorizados por su tremenda justicia. El amor al desnudo y al movimiento que triunfa en el techo de la capilla, se exalta aún más.

(fig. 1654) El Juicio Final

Es una inmensa masa humana que se mueve con dramatismo apocalíptico, con una fuerza que sólo ha sentido hasta ahora Signorelli. Comparado con todas las interpretaciones anteriores, este Juicio final sorprende por el arrollador movimiento ascendente de los elegidos, y por el hundirse en el abismo de los condenados, por su lanzamiento en el espacio, en los que Miguel Ángel nos deja ver todo su entusiasmo por el escorzo. Reflejo de la belleza del cuerpo humano de la perfección divina, Miguel Ángel no duda en conceder a la desnuda amplitud sin precedentes, y, limpio en su idealismo de toda impureza, lo lleva hasta el mismo cuerpo del Todopoderoso. Pero las protestas no se hacen esperar, y el desvergonzado Aretino, alardeando de honestidad, no duda en decir que si él escribe cosas impúdicas es con palabras decentes. Es, en realidad, la consecuencia de la nueva reacción contra el culto renacentista del desnudo, aun despojado de toda impureza. No se produce tan violenta como en los días de Savonarola, pero el Pontífice hace cubrir a Volterra, parte del cuerpo del Salvador.

En los frescos de la inmediata capilla Paolina, obra diez años posterior, la preocupación por la corpulencia de los modelos le lleva a crear un tipo hercúleo, que deja honda huella en sus imitadores, pero que carece de la vida y energía del Juicio final y de la belleza de las escenas del techo. Están dedicados a San Pedro y a San Pablo.

RAFAEL

. —Si Leonardo es el pintor que, formado en la Florencia cuatrocentista, logra a costa de dolorosos fracasos crear en unas cuantas obras el estilo del pleno Renacimiento, Rafael es el genio fecundo que concibe con claridad admirable y

ejecuta con decisión y perfección. El es quien con paso seguro y firme sabe sacar las consecuencias del arte leonardesco, e incorporando la grandiosidad, el dramatismo y la terribilitá miguelangelesca, da forma al Renacimiento del siglo XVI. Rafael, como todos los genios, se apoya en el estilo de sus predecesores y contemporáneos, pero lo hace fundiendo esos estilos en el crisol de su propia personalidad, nacida bajo el signo de la proporción y de la medida, de la belleza ideal y de la elegancia. Espíritu permeable a las sugestiones ajenas, sería injusto negarle por ello una capacidad creadora verdaderamente extraordinaria y rara vez igualada en la historia del arte.

La vida de Rafael, pasados sus primeros años, es una carrera ininterrumpida de triunfos. Nace en Urbino en 1483. Es persona de complexión débil, más bien pequeño de cuerpo, de ojos grandes, de mirar dulce y expresión ingenua, de color pálido y largos cabellos negros. Hijo del pintor Giovanni Santi, queda huérfano a los doce años y le toma bajo su protección el discípulo de Francia, Timoteo Viti, que apenas le dobla la edad. Cuatro años después, en 1499, ingresa en el taller del Perugino, donde permanece hasta que cumple los veintiuno. Rafael regresa entonces a su patria, pero los días felices de Urbino han pasado. El buen duque Federico ya no vive, un Borja ha vaciado sus arcas y es necesario emigrar. Al trasladarse a Florencia se inicia un nuevo período en su carrera artística.

Genio extraordinariamente precoz, antes de marchar a Florencia produce ya obras notables que prueban la rapidez y talento con que asimila el estilo peruginesco. Es la época del Rafael de las composiciones simétricas, de las figuras de suaves movimientos, casi femeninos, rostros redondos y mirada de ensueño. En su Virgen con el Niño, de Berlín (1501), no sólo son peruginescos los modelos, sino la ingenuidad de la composición y la sencillez de las actitudes. Las obras más personales de esta época son El sueño del caballero y Las tres Gracias, inspiradas éstas en modelos clásicos. Ya en Florencia pinta los admirables Desposorios (1504), de la Pinacoteca de Milán (fig. 1655), donde crea una vasta perspectiva de amplísimos horizontes al gusto peruginesco.

(fig. 1655) Desposorios

Rafael, más adelante, transformará totalmente este estilo, todavía en buena parte cuatrocentista, pero conservará de su etapa umbría el arte de componer con claridad, en gran parte el gusto por las amplias perspectivas, y el sentido de la solemnidad aprendido del Perugino. A estos años corresponde el San Jorge (fig. 1656).

(fig. 1656) San Jorge y el Dragón

Sus cuatro años florentinos son decisivos para su formación. Es la época en que Miguel Ángel esculpe el David y decora, en competencia con Leonardo, la Sala del Consejo. A la vista del estilo de estos maestros, es natural que encuentre el suyo umbrío, ingenuo y excesivamente sencillo. Rafael fija sus ojos ávidos de saber en el autor de la Cena, y sus personajes, hasta ahora reposados, blandos y concebidos en plano, comienzan a moverse con nervio, a enriquecer sus actitudes con escorzos y efectos de claroscuro, a disponerse también en profundidad, y gracias a todo ello, a enlazarse unos con otros en forma mucho más sabia. Simultáneamente, la expresión de sus rostros gana en variedad. A la influencia leonardesca, tan decisiva en su arte, se agrega la de Fra Bartolommeo, y la de la propia mímica elegante y graciosa del pueblo florentino.

Durante su estancia en Florencia, Rafael se forma como pintor de Vírgenes, uno de sus más legítimos títulos de gloria. En sus Vírgenes con Niño se funden en equilibrio admirable el sentido pagano renacentista de la belleza humana, depurado por el idealismo platónico, y la devoción cristiana. A la ingenuidad peruginesca de la Virgen de Berlín (1501 (fig. 1657) suceden ahora los tipos propiamente rafaelescos: la grave actitud rebosante de nobleza y grandiosidad cinquecentista de la Madonna del Granduca (1505 (fig. 1658) —Virgen del Gran Duque—, la composición leonardesca de la Virgen de Terranova —compárese la mano en escorzo con la de la Virgen de las Rocas, de Leonardo— y el arrebato maternal casi donatelliano de la Madonna de la casa de Tempi.

(fig. 1657) Virgen con el niño (Museo de Berlín

(fig. 1658) Madonna del Granduca

El nuevo estilo, intensamente influido por el arte de componer de Leonardo, es aún más sensible en la Virgen de la Pradera (1505), del Museo de Viena, en la Virgen del Jilguero (1506) del de Florencia y en la Bella Jardinera (1507 (fig. 1659), del Louvre, donde el deseo de inscribir el grupo en la equilibrada forma triangular es bien patente.

(fig. 1659) La Bella Jardinera

De esta misma fecha es la Sagrada Familia del Cordero, del Museo del Prado. Todas ellas nos dicen cómo la agrupación de los personajes es problema que obsesiona a Rafael, y su obra posterior nos confirma cómo continuará preocupándole a lo largo de toda su vida. La creación más importante del período florentino, en la que se revela impresionado por el dramatismo miguelangelesco, es el Santo Entierro (1507), obra maestra, de numerosas figuras, que le muestra ya en pleno dominio del arte de componer. Recuérdense los Desposorios y se comprenderá el largo camino recorrido en el breve espacio de tres años.

No obstante las obras capitales que pinta en Florencia, no llega a considerársele en la ciudad del Arno artista de primer orden.

En 1508 marcha Rafael con una presentación para Julio II de su sobrino favorito, el nuevo señor de Urbino. Acogido, además, favorablemente por su paisano Bramante, se le confía la decoración de la Sala del Sello —La stanza delta segnatura— del Vaticano, lo que significa su consagración. Es la época en que Miguel Ángel pinta el techo de la capilla Sixtina. Rafael cuenta veintiséis años y ya no sale de Roma. Rodeado de admiradores y solicitado por todos, sólo vive días de gloria. Pero esos días no son largos. El Viernes Santo de 1520, cuando cumple los treinta y siete años, muere rodeado de admiración, a la que sólo falta el carácter divino para ser verdadero culto.

La serie de grandes pinturas murales, que, auxiliado por un activo taller, pinta en el Vaticano, es uno de los conjuntos más grandiosos de la pintura renacentista, y en él culmina el género iniciado por Giotto en la Arena de Padua. Es donde su arte de componer alcanza plena madurez, haciendo gala de una fantasía rara vez igualada, y donde florecen todas las grandes dotes de su genio. En ellas es también cada vez

más sensible la influencia del dinamismo y de la grandiosidad miguelangelescos. En la estancia antes citada pinta (1508-1511) las cuatro grandes alegorías: la Teología —Disputa del Sacramento—, la Filosofía —La Escuela de Atenas—, la Poesía —El Parnaso— y la Jurisprudencia —Gregorio IX y Justiniano publicando sus códigos.

La Disputa del Sacramento (fig. 1660), que representa el triunfo de Cristo en su cuerpo glorioso y bajo la forma de la Eucaristía, está concebida con grandiosidad extraordinaria, como un amplísimo escenario de abolengo umbrío, en realidad, un gigantesco presbiterio, donde se ordenan en semicírculo, a uno y otro lado del altar, pontífices, cardenales y prelados que discuten acaloradamente adoptando nobles actitudes. Ligados por su mímica, todos ellos aparecen intensamente incorporados a esa corriente de atención que converge en el ostensorio, como la de los Apóstoles de Santa Maria delle Grazie en la persona del Salvador. Incluso los personajes que aparecen tras el antepecho del primer término se encuentran incorporados a ese movimiento. A ese deseo obedece, por ejemplo, el gesto del que, abismado en la lectura de su gran libro, mueve su rostro violentamente hacia atrás.

(fig. 1660) La Disputa del Sacramento

Esta misma grandiosidad majestuosa, que nos dice cómo Rafael ha sabido asimilar el tono de las ruinas gigantescas de la Ciudad Eterna, lo mismo que antes la gracia florentina, es la que inspira La Escuela de Atenas (fig. 1661). El gracioso templete de los Desposorios, de ligereza umbría se transforma en las masas ingentes de unos muros que reciben una enorme bóveda, ante la que Platón con el Timeo señalando el cielo, y Aristóteles con la Ética, presiden a un sinnúmero de personajes. En el primer término se ha retratado el pintor en unión del Sodoma y del geógrafo Ptolomeo, con el globo en la mano. El Arquímedes que, junto a él, dibuja en tierra sus geometrías, parece ser también retrato de su protector Bramante.

(fig. 1661) La Escuela de Atenas

Al terminar la primera Estancia, Julio II le encomienda la llamada de Heliodoro (1514), en cuyas historias, aunque indirectamente, se glorifica la persona de aquel Pontífice. En sus dos principales composiciones, Heliodoro expulsado del templo y el Encuentro de León I y Atila, dedicadas a recordar el castigo de los príncipes

expoliadores de los Estados Pontificios, y la defensa de éstos, nos ofrece el contraste entre la majestuosidad y la severidad pontificia, y el movimiento impetuoso del grupo de los jinetes, que inspirará a tantas generaciones de pintores. Muerto Julio II al comenzarse la segunda historia, hubo de retratar en León I a León X. En la tercera cámara (1514-1517) pinta el Incendio del Borgo (fig. 1662), en el cual el movimiento y el dramatismo de las gentes aterrorizadas por el peligro, son la preocupación principal del pintor, que nos hace alarde de su fantasía trazando un sinnúmero de variadas y elegantísimas actitudes.

(fig. 1662) Incendio del Borgo

La colaboración del taller, ya considerable en los restantes frescos de esta cámara, es preponderante en la Sala de Constantino, cuya historia principal es la Batalla del Puente Milvio, ejecutada en su mayor parte, con arreglo a sus dibujos, por su discípulo Julio Romano, y terminada después de su muerte.

De no menor importancia que estas grandes composiciones murales es la hermosa serie de cartones (1515) que pinta para ser copiados en los tapices que el Pontífice hace ejecutar en Flandes. Están consagrados a los Hechos de los Apóstoles.

Entre sus restantes pinturas murales deben recordarse especialmente las de las Logias del Vaticano (1513), por las numerosas escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento que contienen y por sus decoraciones de grutescos, que, ejecutadas por sus discípulos, en particular por Giov de Udine, son el repertorio más rico y más utilizado por los artistas posteriores para este tipo de ornamentación. Son también muy bellas las del palacio de la Farnesina, dedicadas a la fábula antigua, y cuyo tema principal es el Triunfo de Galatea.

Este considerable número de grandes composiciones murales pintadas en poco más de diez años no impide a Rafael continuar cultivando la pintura de caballete, en la que su estilo, naturalmente, continúa evolucionando en forma análoga. A su etapa romana corresponden la Virgen del Pez (fig. 1663) y la Virgen de San Sixto (1515) (lámina 170), de simplicidad de composición y grandiosidad romana típicamente cinquecentista, y la Virgen de la Silla.

(fig. 1663) Virgen del Pez

La composición de sus Sagradas Familias se complica también a tenor del estilo de sus primeras pinturas murales. La de Francisco I, del Museo del Louvre, es buena prueba de ello. La del Roble (fig. 1664), del Museo del Prado, con sus mármoles clásicos y sus actitudes, nos dice cómo Roma ha entrado en Rafael.

(fig. 1664) Sagrada Familia del roble (Museo del Prado)

En las grandes composiciones del Pasmo de Sicilia, del mismo museo, y de la Transfiguración, es particularmente sensible la influencia miguelangelesca.

Lo mismo que en la pintura de historia, Rafael deja su huella genial en el arte del retrato, donde también puede seguirse su evolución admirable desde los primeros, de los Doni (fig. 1665), o del Joven, de Budapest, hasta el del Cardenal de grandiosidad y simplicidad romanas; el de Juana de Aragón y el de la Donna Vellata, cada vez más ampulosos y de gesto más arrogante. Ellos sirven de punto de partida a los grandes retratistas barrocos.

(fig. 1665) Retrato de los Doni

CORREGGIO

. —El pintor de Parma Antonio Allegri, llamado el Correggio (muerte 1534), muere, como Rafael, antes de cumplir los cuarenta años. Correggio es el más barroco de la primera fase del pleno Renacimiento. Aunque se supone que después de estudiar con pintores modestos se encierra en Parma y no conoce a sus grandes contemporáneos antes citados, es indudable que no se ha formado solo. En sus obras más antiguas es sensible la huella de Mantegna, no sólo en la manera de colocar los personajes, sino en los mismos tipos de éstos. De su conocimiento de la obra de Rafael es testimonio su famosa exclamación: Anch'io sonó pittore al contemplar"' la Madonna de San Sixto, de aquél; y de su admiración por Leonardo nos habla su interés por el claroscuro y por la blandura del modelado, tan esenciales en su estilo.

Pero, por encima de todas esas influencias, está la propia sensibilidad del Correggio. Como se ha dicho muy bien, mientras en Miguel Ángel todos los seres se convierten

en gigantes, en el pintor de Parma todo se hace infantil, y, sobre todo, femenino; frente a los gestos terribles del florentino, su expresión típica es la sonrisa. Sus personajes masculinos tienen a veces formas casi femeninas —recuérdese el Salvador del Noli me tangere, del Museo del Prado.

Pese a la influencia de Mantegna en alguna obra temprana, como la Judit del Museo de Estrasburgo, Correggio tiene ya creado su estilo propio hacia 1515. La Virgen de San Francisco, del Museo de Dresde, concebida todavía dentro del tipo rafaelesco, manifiesta claramente, en las actitudes de los personajes y en la expresión de sus rostros, sus características propias. De estos mismos años se considera la Virgen del Museo del Prado (fig. 1666), donde su amor por el claroscuro le lleva a imaginar la escena en una especie de cueva con entrada al fondo, y su deseo de movimiento se deja sentir en la actitud de la Virgen y en los plegados de su ropaje.

(fig. 1666) Virgen del Museo del Prado

De fecha algo más avanzada son los Desposorios místicos de Santa Catalina (fig. 1667), del Museo del Louvre, una de las obras más bellas del Renacimiento, donde la gracia y la ternura tan características del pintor se nos muestran en toda su plenitud.

(fig. 1667) Desposorios místicos de Santa Catalina

El Noli me tangere, del Museo del Prado, que se considera de estos mismos años, nos ofrece un paisaje aterciopelado con bellísimo celaje, ante el que el pintor expresa el arrebato de la Magdalena en una figura intensamente movida. Pero cuando ese amor por el movimiento, que le convierte en uno de los padres del barroco, adquiere mayor desarrollo en sus cuadros de caballete es en las composiciones de numerosas figuras, como las Vírgenes de San Sebastián, de San Roque, de San Jorge y de San Jerónimo, donde la claridad, el equilibrio y el sentido arquitectónico rafaelescos de la Virgen de San Francisco desaparecen en violentos escorzos. Representadas desde punto de vista muy bajo, las figuras se entrecruzan y superponen, produciendo una impresión de movimiento y alegría sin precedentes. Lejos de contrapesar los personajes, gusta de agruparlos desequilibradamente, de modo que domine en su composición una violenta línea oblicua, situando en uno de

los lados, en el borde mismo del cuadro, y en primer plano, a algún personaje, para que el grupo decrezca rápidamente en el sentido opuesto. Esta misma forma de componer inspira su Nacimiento (fig. 1668), del Museo de Dresde, en el que ese efecto resulta más patente gracias al resplandor del Niño en la oscuridad que justifica la denominación de la Noche con que se conoce el famoso cuadro.

(fig. 1668) Nacimiento (La Noche)

En el Descanso en la huida a Egipto, conocida por la Virgen de la escudilla, del Museo de Parma, son notables la luminosidad de nubes y personajes, la expresión de los rostros y el movimiento general de la composición.

El movimiento y los escorzos alcanzan su máximo desarrollo en las pinturas murales de sus bóvedas, pues, no en vano, bastantes de las características comentadas en sus cuadro de caballete tienen su origen en este género pictórico. En las del locutorio de San Pablo de Parma (1518), encargadas por la mundana abadesa donna Giovanna, nos muestra en unos nichos fingidos esculturitas monocromas paganas, mientras hace desfilar por las claraboyas una encantadora serie de niños con perros, flechas y trofeos de caza del séquito de Diana, la diosa de la virginidad, que, guiando su carro, preside la sala sobre la chimenea. En 1520, cuando sólo cuenta veintiséis años, pinta la cúpula y el ábside de San Juan de Parma, donde su estilo avanza considerablemente en el sentido barroco de la composición, reduciéndose ya al mínimo el encuadramiento arquitectónico, existente todavía en San Pablo (fig. 1669).

(fig. 1669) Ascensión. Cúpula y el ábside de San Juan de Parma

Las nubes y los escorzos de los personajes vistos desde abajo lo invaden todo. En la cúpula representa la visión de San Juan, que aparece escribiendo en un luneto, con el Todopoderoso, inspirado en el Salvador de la Transfiguración de Rafael, rodeado por numerosos personajes en escorzos violentísimos. De la Coronación de la Virgen del ábside sólo se conserva en el Museo de Parma el grupo central, y aún más barroca es la Asunción de la Virgen, que pinta (1526) en la cúpula de la catedral. Nubes, escorzos y desnudos en desenfrenado movimiento cubren toda la superficie de la bóveda.

La pintura barroca tendrá que esperar más de un siglo para crear algo equiparable. En la parte inferior, ante el fingido tambor, presencian el portento los apóstoles, mientras los ángeles sostienen candelabros e incensarios.

Enamorado del desnudo como buen renacentista, y cultivador de la fábula mitológica, no posee el equilibrio y el reposo espiritual que veremos en Tiziano. Entre la Dánae recibiendo la lluvia de oro, de éste, y la suya, existen diferencias fundamentales. Su Dánae es una figurilla menuda e inquieta en que existe mucho del estilo Luis XV francés. Esa intención, ajena a la pura contemplación de la belleza del desnudo femenino tizianesco, aumenta en grado hasta ahora desconocido en su lo del Museo de Viena, donde la voluptuosidad del pintor se pone a tono con la fina fantasía griega creadora de la fábula representada. Obra también muy conocida es el Rapto de Ganímedes, del mismo museo (fig. 1670).

(fig. 1670) Rapto de Ganímedes

EL MANIERISMO

. —Muerto Leonardo en 1519, Rafael el año siguiente, y terminado poco después, hacia 1540, el Juicio Final de Miguel Ángel, el gran arte del Renacimiento florentino ha llegado a su momento culminante. La enorme capacidad creadora de la ciudad del Arno queda agotada, y ya no produce artistas de primer orden que hagan avanzar la pintura como hasta ahora.

Después del traslado a Roma de Miguel Ángel y Rafael, queda en Florencia algún pintor de tan gran valía como Andrea del Sarto (muerte 1531), que, sin el genio de aquéllos, es, sin embargo, artista de primer orden, cultivador tanto de la pintura al fresco como de la de caballete. Las grandes composiciones murales del claustro de los Descalzos de Florencia son buenos ejemplos de cómo sin dejarse subyugar por el arte rafaelesco sabe cultivar el género en forma muy original y con grandiosidad plenamente cinquecentista. Ese mismo estilo inspira su pintura en la tabla de la Virgen de las Arpías, y en tal grado que, por lo claro y majestuoso de su composición, puede considerarse como una de las obras más representativas del Renacimiento cinquecentista. Sus Sagradas Familias y sus Vírgenes con el Niño, de formas un tanto angulosas, y su personal sentido del color, alcanzan una gran

aceptación. El Asunto místico del Museo del Prado, típica composición triangular cinquecentista, es también, por la delicadeza del colorido, una de sus obras maestras. Ejemplo de retrato, que le coloca a la altura de Rafael, es el que se supone de la mujer del artista, Lucrecia de FEDE (fig. 1671), del mismo museo.

(fig. 1671) Lucrecia de Fede

Aun sin producir personalidades de la categoría de Leonardo y Miguel Ángel, la pintura florentina continúa evolucionando. El nuevo estilo es el manierista, que intensifica algunos aspectos de la obra de los grandes maestros anteriores y agrega nuevos valores. Figura entre los primeros el intenso dinamismo contenido miguelangelesco, que da lugar a las más rebuscadas y contorsionadas actitudes. El deseo de acoplar unas figuras en el espacio libre dejado por las otras aumenta en grado extraordinario, y a los grandes grupos antes enlazados con soltura y gracia sucede el escalonamiento o distribución en zonas superpuestas. Entre los más destacados manieristas florentinos deben recordarse Pontormo (muerte 1556), Rosso (muerte 1541), Bronzino (muerte 1572) y Vasari (muerte 1574). Pontormo (fig. 1672) es pintor de gran sensibilidad, cuyo intenso manierismo va unido a un sentido de la elegancia típicamente florentino.

(fig. 1672) Descendimiento

Rosso, menos preocupado por el ritmo ligero de las formas curvilíneas, prefiere los planos quebrados de colores vivos y fuertemente iluminados; Bronzino, excelente retratista, y Vasari representan una etapa más avanzada del manierismo, en la que se deja sentir la influencia de la monumentalidad romana. Una de las últimas etapas del manierismo florentino está representada por los Zúccari, que Felipe II llamará a El Escorial.

En Roma, el manierismo sigue dos tendencias a veces muy diferenciadas, pero que, con frecuencia, se funden: la de Rafael y la de Miguel Ángel. Aparte de los discípulos, debe recordarse entre los seguidores del primero, por su gran influencia, a Salviati, que tanta huella deja en los rafaelistas españoles, y entre los del segundo a Daniel de Volterra (muerte 1566), en cuyas obras maestras, el Descendimiento y la

Resurrección de Lázaro (fig. 1673), encontramos los tipos hercúleos y las actitudes grandiosas de la capilla Sixtina.

(fig. 1673) Resurrección de Lázaro

Tardío representante de este manierismo miguelangelesco es el bolones Tibaldi, que, como veremos, viene a fin de siglo a decorar El Escorial.

Como es lógico, el manierismo no se circunscribe a Florencia y Roma. Al norte de los Apeninos, dentro del cuadro general de características del estilo, los pintores de este período se distinguen por la influencia del Correggio. El Parmigianino (muerte 1540) nos deja en su Virgen del cuello largo (fig. 1674) una de las más típicas creaciones del manierismo, en las que las formas se alargan desmedidamente.

(fig. 1674) Virgen del cuello largo

Federico Barocci (muerte 1612), hijo de Urbino, a su regreso de Roma se encuentra más atraído por el arte gracioso y femenino del Correggio que por la grandiosidad miguelangelesca, y crea un estilo muy personal y poético, de colores claros con calidad de pastel, personajes menudos, de andar leve y rostros sonrientes, y composiciones en que dominan el escorzo y los efectos de luz. El Nacimiento (fig. 1675), del Museo del Prado, es buen ejemplo de su manera de pintar.

(fig. 1675) Natividad

ESCUELA DE VENECIA:

GIORGIONE

. —En la Venecia de Giovanni Bellini, pletórica de color y de lujo, surge a fines del siglo XV un artista que, como Leonardo en el centro de Italia, es capaz de crear un nuevo estilo. Ese artista es Giorgio de Castelfranco, o Giorgione (muerte 1510), que muere de la peste antes de cumplir los treinta. Dotado de un temperamento esencialmente poético, percibe como los grandes florentinos el sentido de la claridad y de la simplicidad de la composición del cinquecento, y crea el tipo humano que Tiziano empleará después. Transforma el paisaje, dotándole de poesía hasta ahora desconocida en Venecia, y escribe uno de los capítulos más bellos del desnudo femenino. De lo que significa para la transformación en la escuela veneciana en pro

de la grandiosidad del Renacimiento pleno es buen ejemplo su Virgen de Castelfranco, sentada en elevado trono sobre bello fondo de paisaje, y acompañada de dos santos en la mitad inferior del cuadro. En un solo plano presenta también a la Virgen con dos santos, del Museo del Prado, que, discutida por unos y defendida por otros, es indudablemente obra de excelente calidad, animada por el más puro espíritu giorgionesco. Pero donde se manifiestan toda la novedad del estilo del joven pintor y su fino sentido poético es en sus obras de tema profano. En el Concierto campestre (fig. 1676), del Museo del Louvre, nos muestra en la más admirable unión el blando y aterciopelado paisaje por él creado, el desnudo femenino de formas llenas que heredará Tiziano y la música.

(fig. 1676) Concierto campestre

Desnudo y paisaje es lo que nos ofrece de nuevo en La tempestad y en su Venus dormida (fig. 1677), de Dresde. De cuerpo más esbelto que las jóvenes del Concierto, es, probablemente, el desnudo renacentista donde de manera más perfecta se hermanan la admiración por la belleza del cuerpo juvenil femenino y el sentido de la castidad. En ninguna otra pintura se ha interpretado tampoco mejor el reposo del sueño sereno y libre de toda preocupación.

(fig. 1677) Venus dormida

El paisaje, que, al parecer, termina Tiziano, acompaña con su horizontalidad y su blandura el cuerpo juvenil de la diosa. Desde el punto de vista de la iconografía del tema, la interpretación de Giorgione inaugura el tipo de la Venus echada que adoptará Tiziano y que tan larga descendencia tendrá en toda la pintura posterior.

TIZIANO

. —Muerto en plena juventud Giorgione, el pintor en quien florece su ideal artístico es Tiziano Vecellio (muerte 1576), que muere, en cambio, casi centenario. Nacido en un pueblecito de los Alpes vecinos, es discípulo de Bellini, aunque deba realmente la formación de su personalidad a Giorgione. Tiziano es artista que recibe las mayores distinciones de los príncipes extranjeros —el emperador Carlos le nombra conde de Palatino—, pero que no se decide a abandonar Venecia sino obligado por las

circunstancias o para realizar trabajos muy concretos, como la marcha a Bolonia y Augsburgo para retratar al César; la visita que hace a Roma en edad avanzada se debe a asuntos familiares y no artísticos. Su vida transcurre holgada y plácida en su casa de Venecia, frecuentada por sus amistades, entre las que figuran el Ariosto y el Aretino, entregado a su arte y a la música, por la que siente gran afición.

Gracias a su larguísima vida, el estilo de Tiziano evoluciona profundamente, hasta el punto de que, mientras sus primeras obras son de tipo bellinesco, de superficies acariciadas y terminadas, en las últimas emplea una técnica deshecha, casi impresionista, en que utiliza pinceles, al decir de algún testimonio, como «escobas», y para terminar el cuadro, más que de ellos se vale de los dedos. La Virgen y santos de medio cuerpo y el Jesús con la Cruz, del Museo del Prado, son buenos ejemplos de los estilos de juventud y de vejez del maestro.

Entre sus obras juveniles, animadas ya plenamente por el espíritu giorginesco, figuran Las tres edades, de propiedad particular inglesa, y, sobre todo, El amor divino y el amor profano, de la Galería Borghese, de Roma (fig. 1678), cuyo sentido concreto no conocemos con seguridad, y entre cuyas interpretaciones figura la que representa a Venus despertando en Medea el amor por Jasón. Apoyadas en una fuente de mármol con relieves alegóricos alusivos al tema, Tiziano nos contrapone las dos bellas jóvenes, vestida la una y desnuda la otra, viva reencarnación de las del Concierto campestre giorgionesco.

(fig. 1678) El amor divino y el amor profano

La música que hemos visto aparecer en éste, y por la que el Tiziano siente tanta afición, le inspira el Concierto del Museo de los Uffizi, de Florencia, ahora que con figuras de medio cuerpo y sobre fondo oscuro. Obras también tempranas, animadas por el mismo espíritu giorgionesco, son la Bacanal (fig. 1679) y la Ofrenda a Venus, del Museo del Prado, pareja que, con el Baco y Ariadna (fig. 1680), de la Galería Nacional de Londres, constituye la serie pintada para el duque de Ferrara. En la Bacanal, sobre un fondo donde el azul intenso del mar y las hermosas nubes doradas son personajes de primer orden, nos muestra la sana alegría y la laxitud que el vino produce. Levantándolo en bella jarra de vidrio veneciano, nos dice cómo

hace dormir profundamente, tanto al viejo tendido en la colina del fondo como a la joven que en el primer término nos deleita con su hermoso desnudo, e inspira la alegría de los que beben y danzan en el grupo central. También aquí dedica Tiziano su recuerdo a la música, y precisamente en la persona de su amada Violante, que, situada en primer plano, tiene la flauta en la mano y decora su pecho y su cabeza con las emblemáticas violetas.

(fig. 1679) La Bacanal

(fig. 1680) Baco y Ariadna

El capítulo de la fábula pagana incluye otra importante serie, que tiene su origen en la Venus dormida de Giorgione. La más antigua de su mano, y en la que la derivación del modelo del maestro resulta más patente, es la de Urbino, del Museo de los Uffizi. Sus formas son todavía tan juveniles como en la Venus de Dresde, y su colocación, salvo en uno de los brazos, la misma.

Pero no reposa en el campo; está en la habitación de un palacio, al fondo de la cual unas servidoras buscan en un arcón las vestiduras que ocultarán su bello desnudo. En las interpretaciones posteriores, sus Venus pierden juventud, y de acuerdo con su ideal de belleza femenina, son de formas más llenas. Colocadas más de frente, parecen hacer gala de ello. Los dos ejemplares del Museo del Prado nos dicen que para Tiziano, el digno compañero del amor es la música. Obras no menos bellas que las anteriores son, en el mismo museo, Dánae recibiendo a Júpiter en forma de lluvia de oro, uno de los más hermosos desnudos salidos de su pincel, y Venus y Adonis, lienzo en el que, para formar juego y completar el anterior, según escribe el propio Tiziano al enviarlo a Felipe II, en vez de presentar a la diosa de frente, como a Dánae, la muestra de espaldas. Y todavía puede recordarse, entre sus obras maestras de tema mitológico de las antiguas colecciones reales españolas, la llamada Venus del Pardo, hoy en el Museo del Louvre.

Pero Tiziano es también pintor de primer orden de temas religiosos. De época bastante temprana son dos grandes cuadros en los que nos muestra cómo sabe mover un crecido número de personajes con ese sorprendente sentido de la monumentalidad típicamente cinquecentista. En la hermosa Asunción de Santa

María dei Frari, la Virgen asciende, en actitud majestuosa, sobre el grupo de las gigantescas figuras de los apóstoles, que llenan la parte baja en torno al sepulcro vacío. Esa misma nota de monumentalidad impera en la Virgen de los Pésaro (1526) del mismo templo, donde dos enormes columnas, vistas desde muy lejos, como la Virgen misma, prestan al escenario un tono monumental muy de acuerdo con los gustos de la época. Presentados por San Pedro, los Pésaro celebran su victoria sobre los franceses, enarbolando la bandera de los Borjas coronada de laurel. Alternando con los temas de carácter mitológico, Tiziano continúa pintando a lo largo de su vida cuadros religiosos, entre los que ocupa destacado lugar la Gloria (1554), del Museo del Prado (fig. 1681). Sobre un paisaje que se pierde en la profundidad, imagina suspendidos en el espacio, en primer término, a los profetas y santos, que, escalonándose y alejándose hacia arriba, encuadran a la Trinidad y a la Virgen, que, envuelta en su manto azul, se dirige hacia las alturas. Dándoles frente en el lado opuesto, cubiertos por sus sudarios, imploran perdón por sus pecados el Emperador, Doña Isabel y Felipe II.

(fig. 1681) La Gloria

En el mismo museo se guardan el Santo Entierro y la Santa Margarita, el Ecce Homo y las Dolorosas. Obra religiosa muy característica de los últimos tiempos por su factura aborronada es la Coronación de Espinas, de la Pinacoteca de Munich.

Tiziano es, además, pintor de retratos de primera calidad, y también de este género guarda el Museo del Prado varios de los mejores, que no en vano la colección de cuadros del pintor que conserva nuestra primera pinacoteca carece de rival. De Carlos V posee dos. El más antiguo es el que le presenta de pie y de cuerpo entero —el Tiziano es el que impone el retrato de cuerpo entero—, acompañado por un gran mastín y vestido con el traje de corte que luce al ser coronado rey de Lombardía. El otro es el pintado en Augsburgo, después de la batalla de Mühlberg (fig. 1682), a cuyo efecto se traslada Tiziano expresamente a la ciudad alemana.

(fig. 1682) Carlos V (pintado en Augsburgo)

Los años transcurridos entre uno y otro retrato no son muchos, pero el César, todavía joven, aparece en el segundo avejentado y cargado de preocupaciones,

como, efectivamente, sabemos que lo estaba en esos días. El pintor renuncia al paso de desfile según la norma impuesta por la estatua ecuestre de Marco Aurelio, y lo imagina dirigiéndose rápidamente a algún lugar de peligro de la batalla, con ese tono de naturalidad tan propio del estilo tizianesco. Tanto el color del caballo como el atavío del retrato responden plenamente a los por él llevados el día de la batalla. El tercer retrato de Carlos V, que nos lo muestra en un sillón como hombre de Estado, pertenece a la Pinacoteca de Munich.

De Felipe II existen en el Museo del Prado, uno de joven con armadura (fig. 1683), y otro, de gran tamaño, compañero del de Carlos V en Mühlberg, donde el monarca ofrece a su hijo en acción de gracias por la victoria de Lepanto.

(fig. 1683) Felipe II con armadura

El retrato de la Emperatriz Isabel, de medio cuerpo, no está hecho del natural. Retratos también de primer orden conservados en el mismo museo son el del Marqués del Vasto arengando a sus tropas y, sobre todo, el Autorretrato (fig. 1684) del pintor, ya viejo, pero firme, ejecutado con esa aparente simplicidad que sólo se alcanza al final de una gloriosa carrera artística.

(fig. 1684) Tiziano. Autoretrato

VERONÉS

. —El amor al lujo y la fastuosidad, tan típicamente veneciano, unido al interés por lo secundario y anecdótico, propio del estilo cuatrocentista, son los rasgos esenciales que definen la personalidad artística de Pablo Veronés (muerte 1588), la segunda gran figura de la escuela. Veronés es el pintor de los escenarios grandiosos con amplias columnatas y blancas fachadas de mármol, donde se mueven numerosos personajes que, en actitudes elegantes, visten lujosas vestiduras de ricos rasos y terciopelos. Para él, las historias religiosas son motivos para imaginar aparatosas composiciones, por lo general de tono profano, animadas por una serie de escenas secundarias que alegran y entretienen la vista, pero que no contribuyen a concentrar la atención en el tema principal. En este aspecto, es el heredero directo de la tradición de Gentile Bellini y Carpaccio. No deja de ser significativo el que la

Inquisición estime irreverente en alguno de sus cuadros la presencia de ciertos personajes secundarios.

Obras muy representativas de la personalidad de Veronés son las Bodas de Cana y la Comida en casa de Simón, del Museo del Louvre, cuadros que además, por sus enormes proporciones, son buena prueba de cómo la pintura veneciana en lienzo sabe emular el tamaño de los frescos florentinos y romanos. Las Bodas de Cana tienen por fondo un escenario arquitectónico monumental de fastuosos edificios marmóreos con largas balaustradas, entre los que se mueven un sinnúmero de personajes. Ante la mesa del banquete se encuentra la orquesta, y junto a ella, servidores que trasiegan vino de unas vasijas a otras, un negrillo que ofrece la bebida, perros, etc., y, como si no fuese suficiente el escenario, algunos personajes suben por las columnas y cornisas para contemplar mejor el espectáculo. La Comida en casa de Simón, aunque no produce el efecto de aglomeración del cuadro anterior y su columnata de planta curva da una sensación de mayor claridad, responde a la misma manera de sentir. Cuadro también de este tipo es el de la Comida en casa de Leví, (fig. 1685) de la Academia de Venecia.

(fig. 1685) Comida en casa de Leví

Entre la excelente colección de obras del Veronés, del Museo del Prado, destaca muy en primer plano el Jesús perdido en el templo discutiendo con los doctores, donde el Salvador niño se dirige con aire majestuoso a unos doctores ataviados como ricos mercaderes venecianos, y el de Jesús y el centurión de Cafarnaum (fig. 1686), en el que, ante un escenario monumental, con dos grandes columnas en el primer término, el centurión cae en tierra y, sostenido por dos soldados, se postra a los pies de Jesús, que, acompañado por los apóstoles, viene del fondo.

(fig. 1686) Jesús y el centurión de Cafarnaum

Cuadro también de numerosas figuras es el del Martirio de San Menas. Importante por su belleza e interesante porque permite compararlo con la interpretación del mismo tema de Tiziano, es el de Venus y Adonis. De pequeñas proporciones, el Hallazgo de Moisés es de un colorido muy rico y está compuesto con gran maestría (fig. 1687).

(fig. 1687) El Hallazgo de Moisés

TINTORETTO

. —El tercer gran maestro de la escuela es Jacopo Robusti, llamado el Tintoretto (muerte 1594) por lo corto de su cuerpo y ser hijo de un tintorero. Con él desaparece de la pintura veneciana ese reposo clásico que distingue al Tiziano y al mismo Veronés. Temperamento extraordinariamente apasionado y violento —que la Venecia de su tiempo no llega a comprender—, no consigue que se le estime como pintor del rango de Tiziano ni de Veronés. Y es que Tintoretto reacciona frente a la placidez de Tiziano, y no obstante ser como él un colorista de primer orden, siente admiración por Miguel Ángel. Aunque se asegura que escribe en la pared de su estudio el lema: «El dibujo, de Miguel Ángel; el colorido, de Tiziano», no es sólo el dibujo del maestro florentino, sino su sentido dramático, lo que le hace proponerlo de modelo. En su preocupación por el escorzo, no contento con estudiar la obra de Miguel Ángel, hace figurillas de cera y barro, que, colocadas en cajitas de madera, copia desde abajo. También es novedad importante en la escuela, que contribuye a intensificar el dramatismo de sus creaciones y facilita el efecto de los escorzos, su interés por el claroscuro, que no en vano, al decir del cronista clásico de los pintores venecianos, los mejores colores, según el Tintoretto, son el blanco y el negro, porque éste da profundidad a las sombras y aquél realza el relieve.

Después de varias pinturas de menos importancia, en su deseo de realizar algunas obras de grandes proporciones en que poder dar rienda suelta al fuego de su fantasía, consigue que le encarguen, sin más remuneración que el pago de los materiales, los enormes lienzos de Santa María dell'Orto (1546). En la Adoración del becerro de oro, y sobre todo, en el Juicio Final, nos deja ya ver, juntamente con la influencia de Miguel Ángel, todo el dramatismo de su temperamento y su amor al movimiento, a la violencia de los escorzos y a los contrastes de luces y sombras. El cotejo de la Presentación de la Virgen, de esta serie, concebida en profundidad y violentamente iluminada, con la del Tiziano, desarrollada en plano y bajo una iluminación uniforme, nos dice el abismo que los separa. Pocos años más tarde comienza sus pinturas para cofradías o scuole. La primera es la serie de la de San

Marcos, para donde hace la historia del Santo liberando a un esclavo del suplicio (fig. 1688). Es una revuelta masa humana, que ante un fondo luminoso muestra las más movidas actitudes subrayadas por vivos contrastes de claroscuro, masa sobre la que desciende el santo con ímpetu arrollador, iluminado el manto, el rostro en sombra y radiante de luz la cabeza, mientras el esclavo yace desnudo en tierra, en escorzo no menos violento, y el verdugo, con los brazos en alto, enarbola los instrumentos de martirio hechos pedazos.

(fig. 1688) San Marcos liberando al esclavo

La serie más importante es, sin embargo, la de Scuola di S. Rocco, que consume buena parte del final de su carrera. La obra que en el Museo del Prado puede dar idea de estas grandes pinturas es el Lavatorio (fig. 1689), en el que Tintoretto desplaza el tema principal del Salvador a un extremo del cuadro, situando, en cambio, en el centro el motivo secundario del esfuerzo por despojar de sus calzas a uno de los apóstoles. Pero, aparte de esta interpretación tan veneciana, lo verdaderamente importante para la historia de la pintura es la maravillosa realidad de que sabe dotar al aire bajo la sombra de la mesa y en la luminosa lejanía. Para la historia de la perspectiva aérea, que culminará en nuestro Velázquez, es jalón capital.

(fig. 1689) Lavatorio

Además de esta obra de grandes proporciones, posee el Museo del Prado, entre otras, un Bautismo de intenso efecto de claroscuro, una bella serie de escenas del Antiguo Testamento, de un techo cuyo centro es la Purificación de las Vírgenes madianitas, y varios retratos. El del Caballero de la cadena, de movida actitud, con el rostro vuelto hacia el espectador y con las manchas de luz en sus partes esenciales, al compararlo con el autorretrato de Tiziano, tan reposado y de iluminación uniforme, nos reitera el abismo que media entre uno y otro (fig. 1990).

(fig. 1990) Caballero de la cadena

Del tono diferente de su paleta es buena muestra el fino retrato de Dama que descubre el pecho.

LOS BASSANOS

La última etapa de la escuela veneciana renacentista está representada por los Bassanos, en los cuales el gusto por lo secundario y anecdótico inspirador de Veronés da un paso más. La escena de género invade con ellos la pintura veneciana, que pierde el tono elegante y distinguido que caracteriza a los temas de esa índole interpretados por el pincel de Veronés. En muchos de sus cuadros, el asunto general es simple motivo para reunir las más variadas viandas, animales diversos, escenas de cocina, vasijas, etc (fig. 1991).

(fig. 1991) Adán

A veces el personaje principal de la historia se encuentra en lugar tan secundario, que al pronto no se le distingue. Este tipo de pintura explica la preferencia por temas como el de las Cuatro estaciones, la Expulsión de los Mercaderes, etc., que justifican la presencia de los más variados enseres y de múltiples faenas. En los Bassanos, el modelo humano, que con Tintoretto se había alargado, se hace rechoncho, y sus actitudes, a tono con la inspiración general de su estilo, pierden distinción. Su técnica enlaza con la tizianesca de la segunda parte de su carrera, y a veces manifiesta acusado interés por los efectos de claroscuro, aspecto, como veremos, particularmente valioso, como precedente del tenebrismo de Caravaggio (fig. 1692).

(fig. 1692) Nacimiento (Museo del Prado)

El éxito del género de pintura por ellos cultivado hace que se industrialicen, repitan sus composiciones y no les falten imitadores. Piénsese, en España, en Orrente.

Aunque el nombre familiar de estos artistas es Da Ponte, se les conoce por el de Bassano, la población en que nacen. El más importante es Jacopo (muerte 1592), que nacido a comienzos de siglo, muere casi veinte años después que Tiziano. Tiene en el Museo del Prado varios cuadros tan típicos como la Primavera, el Invierno, Jesús expulsando a los mercaderes y la Entrada de los animales en el Arca de Noé. De Francesco, su hijo, es interesante la Cena, porque permite ver el cambio de tono que la pintura religiosa tizianesca sufre en sus manos. De Leandro (muerte

1624), hijo también y discípulo de Jacopo, que continúa el taller hasta bien entrado el siglo XVII, es buen ejemplo, en el mismo museo, la Vista de Venecia con el embarco del Dux. En él no sólo vuelve al tipo de cuadro de Bellini, de amplio escenario, sino que anuncia el género dieciochesco de Canaletto, si bien no tiene inconveniente en llenar el muelle del primer término con canastas de verduras. El Rico avariento y La vuelta del hijo pródigo nos lo muestran, en cambio, más dentro del género corriente en el taller familiar.

CAPÍTULO XXVI

PINTURA FLAMENCA Y HOLANDESA

EL ESTILO INTERNACIONAL. LAS CORTES DE PARÍS Y BORGOÑA

LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS

LOS HERMANOS VAN EYCK

ROBERTO CAMPIN

VAN DER WEYDEN

DIRCK BOUTS

LA ESCUELA DE BRUJAS:

MEMLING

GERAD DAVID

PATINIR

EL BOSCO

EL SIGLO XVI. LA INFLUENCIA LEONARDESCA:

QUINTÍN METSYS

MANIERISTAS DE AMBERES

EL RAFAELISMO:

GOSSAERT

VAN ORLEY

LA REACCIÓN NATURALISTA

BRUEGHEL

EL RETRATO:

ANTONIO MORO

EL ESTILO INTERNACIONAL. LAS CORTES DE PARÍS Y BORGOÑA

.—El traslado de la corte pontificia al sur de Francia en 1377 y la presencia en ella de Simone Martini, influyen decisivamente en la formación del estilo internacional al producir un mejor conocimiento mutuo entre los artistas seneses y franceses. Cada vez parece más indudable que el amor al movimiento ondulante de la pintura de Siena, posterior a Duccio, es debido al gótico francés, y que el interés creciente por el color que termina con el predominio del dibujo propio de este estilo, a fines del siglo XIV, es de origen senes. Y es que el estilo de la pintura senesa influye por esta fecha no sólo, como hemos visto, en la misma Florencia, sino en buena parte de Europa. Gracias a esta fecundación senesa del gótico francés, y a la presencia por estos años de artistas flamencos y holandeses en las refinadas cortes de París y Borgoña, nace lo que desde hace años viene denominándose el estilo internacional, por las estrechas analogías que presenta en los varios países que lo cultivan. Donde alcanza mayor florecimiento es en las citadas cortes de París y Borgoña, en el este de España, en el noroeste de Alemania y en el norte de Italia. Corresponde a fines del siglo XIV y al primer cuarto del XV.

El estilo internacional se manifiesta principalmente en la tendencia al alargamiento y espiritualización de las figuras, en las que se llega en algunos casos a preferir tipos demacrados y enfermizos, y en el amor por el movimiento y por lo curvilíneo. El pintor se recrea imaginando largos ropajes, que al caer producen un sinnúmero de curvas y contracurvas de carácter decorativo. El colorido es claro y brillante. De gran importancia para el futuro es también el creciente interés naturalista, que se atribuye

a la colaboración flamenca. Además de producir el retrato —los donantes hasta ahora apenas tienen rasgos individuales—, se deja sentir en el gusto por representar temas de la vida diaria y por lo episódico, es decir, por lo que, en su día, dará lugar a la pintura de género. Y dentro de esta misma tendencia conviene subrayar el gusto por lo caricaturesco y extravagante, que, a veces, manifiesta el pintor al interpretar algunos de esos temas.

En cuanto al escenario, la mayor novedad consiste en el gran desarrollo que se concede al paisaje, a cuyo efecto suele elevarse considerablemente la línea del horizonte. Ahora se crea el tipo de jardín místico, pleno de verdor y esmaltado de flores, donde el Niño juega con los ángeles. Pero, pese al impulso naturalista que inspira al paisaje del estilo internacional, es un paisaje esencialmente romántico, en el que las peñas, lo mismo que los personajes, se alargan y se curvan, participando de ese mismo afán de espiritualización y de ese mismo sentido decorativo que animan a todo el estilo.

El estilo internacional representa el término del ciclo evolutivo del gótico francés. Ya veremos cómo el gótico flamenco, al reaccionar contra esta última etapa del francés, inicia otra evolución que concluirá en forma bastante análoga.

Como queda indicado, en la formación de esta fase estilística desempeñan papel de primer orden los pintores de la corte francesa. Tanto Carlos el Sabio, rey de Francia, como sus hermanos el duque de Borgoña y conde de Flandes, y el duque de Berry, son entusiastas de la pintura y, sobre todo, de la miniatura. Los libros para ellos decorados son de lujo extraordinario, y sus ilustraciones verdaderos cuadros. Es muy poco lo conservado de la pintura de caballete de este momento, si bien algunas de ellas son tan excelentes como la Trinidad y el Martirio de San Dionisio, del Museo del Louvre, atribuidos a Juan de Malouel o Malwel, procedente de la región del Mosa.

Pero donde puede conocerse la pintura de este momento es en los códices. De 1371 es la Biblia del Museo de La Haya, que pinta Juan de Brujas para Carlos V. Uno de los miniaturistas principales es J. Coene de Brujas, a quien se atribuyen Las Horas del Duque de Berry, de la Biblioteca de Bruselas, y las del Mariscal de Boucicault, del Museo André, de París. De belleza extraordinaria es el códice de las

Horas del Duque de Berry, del Museo de Chantilly, cuya miniatura de la Coronación de la Virgen es de las creaciones más bellas y características del estilo. Para el mismo Duque de Berry, el más entusiasta y el que llega a poseer los códices más ricos, se pinta el libro de horas de la Biblioteca de Turín. Ejecutado en los primeros años del siglo XV, intervienen ya en su decoración los Van Eyck.

LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS

. —Cuando ya la pintura renacentista italiana, después de despojarse de los rígidos formulismos bizantinos, cuenta con cerca de un siglo de vida, se forma en lo que hoy es Bélgica y Holanda una escuela que producirá durante trescientos años artistas de primera calidad. Inspirándose fundamentalmente unas veces en ellos y otras en los italianos, vivirán las restantes escuelas europeas hasta bien entrado el siglo XIX. Salvo en contados momentos., no se producirá pintura verdaderamente original más que en Italia y Flandes.

En Flandes y los Países Bajos, lo mismo que en toda Europa, exceptuada Italia, se pierde la tradición de la gran pintura mural de los tiempos románicos. Los grandes ventanales de las iglesias góticas hacen desaparecer los amplios muros de las iglesias, y la pintura tiene que confinarse a los retablos. Los retablos medievales son, en general, pequeños, y a los flamencos no les gusta, como a los españoles, multiplicar el número de sus tablas. El tipo más corriente es el de tríptico, que consta de una tabla mayor central, y de dos laterales movibles, de la mitad de anchura, que sirven de portezuelas. Pintadas éstas por ambas caras, la exterior es con frecuencia monocroma, de color gris, simulando esculturas. La pintura flamenca es, por tanto, de caballete, de pequeño tamaño, y, en consecuencia, para ser vista de cerca, no como las grandes composiciones murales italianas. Su factura es minuciosa y detallista, carácter a que contribuye el intenso desarrollo adquirido por la miniatura de códices en la corte de los duques de Borgoña, a quienes pertenecen estos Estados a fines del siglo XIV. Y tan es así, que el fundador de la escuela cultiva también magistralmente el arte de la miniatura. Puestos al servicio de esa técnica minuciosa un fino sentido de observación y una innata tendencia naturalista, se comprende que los pintores primitivos flamencos y holandeses alcancen

perfecciones difícilmente superadas en la interpretación de las calidades de las telas, piezas de orfebrería, metales, vidrios, pieles, etcétera, y en géneros como el retrato y el paisaje.

Aunque los temas son casi exclusivamente de carácter religioso, no obstante su emoción y su recogimiento, el artista flamenco los interpreta en un tono de vida diaria muy lejano del idealismo. Los pormenores del interior que sirve de escenario a la historia merecen del pintor flamenco casi tanta atención como la historia misma; y en el cariño con que los trata descubre la poesía del tema humilde de la casa y de la vida doméstica. En las pinturas religiosas de los primitivos maestros flamencos se pueden adivinar ya, en efecto, las grandes escuelas flamenca y holandesa con sus numerosos géneros de carácter profano, hijos de su inclinación naturalista y de su espíritu observador, más amigo de buscar la poesía en la realidad inmediata que en las creaciones de la imaginación.

La gran novedad técnica de la escuela es el empleo de la pintura al óleo, pues aunque el aceite se usa en Flandes desde principios del siglo XIV, y es procedimiento que se registra en fecha bastante antigua, no se sabe hacerlo secar con la rapidez necesaria. En esto consiste precisamente el gran descubrimiento de los fundadores de la escuela flamenca. Aunque aún se tarde mucho tiempo en adoptarse la técnica del óleo de forma integral, ya ellos demuestran todo el dilatadísimo horizonte que con el nuevo procedimiento se abre a la pintura.

LOS HERMANOS VAN EYCK

. —Los verdaderos creadores de la escuela son los hermanos Huberto (muerte 1426) y Juan Van Eyck (muerte 1441). De Huberto apenas sabemos sino que recibe el encargo de pintar el célebre políptico de la Adoración del Cordero Místico de San Bavón de Gante, (fig. 1693), y que muere antes de terminarlo.

(fig. 1693) Políptico de la Adoración del Cordero Místico de San Bavón de Gante

De Juan, su hermano menor, que lo concluye en 1432, se sabe que antes de esa fecha vive en La Haya, y que, al servicio del duque de Borgoña, va a Portugal a retratar a la infanta con quien su señor desea casarse. Pero de Juan poseemos,

además, varias obras firmadas que nos permiten conocer con seguridad su estilo, que es fundamentalmente el del políptico de San Bavón. La inscripción que se lee en éste suscita un problema que tal vez nunca llegará a resolverse satisfactoriamente. Dice así: «Pictor Hubertus... Eyck major quo nemo repertus incipit pondas quod Johannes, arte secundas, frater perfecit... J432», «Huberto Van Eyck, pintor sin igual, comenzó esta obra, que terminó su hermano Juan, segundo en el arte.» Unos críticos creen poder distinguir en una parte un estilo distinto del de Juan, que atribuyen a Huberto, mientras otros juzgan el políptico de Juan, considerando el tono de la inscripción, simple muestra de amor fraternal. La diferencia de estilo es, de todos modos, muy pequeña, e incluso en el caso de ser Huberto el creador exclusivo del estilo, las obras conservadas de Juan prueban que no le es inferior y que llega a convertirlo en el suyo propio.

El retablo de San Bavón es un gran tríptico, dividido en dos zonas, tanto en la tabla central como en las puertas. En la zona alta del interior, los personajes son de gran tamaño. Presididos por el Todopoderoso, aparecen a uno y otro lado San Juan Bautista y la Virgen —la vieja Déesis bizantina—, a los que acompañan en las alas dos coros de ángeles cantores y ángeles músicos, y en los extremos, Adán y Eva. En la mitad inferior vemos, en una amplia pradera esmaltada de flores, el altar donde el Cordero adorado por los ángeles con los instrumentos de martirio, nos redime del pecado con su sangre; más en primer término se encuentra la Fuente de la Vida. Grupos numerosos de pontífices, santas, santos, ermitaños, etc., acuden a adorar el Cordero, mientras profetas y apóstoles rodean la Fuente. Por la portezuela izquierda acuden los soldados de Cristo y los jueces íntegros, y por la derecha, los santos ermitaños y los santos peregrinos. Es la interpretación del texto del Evangelista de Patmos: «Después de estas cosas miré, y he aquí gran compañía, la cual ninguno podía contar, de todas gentes y linajes y pueblos y lenguas, que estaban delante del trono y en la presencia del Cordero vestidos de ropas blancas y palmas en sus manos.» En el exterior de las portezuelas aparecen la Anunciación, primer capítulo de la Redención, y los Santos Juanes adorados por los donantes Jodocus Vydt y su mujer.

En esta obra magna, la pintura flamenca se nos ofrece plenamente formada. Los Van Eyck han representado con precisión y vida admirables no sólo la hierba y las florecillas de la pradera de la Adoración, sino los bosques del fondo —donde aparecen las palmeras y los naranjos que Juan vería en su viaje a Portugal—, es decir, el paisaje. En las figuras de los donadores nos han dejado dos verdaderos retratos de primer orden. Y en las vestiduras, armaduras y joyas de los personajes, hacen pleno alarde del interés que distinguirá a la escuela por pintar la calidad de las cosas. Campeones decididos del naturalismo, preocupados por interpretar la diversa calidad de las telas, su forma de plegarlas es, sin embargo, totalmente convencional. Son telas que se quiebran en ángulos y contraángulos, como si se tratase de tela encolada o de papel. Hermanos en su reiteración de las caligrafías curvilíneas del estilo internacional, se diría que sus pliegues son hijos de la reacción contra ellas. Una coexistencia análoga, de verdad en las calidades y de convencionalismo en la forma de plegar, no volverá a darse hasta los días de Zurbarán. En cuanto a la figura humana, los Van Eyck gustan de dotarla de un aplomo y monumentalidad que forma contraste con la levedad e inestabilidad del estilo internacional.

De Juan Van Eyck conservamos varias tablas de tema religioso, entre las que sobresalen la Virgen del canciller Rollin (fig. 1694) y la del canónigo Van der Paele, la primera con magnífico fondo de paisaje, y la segunda en un interior maravillosamente interpretado; ambas coinciden en los retratos de primer orden de los donadores.

(fig. 1694) Virgen del canciller Rollin

Pero, además, pinta una galería de retratos no superada por sus sucesores, en la que sobresalen el del matrimonio italiano Arnolfini (fig. 1695), que es, al mismo tiempo, espléndido estudio de interior; el del Hombre del clavel (fig. 1696) y el del Legado Albergan. La importancia que el retrato ha de tener en Flandes y los Países Bajos durante el siglo XVII se manifiesta plenamente en el fundador de la escuela.

(fig. 1695) Matrimonio italiano Arnolfini

(fig. 1696) Hombre del clavel

ROBERTO CAMPIN

. —La gran personalidad de la escuela, que sigue en importancia a los Van Eyck y llena con su actividad el segundo tercio del siglo, es Roger van der Weyden (muerte 1464). Íntimamente ligado con su estilo, pero anterior a él, existe un grupo de pinturas muy valiosas y tan análogas a las suyas que hasta se consideran por algunos su obra juvenil. En realidad, parece casi seguro que se trata de la obra de otro artista, probablemente su maestro, a quien se denomina el Maestro de Flémalle, por proceder de aquel monasterio sus pinturas (fig. 1697), del Museo de Francfort, una de las obras principales del grupo.

(fig. 1697) Buen Ladrón

Fundándose en esa analogía de estilo y en su mayor arcaísmo, se cree que el anónimo pintor de Flémalle no es sino Roberto Campin (muerte 1444), que, establecido en Tournai en los primeros años del siglo, tiene por discípulo a Roger van der Weyden. Su obra más inspirada es, probablemente, la Santa Bárbara (1438 (fig. 1698), del Museo del Prado, que lee en su habitación, mientras al fondo construyen la torre que le servirá de prisión. Si no supiéramos el destino de la torre, creeríamos que se trata de un bello estudio de interior, con una joven leyendo y un singular efecto de luz roja proyectada por el fuego de la chimenea.

(fig. 1698) Santa Bárbara

En el tríptico de la Anunciación de Mérode, del Museo Metropolitano de Nueva York, la preocupación por las calidades y por lo anecdótico es igualmente sensible (fig. 1699).

(fig. 1699) La Anunciación

VAN DER WEYDEN

Mientras en los Van Eyck domina la sangre holandesa, Weyden nace en tierra de lengua francesa, en Tournai, y se llama, en realidad, Roger de la Pasture, apellido que, traducido al flamenco al marchar al Norte, se convierte en Weyden. Goza pronto de gran fama, puesto que cuando sólo cuenta treinta y dos años, posee ya el

Pontífice una obra de su mano. Cerca de veinte años después hace un viaje a Roma, que deja muy poca huella en su estilo.

El es el gran creador de composiciones de la escuela, la cantera inagotable en que se inspiran casi todos sus sucesores hasta principios del siglo XVI. Su influencia en este aspecto es enorme; bien directamente o bien a través de sus imitadores flamencos, las formas del pintor de Tournai se difunden rápidamente por toda la Europa dominada por el arte gótico. Más unilateral que los Van Eyck, se preocupa especialmente de la figura humana y de sus ropajes. Estudia cuidadosamente las actitudes y la disposición y distribución de los plegados de las telas, desde el extremo de la toca que cubre a medias el cuello de la Virgen hasta el gran manto que se rompe en hermosa cascada de quebrados pliegues a los pies de los personajes en la Adoración de los Reyes (fig. 1700).

(fig. 1700) Adoración de los Reyes

En su deseo de concentrar la atención en la figura humana, en el Descendimiento (fig. 1701), del Prado, una de sus obras maestras, imagina la escena sobre un fondo liso dorado, como si se tratase del alto relieve de un retablo. La correspondencia del movimiento en sentido inverso de las dos figuras extremas, que cierran el grupo por ambos lados, y el paralelismo entre el cuerpo de la Virgen y del Cristo, así como las estudiadas y elegantes actitudes de todos los personajes, nos ponen de manifiesto su preocupación por el arte de componer.

(fig. 1701) El Descendimiento

Pero Weyden no es un pintor de muñecos elegantes e inexpresivos. Por el contrario, posee un fino sentido de la expresión y, en particular, sabe hacer sentir la emoción de los temas trágicos. En el Descendimiento, por ejemplo, procura distinguir entre la palidez mortal del cuerpo del Cristo y la palidez del rostro desvanecido de la Virgen, e insiste en el enrojecimiento producido por el llanto en el rostro de la Magdalena. Como es natural, Weyden es también un gran intérprete de la Piedad, en la que sirve de modelo a casi todos sus sucesores, que no en vano lo trágico es una de las categorías del gótico del XV, y él es una de sus personalidades más representativas.

La visión dramática de San Buenaventura, del dolor de la Virgen abrazada a su Hijo muerto, logra en Van der Weyden su intérprete más perfecto.

Otras obras capitales suyas, como el retablo de Miraflores, o el de los Sacramentos, imaginan las escenas encuadradas por el pórtico de una iglesia gótica, decorado con grupos escultóricos. También es importante, por el desarrollo de su composición, el Juicio Final de Beaune.

DIRCK BOUTS

.—Ya en la primera mitad del siglo XV se advierten diferencias de sensibilidad artística entre flamencos y holandeses, diferencias que, con el andar del tiempo, producirán dos escuelas perfectamente definidas y con caracteres propios. Dirck Bouts (muerte 1475), natural de Harlem y contemporáneo de Weyden, es buen ejemplo de ello; tal vez el heredero de más talento de los Van Eyck, es un holandés que posee todas las cualidades que distinguen a los de su país. Es el pintor de las telas ricas y de las joyas aterciopeladas; pero, sobre todo, el pintor de la luz y de los colores intensos, a quien subyugan los fondos de paisajes y los bellos efectos crepusculares. Sus personajes, de elegantes proporciones, no lanzan gritos agudos como los de Weyden, sino que se mueven con parsimonia. En el Juicio del Emperador Otón, una de sus obras principales, en el que, víctima del amor decepcionado de la emperatriz, es injustamente decapitado un caballero, los que presencian la escena permanecen impasibles. En el hermoso tríptico del Descendimiento, de la catedral de Granada, si tanto en el encuadramiento en forma de pórtico como en la ligereza de las actitudes se encuentra influido por Weyden, el sentido del color y los bellos efectos crepusculares son típicamente suyos. Obra de juventud se considera el políptico del Museo del Prado (fig. 1702).

(fig. 1702) Anunciación y Nacimiento de Jesús

A este mismo sector holandés del primitivismo pertenece Ouwater, autor de la Resurrección de Lázaro, uno de cuyos principales valores es el estudio de la luz.

En la línea ascendente del primitivismo flamenco sólo puede citarse en la segunda mitad del siglo XV el nombre de Van der Goes (muerte 1482), artista de vigorosa

personalidad, que muere loco cuando probablemente aún no ha cumplido los cincuenta años. Sus Adoraciones de los Reyes (fig. 1703) y de los Pastores, de Berlín, procedentes de España, y la de los Pastores del Museo de los Uffizi, pintada para la familia florentina de los Portinari, ponen bien de manifiesto toda su originalidad en el arte de componer.

(fig. 1703) Adoración de los Reyes

LA ESCUELA DE BRUJAS:

MEMLING

. —Al establecerse en Brujas Hans Memling (muerte 1494), originario de tierras del Rhin, poco después de mediar el siglo, la pequeña y romántica ciudad de los canales se convierte en la capital artística de Flandes, hasta que ya a comienzos del siguiente la capitalidad se desplaza al gran puerto de Amberes. Memling, que durante la pasada centuria disfruta de popularidad no superada por ningún otro artista flamenco, es, en realidad, el gran difundidor de las formas y composiciones creadas por Van der Weyden. Con cierta falta de nervio y con delicadeza casi femenina, propensa a veces a una sincera melancolía, traduce a un estilo romántico el sano y fuerte dramatismo del viejo maestro de Tournai. Lo que en éste es severa elegancia, deriva en sus pinceles hacia lo precioso, menudo y pequeño. Su Adoración de los Reyes (fig. 1704), del Museo del Prado, no es sino una interpretación libre del cuadro de Weyden del mismo tema, de la Pinacoteca de Munich.

(fig. 1704) Adoración de los Reyes

Memling es famoso por sus interpretaciones de la Virgen con el Niño, en las que también sigue los pasos de Weyden. De busto, o de cuerpo entero en su trono con rico brocado por fondo, sola con el Niño y un ángel ofreciéndole una manzana, o rodeada de santos, es siempre de facciones menudas y graciosas, y de expresión melancólica. Entre los numerosos ejemplares conservados puede recordarse, por el mayor desarrollo de su composición, la Virgen de la familia Floreyns, del Louvre. Pero Memling, además de su fina sensibilidad para expresar temas líricos como

éstos, en la bella arqueta de Santa Úrsula (fig. 1705), decorada con historias de su vida, nos descubre un sentido narrativo igualmente lleno de encanto.

(fig. 1705) Arqueta de Santa Úrsula

GERAD DAVID

El estilo flamenco, libre aún de la influencia italiana, recorre una de sus últimas etapas en el holandés Gerard David (muerte 1523), que se establece también en Brujas. Mucho menos sensible a la influencia de Weyden que Memling, sus personajes no se preocupan tanto de los gestos graciosos y de las actitudes complicadas como los de aquél. Son, generalmente, más bien bajos y manifiestan decidida propensión al verticalismo. Sus rostros, de corrección casi clásica comparados con los de aquél, tal vez resulten algo inexpresivos. Pero su aspecto, unido a la sobriedad de las actitudes y al fino sentido que, como holandés, posee del claroscuro, le permite a veces crear efectos de intensidad dramática tan acentuada como en el Calvario, de Génova, o en el Juicio de Cambises. En un tema mucho más lírico, como en el Reposo en la huida a Egipto (fig. 1706), del Museo del Prado, es interesante ver cómo su amor al verticalismo inspira desde los troncos del bosque del fondo hasta el grupo de la Virgen y sus ropajes.

(fig. 1706) Descanso en la huida a Egipto

PATINIR

. —El primitivismo flamenco produce todavía dos pintores de personalidad vigorosa y llenos de novedad, Patinir y el Bosco, aunque ambos mueren entrado el siglo XVI. El paisaje tiene excelentes cultivadores entre los grandes maestros del siglo XV, especialmente entre los holandeses. Van Eyck, Dirck Bouts y Gerard David son grandes paisajistas, pero en todos ellos el paisaje se limita a servir de fondo de sus composiciones religiosas. Ahora, al terminar el siglo Joaquín Patinir (muerte 1524), discípulo para algunos de Gerard David, que se establece ya al final de su carrera en Amberes, lo convierte en género independiente, aunque continúa animándolo con alguna historia religiosa de escasa importancia dentro del conjunto, y con frecuencia de mano ajena. El paisaje de Patinir es convencional (fig. 1707). De horizonte por lo

general muy alto, se levanta en él, como bambalinas de teatro, enhiestos picachos de esbeltas proporciones, verdaderas agujas de piedra que le prestan fantástico aspecto, considerados por algunos de influencia leonardesca, y por otros, reflejo del paisaje de Dinant.

(fig. 1707) Tentación de San Jerónimo

Animados por las largas entradas de mar de azules aguas, castillos y un sinnúmero de figurillas, sus paisajes están dotados de profundo sentido poético. Los mejores pertenecen a los museos de Viena y de Madrid. Entre éstos es particularmente importante el de las Tentaciones de San Antonio, cuyas figuras son de Quintín Metsys, y la Laguna Estigia, uno de cuyos torreones, de fantástica arquitectura, descubre la influencia del Bosco.

EL BOSCO

Jerónimo Bosch van Aeken, el Bosco (muerte 1516), es, como tantos otros pintores de esta escuela, de ascendencia holandesa. Su estilo es de originalidad extraordinaria, no sólo por los temas que representa, sino por su sentido de la forma, que rompe totalmente con el estilo tradicional y precisamente en una época en la que con tanto desenfado se repiten total o parcialmente las composiciones y figuras ajenas. El Bosco representa en este aspecto el reverso de la medalla de Memling. Pero, aparte de esta actitud, en el fondo, de vuelta a la Naturaleza, el Bosco interpreta sus temas con un sentido humorista y burlesco completamente desconocido de sus predecesores, y que desemboca en un tipo de pintura alegórica y moralista, cuyo significado concreto en alguna ocasión no se ha podido explicar todavía satisfactoriamente.

En realidad, los «sueños» del Bosco son la consecuencia de esa misma fantasía medieval que decora los capiteles, las gárgolas y las misericordias de los templos románicos y góticos; es la ridícula monstruositas contra la que clama San Bernardo, y que el Bosco no duda en llevar a la amplia superficie de un cuadro. Se agrega a esa actitud burlesca tradicional la influencia de los bestiarios o colecciones de interpretaciones alegóricas religiosas y morales de los diversos reinos de la

Naturaleza, tan de moda en los últimos tiempos de la Edad Media, y la del Apocalipsis.

El estilo del Bosco adquiere rápida popularidad. Ya en vida suya el grabado difunde sus obras, y no tarda en formarse toda una serie de imitadores. España es uno de los países donde encuentra más admiradores, y nuestros reyes quienes más y mejores obras suyas adquieren. En algunas pinturas, como la Adoración de los Reyes (fig. 1708), del Prado, el Bosco, más que por sus comentarios burlescos, que no faltan en alguna figura secundaria, sorprende por la novedad extraordinaria de su estilo, completamente diverso del de sus contemporáneos.

(fig. 1708) Adoración de los Reyes

Ese tono burlesco se carga de intención en los Pecados capitales, que, después de presentar la escena del moribundo cuya alma se disputan un ángel y un demonio, contiene en torno al ojo de Dios varias historias representativas de esos pecados.

El texto de Isaías de que la carne es heno y toda la gloria como la hierba de los prados, le inspira el Carro del heno (fig. 1709), sobre el que corre a su perdición una pareja de enamorados, entre las preces de un ángel y la regocijada música burlesca de un demonio. Tirado el carro por un tropel infernal de las más fantásticas formas, tratan de ascender a él para disfrutar de los placeres materiales las más diversas clases sociales, desde un pontífice y un emperador de aire farisaico hasta un villano que apuñala abiertamente a quien se le interpone en el camino.

(fig. 1709) Carro del heno

De interpretación poco clara es, en cambio, su gran tríptico del Jardín de las delicias. Presenta en su tabla central (fig. 1710) un paisaje con fondo de montañas fantásticas de peñascos atravesados por tubos de cristal y terminadas en caprichosos equilibristas, y un desfile de hombres desnudos cabalgando en animales y monstruos en torno a un lago central, donde unas jóvenes se bañan, mientras múltiples grupos de ambos sexos, igualmente desnudos, aparecen en primer término con enormes fresas, en las que se quiere ver el símbolo de lo pasajero de las delicias terrenas.

(fig. 1710) Jardín de las delicias

En la portezuela izquierda figura el Paraíso, y en la derecha, el Infierno. Pintor de los martirios infernales, como Fra Angélico lo es de las glorias celestes, hace alarde en esta última puerta de su prodigiosa imaginación. Su iluminación fantástica y su fino colorido son valores igualmente de primer orden. El sentido burlesco del Bosco se ejercita también comentando refranes y creencias populares. En la Piedra de la locura, del Museo del Prado, el doctor, con un embudo por birrete, extrae al enfermo la piedra de la frente ante la admiración de una mujer, dominada por el peso de la ciencia contenida en el libro que tiene sobre la cabeza (fig. 1711).

(fig. 1711) Piedra de la locura

EL SIGLO XVI. LA INFLUENCIA LEONARDESCA:

QUINTÍN METSYS

. —Hacia 1500 comienza a dejarse sentir en la pintura flamenca la influencia italiana. El primero que la manifiesta con toda claridad es Quintín Metsys (muerte 1530), que, establecido en Amberes poco antes de terminar el siglo, se muestra ya conocedor del estilo leonardesco. Su formación es flamenca, pero su prurito de finura en el modelado y su interés por la composición son de aquel origen. Su Virgen de la colección Raczinski, por ejemplo, está claramente inspirada en la Santa Ana del maestro florentino, y en sus obras capitales, como la Familia de Santa Ana o el Santo Entierro (fig. 1712), además de un modelado exquisito, ofrece una flexibilidad en las formas y una blandura hasta entonces ignoradas por los maestros flamencos.

(fig. 1712) Familia de Santa Ana

Metsys muestra particular empeño en representar lo característico, probablemente también por sugestión leonardesca. En el Ecce Homo, del Museo del Prado, insiste especialmente en diferenciar el temperamento de los personajes del primer término, y en el retrato de la Galería Nacional de Londres se complace pintando una mujer monstruosamente fea. Pero el fruto más fecundo de esta faceta de su personalidad es la creación del cuadro de costumbres, en El cambista y su mujer (fig. 1713), y El abogado y su cliente.

(fig. 1713) El cambista y su mujer

Llegando hasta descubrir en El viejo enamorado (fig. 1714) la veta picaresca, que también tendrá larga descendencia en la pintura flamenca barroca.

(fig. 1714) El viejo enamorado

El imitador de Metsys, Marinus, inspirándose en este tipo de cuadros de figuras de medio cuerpo, caricaturiza el estilo de Metsys en su San Jerónimo (fig. 1715) que repite con insistencia.

(fig. 1715) San Jerónimo

MANIERISTAS DE AMBERES

En vida todavía de Metsys, y cuando el rafaelismo invade ya el país, se produce una reacción gracias a la cual el estilo tradicional flamenco trata de remozarse creando un estilo nuevo. El esfuerzo lo realiza un grupo de pintores denominados los manieristas de Amberes, de hacia 1520, cuyas obras se atribuyeron en un tiempo, erróneamente, a Henri Met de Bles. En realidad, es un estilo de decadencia, que descubre una sensibilidad no poco enfermiza, pero ansiosa de novedad (fig. 1716). Esa novedad se busca, sobre todo, en el movimiento y, con frecuencias, en el alargamiento de personajes y arquitecturas. Delgadas y nerviosas hasta la exageración, y de rostros a veces feos pero expresivos, las figuras adoptan actitudes inestables y lucen cendales flotantes.

(fig. 1716) Adoración de los Reyes

Los fondos de arquitectura, de caprichosos arcos parabólicos, participan del mismo espíritu. Extraordinariamente fecundos, estos pintores montan varios talleres muy activos, que inundan con sus producciones el occidente de Europa.

EL RAFAELISMO:

GOSSAERT

. —A la influencia leonardesca sigue la de Rafael, ya mucho más intensa, y al fin completamente arrolladora.

El introductor del rafaelismo es Juan Gossaert (muerte 1535), llamado también Mabuse. Gossaert, después de haber hecho su formación en el país y pintado obras de estilo personal, como la Adoración de los Reyes, de Londres, marcha a Italia en 1508, en el séquito de Felipe de Borgoña, para dibujarle aquellos monumentos romanos que considere más interesantes. El estilo de Gossaert, sin embargo, no cambia inmediatamente. A su regreso continúa pintando obras como la Virgen, del Museo de Palermo, sobre un fondo de aparatosa arquitectura gótica, pero el prestigio cada vez más arrollador del Renacimiento en general, y del pintor de Urbino en particular, le deciden al fin a cambiar de estilo.

Ahora bien, las elegantes formas y las ligeras composiciones rafaelescas se hacen en él rechonchas y gruesas y se enlazan trabajosa y pesadamente. La desventajosa comparación de sus obras de tipo rafaelesco con las juveniles ofrece un caso típico del artista víctima en su edad madura del noble deseo de asimilar un estilo ajeno más moderno. Sus nuevas obras, sin embargo, logran gran fama. El destruido Descendimiento, de Middelburg, al que dedica cerca de quince años, es una especie de Meca de los pintores flamencos —el propio Durero va a visitarlo—, y sus Vírgenes con el Niño, en las que el desnudo triunfa y que se encuentran tan lejanas del recogimiento gótico de Memling y David, se copian reiteradamente (fig. 1717).

(fig. 1717) Virgen con el Niño

Gossaert es, además, el primer cultivador flamenco de la fábula mitológica y, en consecuencia, del desnudo clásico. A él se deben temas como Neptuno y Anfitrite y Dánae recibiendo la lluvia de oro (fig. 1718). Y claro está que, tanto en estas historias paganas como en las religiosas, las arquitecturas son renacentistas, aunque tan poco esbeltas como generalmente sus personajes.

(fig. 1718) Dánae recibiendo la lluvia de oro

VAN ORLEY

Algo más joven que Gossaert, y pintor de cámara de la regente, es Bernardo van Orley (muerte 1542), que aunque comienza pintando como aquél en el estilo gótico flamenco, no tarda en adoptar las formas renacentistas. La Sagrada Familia (1522

(fig. 1719), del Prado, es una de sus más bellas creaciones, pero la gran obra en que ofrece un verdadero muestrario de modelos y actitudes rafaelescos —llegando incluso a copiar algunas figuras de Rafael, como la de Heliodoro—, es el Retablo de Job.

(fig. 1719) La Sagrada Familia

Van Orley dibuja también gran número de cartones para la floreciente industria tapicera bruselense. Entre estos tapices, que en buena parte pertenecen a la corona de España, es particularmente bello el llamado Dosel de Carlos V.

El Renacimiento italiano, después de muerto Gossaert, domina casi totalmente en la pintura flamenca, sobre todo en la de carácter religioso. Entre los principales cultivadores del estilo en esta segunda fase más específicamente manierista, figuran el bruselés Peter Kempeneer, que trabaja en España, donde transforma su nombre en Campaña; Frans Floris y Coxie. En la parte holandesa trabajan algunos manieristas tan exaltados como Scorel y Heemskerck.

LA REACCIÓN NATURALISTA

BRUEGHEL

. —No obstante la intensa influencia italiana, la capacidad creadora de la escuela flamenca no se agota. La poderosa personalidad de Peter Brueghel (muerte 1569), que cierra el primitivismo e inicia la gran pintura naturalista flamenca barroca, lo pone bien de manifiesto. Nacido cuando terminan su carrera Gossaert y Van Orley, hace una breve visita a Italia al mediar el siglo y muere en Bruselas, cuando apenas ha cumplido los cuarenta años y su estilo se encuentra todavía en su curva ascendente. El viaje a Italia, lejos de convertirle en un rafaelista, no deja en él huella notable. Comprende que el porvenir de la pintura flamenca está en el estudio de la naturaleza, y se dedica con entusiasmo a pintar los aldeanos y campos flamencos y a frecuentar sus fiestas, para poder representar con mayor propiedad las escenas populares. En algunos de sus dibujos podemos ver cómo tomaba minuciosas notas de su indumentaria. La Boda es buen testimonio de cómo, vuelto de espaldas al idealismo italiano, estudia con el mayor cariño esa indumentaria y los tipos de sus

paisanos. La glotonería y el espíritu festivo flamencos, que han de inspirar tantas pinturas del siglo XVII, aparecen ya en las obras de Brueghel como temas dignos de ser pintados (fig. 1720).

(fig. 1720) Fiesta aldeana

El encargo recibido hacia 1555 de hacer dibujos de obras del Bosco para grabarlas, abre una nueva época en su carrera artística. Su interés se concentra en la figura humana, que observa ahora con fino espíritu humorista. Pinta, como el Bosco, una operación de la Piedra de la locura, pero sobre todo, inicia una serie de los Proverbios, y lo mismo en ella que en la de las Estaciones multiplica las figuras para recrearse en su interpretación naturalista. De su sensibilidad para lo trágico son buenas pruebas su emocionante composición de Los ciegos (fig. 1721) y las escenas del Triunfo de la Muerte.

(fig. 1721) Los ciegos

Con anterioridad a este último período de influencia del Bosco, Brueghel cultiva con particular empeño el paisaje. En realidad, de su viaje a Italia lo único que deja huella en su obra son los profundos valles de los Alpes vistos desde las alturas. Algún cuadro religioso, como la Conversión de San Pablo, es un inmenso paisaje de montaña, donde las diminutas figurillas se pierden. Pero lo principal es que el paisaje estático de Patinir, formado por una serie de planos paralelos, se convierte en una superficie bajo la cual late la vida como bajo la piel de un animal gigantesco. Es el sentido cósmico del paisaje que, una vez muerto Brueghel, no vuelve a dar un paso hasta los días de Rubens.

Esta renovación del paisaje de Brueghel tiene como consecuencia el nacimiento de una pequeña escuela de paisajistas que, inspirándose en él y en Patinir, llena el último tercio del siglo. Sus nombres más ilustres son los de Valkemburgh (muerte 1597) y Pablo Bril (muerte 1626), en quien se deja sentir ya la nueva era. Influidos desde el punto de vista estilístico por los italianizantes de la segunda mitad del siglo, pero animados por el mismo espíritu de Brueghel, pintan Peter Aertsen y su discípulo Beuckelaer escenas de cocina y de mercado, en las que las viandas y las

frutas son tan importantes como la cocinera o la vendedora, por lo general de media figura.

EL RETRATO:

ANTONIO MORO

.—Mientras Brueghel abre a mediados de siglo el camino hacia el naturalismo barroco flamenco, el holandés Antonio Moro (muerte 1576), discípulo del manierista Scorel, crea el nuevo tipo de retrato flamenco. En realidad, casi todos los primitivos flamencos pintan excelentes retratos; pero, salvo en casos como el de Arnolfini, el retrato como género independiente se reduce a una cabeza o a un busto. Moro, aunque alguna vez cultiva la pintura religiosa, se dedica al retrato, y, siguiendo el ejemplo del Tiziano, los pinta ya de cuerpo entero. Mas lo que constituye su principal valor es su penetrante mirada para captar el carácter del retratado, cuyos rasgos representa con admirable seguridad. Pintor del cardenal Granvela, pasa algún tiempo en Portugal y España retratando a la familia real, a Maximiliano II, a Doña María y a Doña Juana, madre del rey Don Sebastián. Pero donde su mirada inquisitiva se extrema es en los retratos de hombres de placer, como el del manco Pejerón, del Museo del Prado, y el del Enano de Granvela con su perro (fig. 1722), del Museo del Louvre, dignos predecesores de las famosas creaciones velazqueñas.

(fig. 1722) Enano de Granvela con su perro

No menos hondamente sincero es, sin embargo, Moro en retratos como el de María Tudor (fig. 1723), del Museo del Prado. Ya veremos la huella dejada por Moro en la pintura española.

(fig. 1723) María Tudor.

CAPÍTULO XXVII

PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIV Y XV

LA PINTURA TRECENTISTA EN CATALUÑA: FERRER BASSA

LOS SERRA

EL ESTILO INTERNACIONAL EN CATALUÑA: BORRASSÁ Y MARTORELL

EL ESTILO INTERNACIONAL EN VALENCIA Y ARAGÓN

CASTILLA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO: TOLEDO

NICOLÁS FRANCÉS Y DELLO DELLI. SEVILLA

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV. LA INFLUENCIA FLAMENCA. CATALUÑA: DALMAU Y HUGUET

VALENCIA. BALEARES

BARTOLOMÉ BERMEJO

ARAGÓN Y NAVARRA

CASTILLA: JORGE INGLÉS Y GALLEGO

EL RESTO DE CASTILLA Y ANDALUCÍA

JUAN DE FLANDES Y MIGUEL ZITTOW

LA PINTURA TRECENTISTA EN CATALUÑA: FERRER BASSA

. —El trecentismo italiano se introduce en Cataluña en fecha temprana. Antes de mediados del siglo, en 1348, muere ya Ferrer Bassa, a quien en la actualidad hemos de considerar su primer cultivador. Del prestigio que gozara en vida son buenos testimonios no sólo sus trabajos para el monarca y la importancia de los monasterios que le confían obras, sino el que se le haga pintar en las tres grandes capitales de la monarquía aragonesa, Barcelona, Zaragoza y Valencia.

Si hubiésemos de juzgar por su única obra conservada, podría pensarse que se abre para nosotros un gran capítulo de pintura al fresco, como el comentado en el Renacimiento italiano. Pero la realidad es muy otra. Los contratos conocidos nos dicen que, como sus sucesores españoles, es sobre todo pintor de retablos.

Ferrer Bassa es artista de temperamento intensamente dramático. Sus personajes son pequeños, poco esbeltos, y se mueven con cierta violencia. Posee el sentido del volumen giottesco, pero no su monumentalidad, pues no en vano su formación es más senesa que florentina. Senesa es, en efecto, la blandura de su modelado, y hace pensar en Simone Martini el gran alargamiento de los rostros de sus personajes. La única obra segura que conocemos de su mano es el bello conjunto de las pinturas murales de la salita del claustro del monasterio de Pedralbes, en las afueras de Barcelona, ejecutada tres años antes de su muerte. Bastante irregular la estancia, se distribuye las pinturas de los tres lienzos del fondo en dos zonas, dedicada la superior a la pasión de Jesús y la inferior a la vida de la Virgen, mientras en el lienzo de entrada aparecen santos y figuras alegóricas. Típicamente toscaza es la composición de la Virgen con el Niño (fig. 1724) en el trono, rodeada de ángeles dispuestos en fila. Su bello y largo rostro de ojos rasgados y suave modelado es de pura estirpe senesa; igual origen delata el movimiento de la escena de la Anunciación. El Prendimiento es interesante, porque además de mostrar su interpretación del paisaje giottesco, deja bien de relieve su sensibilidad dramática al oponer a la serenidad del rostro del Salvador la sorna un tanto infantil de los soldados. En el Descendimiento, de composición efectista, se destaca la figura del santo varón que arranca el clavo de los pies. El intenso claroscuro contribuye a subrayar el dramatismo del tema.

(fig. 1724) Virgen de Pedralbes

Si Ferrer Bassa es el heraldo del trecentismo senes, el anónimo autor del retablo de Estopiñán, del Museo de Barcelona, es el representante más puro en Cataluña de la escuela florentina, aunque de la época en que los discípulos de Giotto sufren ya la influencia senesa.

LOS SERRA

. —Los verdaderos creadores del trecentismo catalán no son, sin embargo, Ferrer Bassa ni el maestro de Estopiñán, sino los hermanos Jaime y Pedro Serra, que trabajan ya en el último tercio del siglo XIV. Además del estilo que sirve de base a la futura escuela catalana, en ellos encontramos formado el retablo, y no pocas

composiciones iconográficas que perdurarán toda la centuria siguiente. Su estilo no continúa el de Ferrer Bassa. Tiene de común con él su origen senes; pero mientras en aquél la derivación es directa, en ellos es más remota, probablemente a través de algún imitador de los seneses de fuera de Toscana. Por otra parte, su temperamento carece del dramatismo del de Ferrer Bassa. Los personajes de los Serra son de rasgos menudos, delgaditos y de rostro redondo. Su expresión es dulce, tranquila y, a veces, pensativa. En las obras más tardías, el ropaje se ondula ya con cierto sentido decorativo que anuncia el estilo llamado internacional, de hacia 1400. El oro abunda en los fondos. Entre los temas que servirán de base para interpretaciones posteriores figuran en primer término la Virgen con el Niño, que se describirá más adelante, y el Calvario. En éste, tema obligado para la espina o último compartimiento de la calle central del retablo, suelen presentar, en el lado del Evangelio a la Virgen, desfallecida y con los brazos rígidos, pero de pie, sostenida por las Marías, una de las cuales acostumbra a mirar al Salvador, mientras en el lado opuesto aparece San Juan sentado o también de pie, y con frecuencia dirigiéndose al espectador. También se imita bastante su versión del Nacimiento, y, aunque sólo en los pintores de su escuela, la Venida del Espíritu Santo.

No siempre es fácil distinguir el estilo de Jaime del de Pedro Serra, si bien poseemos obras seguras de uno y de otro que permiten advertir el mayor arcaísmo del primero y el estilo más avanzado del segundo.

Obra documentada de Jaime es el retablo del Museo de Zaragoza (1361), y en él, de particular interés, el Descenso al Limbo y la Resurrección. Imagina la entrada de aquél como las fauces de un monstruo de afilados dientes, al que unos demonios tiran con cadenas de su mandíbula inferior cual si del puente levadizo de un castillo se tratase. Como será costumbre en el período gótico, salvo San Juan Bautista, que tiene nimbo circular, los demás personajes, que pertenecen a la Antigua Ley, lo tienen poligonal. La Resurrección está compuesta con gran simetría, sólo rota por la figura del donante fray Martín de Alpartil, de cabeza redonda y voluminosa y ojos pequeños, igualmente redondos y saltones. Probablemente es también de Jaime el retablo de Sigena, del Museo de Barcelona, en cuya tabla central vemos a la Virgen con el Niño, adorada por el donante. Es la más antigua interpretación conocida del

tema por los Serra. Abandona el autor en ella el tipo de los muchos ángeles de Ferrer Bassa y concede mayor importancia al trono de madera, rico, pero sobrio de líneas, sin curvas ni pináculos. Ya veremos cómo, tanto el grupo de la Virgen con el Niño como el trono y los ángeles, ahora tan reposados y simétricos, se irán moviendo a impulsos del estilo internacional.

De especial interés histórico e iconográfico es también la Virgen de Tobed, de propiedad particular, pues incluye los retratos de Enrique II y su familia, por lo que se le supone exvoto del monarca en acción de gracias por haber salvado la vida en la batalla de Nájera (1367). Sentada la Virgen sobre un almohadón, en el suelo, y en actitud de dar el pecho al Niño, repite puntualmente la composición de la Virgen de la Humildad italiana, cuyo culto debe difundirse por entonces rápidamente entre nosotros.

La obra maestra de Pedro Serra es el retablo de Manresa (1394), dedicado a la Venida del Espíritu Santo, que ocupa la gran tabla central. Con la Virgen de tamaño mayor en el centro, y los apóstoles agrupados detrás, salvo los dos que aparecen en primer término, se fija aquí el prototipo del tema, que los continuadores de los Serra repetirán en varias ocasiones. Por su concepción, que se diría aprendida en el románico, es curiosa la Creación del Mundo, en la que el Todopoderoso, como arquitecto del Universo, aparece con enorme compás ante el mundo. En cuanto a los temas más frecuentes de la vida de Jesús, son importantes el Nacimiento y la Adoración de los Reyes, base de interpretaciones posteriores.

Aunque es probablemente obra más de taller que del propio Pedro Serra, el retablo del monasterio de San Cugat, del Museo Diocesano de Barcelona, es interesante, sobre todo por las series de ángeles, personajes del Viejo Testamento, santos y santas que, agrupados por categorías, acuden por las tablas laterales a rendir homenaje a la Virgen con el Niño, que en tamaño mucho mayor y sentada en su trono ocupa la gran tabla central.

El discípulo de nombre conocido más próximo a Pedro Serra es Jaime Cabrera, autor del retablo de San Nicolás, de Manresa (1406). Su obra más bella es, sin embargo, la poética composición de la Virgen con el Niño rodeada de ángeles, del

Museo de Vich. Sentada en tierra sobre un almohadón, contempla cómo el Niño juega con un pajarito que, prendido por un hilo, pugna en vano por escapar volando, mientras los ángeles, con instrumentos diversos, obsequian con su música al divino infante. Aunque el fondo es de oro, no puede por menos de hacer pensar en los jardines místicos tan de moda hacia 1400.

A la etapa de los Serra corresponde en Mallorca Juan Daurer, que firma en 1373 la Virgen del pueblo de Inca. De fecha algo más avanzada son el retablo de Santa Eulalia y el de Montesión, la obra capital de este momento.

EL ESTILO INTERNACIONAL EN CATALUÑA: BORRASSÁ Y MARTORELL

.—En los primeros años del siglo XV trabaja en Cataluña un grupo de pintores que continúan cultivando el estilo de los Serra, pero que, sin llegar a la etapa francamente internacional representada por Bernardo Martorell, de hacia 1430, se encuentran influidos por el nuevo estilo que ya se deja sentir en alguna obra del propio Pedro Serra. La figura más importante de este momento de transición es Borrassá. En su obra fechada más antigua el retablo de Guardicla (1404), aunque la tabla central está dedicada al tema ya tan desusado del Pantocrátor con el Tetramorfos, los abundantes plegados curvilíneos del manto del Todopoderoso son claro indicio del nuevo estilo.

El Calvario es aún más representativo del cambio de gusto, sobre todo si se compara con la interpretación de Serra, de que deriva. Los personajes adoptan actitudes espectaculares, y sus gestos son violentos. La Virgen se ha desplomado y el grupo de los soldados se transforma en una serie de tahúres tirados en tierra que nos muestran sus piernas descarnadas, obedeciendo a ese gusto por lo característico, propio del estilo internacional. La obra más importante de Borrassá es, sin embargo, el retablo de Santa Clara (1415), del mismo Museo, una de cuyas historias principales es la de los Santos Simón y Judas presentando al rey de Edesa la Santa Faz y una carta de Jesús. El nutrido grupo de cortesanos del fondo es bello muestrario de lujosas vestiduras.

Artistas de segundo orden de este momento son el Maestro de la Cena de Solsona y el de Allbatárrech, muy parecidos entre sí, y Ortoneda (1417-1425), influido todavía por los Serra, que firma el retablo de la Virgen, del Museo Diocesano de Tarragona.

La etapa inmediatamente posterior a Borrassá está representada por Ramón de Mur, el antes llamado maestro de Guimerá, que se nos muestra ya casi totalmente desligado del estilo de los Serra. La comparación de la Virgen de Cervera, cuyo manto es aún más movido que el del Pantocrátor de Borrassá, con las de los Serra, deja ver el largo camino recorrido. El movimiento de la composición es mucho mayor y las actitudes de los ángeles, aunque no están inspiradas por la exquisita fantasía de los maestros valencianos coetáneos, reflejan claramente una nueva etapa estilística. El mismo trono, todavía un poco pesado, descansa ya, sin embargo, en delgadas columnillas. La obra de mayor amplitud de Ramón de Mur es el retablo de Guimerá, del Museo de Vich.

En el segundo cuarto de siglo encontramos una de las grandes figuras del primitivismo español, Bernardo Martorell, en quien culminan casi todas las características del estilo internacional. Su retablo de San Jorge (fig. 1725), por el que hasta fecha reciente se le conoció con el nombre de Maestro de San Jorge, se encuentra repartido entre el Museo de Chicago y el del Louvre. Pertenece al primero la gran tabla del titular, en la que, tanto el amplísimo fondo del paisaje, de línea de horizonte muy elevada, como el ímpetu curvilíneo de la figura del caballo y el flotar del manto del jinete, son buenos testimonios del estilo internacional. Las tablas menores del Museo del Louvre, que forman el banco del retablo, narran la historia del santo. Tal vez sólo de su escuela, pero de excelente calidad y con escenas muy inspiradas, son los retablos de Ciérvoles y de Púbol.

(fig. 1725) Retablo de San Jorge

EL ESTILO INTERNACIONAL EN VALENCIA Y ARAGÓN

. —La pintura valenciana, que a fines del siglo XIV es simple reflejo del estilo de los Serra, inicia un período de inesperado florecimiento que comienza hacia 1400. Antes de citar las dos grandes personalidades del primer tercio de la nueva centuria, debe recordarse la presencia en la ciudad levantina del pintor florentino Gherardo di

Jacopo, lo Starnina, el maestro de Masolino, que huye de su patria a España, donde consta que trabaja, además, en Toledo. Con él se ha querido poner en relación, sin más base que su excelente calidad y lo italiano de su estilo, el bello retablo del Calvario, del Museo de Valencia, costeado por fray Bonifacio Ferrer, que ingresa en la Orden cartuja al perder trágicamente a casi toda su familia, y se hace retratar con ella en el banco o predela del mismo. El alargamiento de las rocas de la escena del Bautismo, el sentido decorativo de la composición y la poética interpretación de la azucena de la Anunciación, son vivo reflejo del espíritu que anima al estilo internacional.

Tal vez el capítulo más atractivo de la pintura valenciana del primer tercio del siglo XV es el de sus Vírgenes con el Niño, sin duda una de las creaciones más bellas y características del estilo internacional. El sobrio trono de las Vírgenes de los Serra, de macizas paredes, se cala ahora, dando lugar a arquillos, delgados pilares y apuntados pináculos, e incluso el ligero baldaquino de la Virgen de Cervera desaparece para ser reemplazado por un palio de rica tela dorada que flota sobre las puntas mismas de los pináculos, o descansa en largas varas sostenidas por ángeles. La estrecha tela de oro que sirve de fondo a la imagen subraya con su estrechez y alargamiento la ligereza de la figura de María, y ese mismo tono de levedad persiste en los ángeles que la rodean. Pese a que llegan a veces al crecido número de doce, su delgadez y sus rasgos menudos evitan toda sensación de masa. Pero lo que contribuye también poderosamente a ese efecto de ligereza y de espiritualidad son el movimiento y la expresión efusiva de estos ángeles. Sus ropajes se mueven en innumerables curvas y contracurvas, como seres con vida propia; las plumas de sus alas se alargan y arquean, y sus mismos cuerpos, al volverse hacia nosotros para ofrecernos su música, crean nuevas curvas, que terminan por convertir la tranquila composición de la Virgen de Sigena, de Serra, en el flamear de la Virgen de la colección Gualino de Turín.

Los ejemplares más importantes son la Virgen de Sarrión, la de Gualino y la del Museo del Louvre, las dos primeras, por lo menos, de la misma mano. Desgraciadamente, sólo hay motivos, y no muy seguros, para atribuir la de Sarrión al pintor Pedro Nicolau, que goza de gran renombre en su tiempo.

La otra gran personalidad de la escuela valenciana del primer tercio del siglo es Marsal de Sax, autor del hermoso retablo de San Jorge, del Museo Victoria y Alberto, de Londres, en cuya tabla de la Virgen con el Niño (fig. 1726), se acusan aún más las características comentadas en el grupo anterior, llegando a distribuirse asimétricamente los ángeles. El afán de movimiento, como es natural, triunfa plenamente en la gran escena de la batalla en que el santo lucha del lado del rey de Aragón. Pero lo que hace verdaderamente singular esta obra maestra de nuestra pintura medieval es el fino sentido poético del autor, al presentar al santo como paradigma de la interpretación romántica de la vida que significa la caballería.

(fig. 1726) Retablo de San Jorge

En la tabla en que San Jorge es armado caballero, vemos cómo la Virgen le entrega la espada, mientras dos ángeles le ponen el casco y otro le calza las espuelas.

El capítulo sangriento es también importante y representativo. El intenso naturalismo de la escena del martirio, en que cortan su cuerpo con una sierra o lo destrozan entre dos ruedas con cuchillas, mostrándonos sus vísceras y a los espectadores haciendo gestos delatores del mal olor, convierten a este gran artista en digno predecesor de Ribera. La historia de la Degollación es de violencia difícil de superar; y el tema de los demonios desgarrando las bocas de los pecadores, buen ejemplo de la intensidad expresiva del estilo.

Desgraciadamente ignoramos el nombre de maestro tan extraordinario. Se ha supuesto que pueda ser Andrés Marsal de Sax, por su semejanza con el estilo de la Incredulidad de Santo Tomás, de la catedral, pero la documentación referente a ésta como obra de Marsal de Sax es muy insegura. Obra del autor del retablo de San Jorge o de algún discípulo es el de la Santa Cruz, del Museo de Valencia.

Influidas por los supuestos Nicolau y Marsal de Sax existen unas cuantas obras de excelente realidad, entre las que descuellan los retablos de Santa Bárbara y de San Cristóbal, del Museo de Barcelona.

Después de crear figuras de cuerpo ingrávido y de ropajes flotantes y sinuosos, y movidas Vírgenes y escenas de martirio, también inicia la escuela valenciana la

reacción en el sentido contrario. Lo prueba el retablo de San Martín, del Museo de Valencia.

La pintura aragonesa durante este período se encuentra muy influida por la catalana y la valenciana —recuérdese cómo Ferrer Bassa y Serra trabajan en Zaragoza—; así, el Relicario del Monasterio de Piedra, de la Academia de la Historia, de Madrid (1390), descubre un cierto reflejo del estilo de los Serra.

Los pintores principales de la primera mitad del siglo XV son el Maestro de Lanaja, Solana y el Maestro de Arguis. El de Lanaja, autor del retablo de aquella población y del de Ontiñea, es probablemente el introductor en Aragón del tipo de Virgen atribuido a Nicolau. Sirvan de ejemplo la del Caballero Speradeo, del Museo Lázaro, de Madrid, y la del Museo de Zaragoza. Nicolás Solana, que firma unos Apóstoles de propiedad particular, es el autor de la Adoración de los Reyes, del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid. Amigo de ropajes de abundante plegado y movidas actitudes, su estilo es menos provincial que el de sus dos compañeros. El Maestro de Arguis, así llamado por el retablo de San Miguel, de esa población, hoy en el Museo del Prado, es pintor más original y preocupado por la expresión. Sus ingenuidades, cargadas a veces de cierto humorismo, constituyen su principal atractivo. La historia de San Miguel pesando las almas, con el demonio cubierto de cuernos por todas partes, el terror que inspira al alma que está en el peso, y la forma cómo los elegidos ascienden por las escaleras puestas en los arbotantes del templo, es tal vez la más representativa de su estilo.

Entre los varios pintores aragoneses de nombre conocido, pero de menor importancia, figura Pedro Zuera, que firma el retablo de la Coronación de la catedral de Huesca; Juan de Leví, autor del de Santa Catalina, de Tarragona, y Benito Arnaldin, del de San Martín, de Torralba de Ribota.

En Navarra, la obra más importante de este período es el retablo del Canciller Villaespesa, de la catedral de Tudela; de procedencia navarra parece ser la Santa Úrsula, firmada por Jacobus, de propiedad particular de Barcelona.

CASTILLA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO: TOLEDO

. —El trecentismo italiano en Castilla ofrece caracteres muy diferentes de los que presenta en Cataluña. En primer lugar, no conocemos ningún monumento que acredite su presencia ya en el segundo tercio del siglo, y, por otra parte, en su primera etapa es más florentino que senes, y los principales maestros hasta ahora identificados son extranjeros.

El grupo de pintores más antiguos es el toledano, integrado por varios retablos y las pinturas murales de la capilla de San Blas, todo ello en la catedral primada.

Las pinturas murales de esta gran capilla cuadrada son ya, probablemente, de los primeros años del XV. Su parte más importante y mejor conservada es la alta, en la que figuran diversos asuntos del Nuevo Testamento, que, aunque no ilustran todas las frases del Credo, se relacionan indudablemente con su texto. Bajo la que presenta al Hijo sentado a la derecha del Padre, se lee, en efecto: Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis. La historia más antigua es, de todos modos, el Nacimiento, y una de las más importantes, la del Calvario, poblada por numerosos personajes voluminosos y monumentales de abolengo giottesco.

De los retablos, el principal es el del Salvador, también de hacia 1400, y que, no obstante sus muchos repintes, deja ver su estilo florentino de los últimos años del trecento, más progresivo y de más fina calidad que los frescos citados. En él se advierte ya levemente el comienzo de la formación del estilo cuatrocentista. Ignoramos los nombres de los autores de estas pinturas, pero es muy probable que con alguna de ellas —especialmente con el retablo del Salvador— pueda relacionarse la actividad del italiano Starnina en la catedral de Toledo, documentada hacia 1390. El viaje de Starnina a España queda comentado al tratar de la pintura valenciana.

Muy poco posterior a las pinturas de la capilla de San Blas es el Maestro de don Sancho de Rojas, así llamado por el retablo de la Vida de Jesús, del Museo del Prado, encargado por aquel arzobispo de Toledo (1415-1422). Probablemente es artista español que se forma al calor de las obras recién citadas, y, como en éstas, su estilo es de estirpe florentina. La comparación de su tabla central de la Virgen con las interpretaciones coetáneas valencianas pone de manifiesto el arcaísmo de su

estilo, todavía fundamentalmente trecentista. Las filas perfectamente horizontales en que se ordenan los ángeles del fondo hacen pensar en los días de Ferrer Bassa. A los pies de la Virgen retrata, formando juego con don Sancho, a un personaje que se ha identificado con don Fernando el de Antequera. Del Maestro de don Sancho de Rojas se conoce además una Virgen, hoy en el Museo de Valladolid. Antes de abandonar Toledo se precisa recordar al Maestro de Sigüenza, que aunque carece de relación con las obras anteriores y ofrece algunas lejanas analogías con pinturas aragonesas, debe ser citado aquí. Su obra más bella es el Retablo del Bautista y de Santa Catalina, del Museo del Prado. Como en otros retablos valencianos y catalanes, los dos titulares comparten la tabla central de la pintura castellana. De colorido brillante y claro, sus personajes son de muy elegantes proporciones, pero su estilo no es ya tan florentino como en las obras anteriores. De su mano se conservan otras pinturas en la catedral de Sigüenza.

En el segundo cuarto de siglo las dos grandes figuras son Nicolás Francés, en León, y el italiano Dello Delli, en Salamanca.

NICOLÁS FRANCÉS Y DELLO DELLI. SEVILLA

. —Nicolás Francés, que trabaja durante unos treinta años (1434-1468) en tierra leonesa, es seguramente un extranjero, y, como indica su nombre, del Norte. Su estilo es, en efecto, el internacional, sin ningún particular contacto con el arte italiano, y su obra más fina, el retablo de la catedral, dedicado a la vida de San Froilán, anterior a 1434. Una de las escenas más interesante es la Visita de Alfonso III al Santo, en la que la escala diminuta en que han sido representados los personajes del primer término es buena muestra del curioso sentido de la perspectiva del estilo internacional. Su otra gran obra del templo leonés, en la que invierte diez años, son las pinturas murales (1451) del claustro dedicadas a la Pasión, en las que lo narrativo adquiere mayor desarrollo. A Nicolás Francés, sin duda con bastante parte de taller, se debe el retablo de la Virgen, del Museo del Prado. De distribución nada corriente, las escenas laterales están dedicadas a la vida de San Francisco y a la infancia de Jesús. En éstas, sobre todo, el pintor concede a lo anecdótico un desarrollo característico de la etapa internacional. En una de las escenas vemos, por

ejemplo, cómo un ángel saca agua de un pozo, y otros pormenores no menos sabrosos. Dello Delli, propiamente Dello di Niccolo Delli, es un florentino, amigo de viajar, cuyas andanzas por nuestro país merecen ser recordadas por Vasari. Su estilo es el de la Florencia de Masolino, pero sus años venecianos y su contacto con el arte del Norte le hacen gustar del estilo internacional que desvirtúa su primitiva formación toscana. Narrador fácil, es amigo de escenarios arquitectónicos de abundantes términos, de calles con numerosos grupos y personajes, terrazas con macetas y hasta pavos reales y gentes que curiosean lo que sucede, de paisajes ricos en pormenores, de fijarse en las deformaciones de leprosos y enfermos, etc.

En 1445 pinta el Juicio Final, de la bóveda de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca, y de su mano es también el enorme retablo que reviste el resto del ábside. Subdividido en innumerables tablas, si como tal retablo es un sin sentido, consideradas aquéllas aisladamente constituyen una espléndida colección de pinturas que confirman plenamente los caracteres antes apuntados. Obra muy de última hora y de pobre calidad es la Adoración de los Reyes (1469), de la catedral de Valencia. Aunque muy perdida, se conserva alguna pintura mural suya en Santa María Novella, de Florencia.

En Andalucía, dentro de los escasos monumentos existentes, se advierte cierto interés por la pintura al fresco. La obra de mayor desarrollo es la de la Coronación de la Virgen, de Arcos de la Frontera, probablemente de hacia 1400, no obstante el arcaísmo de su composición y de estilo más florentino que senes.

En Sevilla se conservan sobre todo dos pinturas de la Virgen, no entronizada y rodeada de ángeles, como las levantinas, sino de pie y solitaria con el Niño. Una de ellas es la Virgen de la Antigua, de la catedral, cuya futura devoción había de multiplicar sus copias por toda América. Del tipo bizantino de Hodegetria, descubre también la influencia de modelos góticos. De estilo más puramente senes es la Virgen de Rocamador, en San Lorenzo.

En el segundo cuarto del siglo encontramos una interesante serie de pinturas murales de hacia 1435 en San Isidoro del Campo, en Santiponce —la Cena, San Jerónimo dictando su doctrina, santos diversos—, donde las formas italianas tienen

por fondo bellas decoraciones de tracería morisca. Guardan estrecha semejanza con el Maestro de los cipreses, el principal miniaturista que decora por esos mismos años numerosos libros de coro en la catedral de Sevilla.

Las pinturas en tabla andaluzas de la primera mitad del siglo nos han conservado el nombre de dos pintores: el de Garci Fernández, autor de un retablo en Santa Úrsula, de Salamanca, y Juan Hispalense, que firma el bello tríptico de la Virgen del Museo Lázaro.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV. LA INFLUENCIA FLAMENCA. CATALUÑA: DALMAU Y HUGUET

. —Justamente un año antes de que Van Eyck feche el retablo del Cordero (1432) llega a Flandes Luis Dalmau, pintor del rey en Valencia, enviado por el monarca para que aprenda el estilo de aquél. Su obra maestra, la Virgen de los Conselleres (1443), del Museo de Barcelona, nos dice, en efecto, que, salvo en la brillantez del colorido flamenco, asimila el estilo del maestro hasta convertirse en un verdadero discípulo. El contraste de la Virgen de los Conselleres (fig. 1727) con las Vírgenes valencianas y con el estilo de Martorell es tan violento como el que existe entre el estilo internacional y el de los Van Eyck, ya comentado.

(fig. 1727) Virgen de los Conselleres

A la ligereza de las Vírgenes valencianas, de sus ángeles y de sus tronos, sucede ahora un ideal en el que la masa y la monumentalidad triunfan; las telas ya no se pierden en curvas y contracurvas, sino que se quiebran al gusto eyckiano. Pero Dalmau no se limita a traernos el nuevo concepto estético, sino que copia fielmente los modelos del maestro. El grupo de la Virgen y el Niño sigue muy de cerca al de la Virgen Van der Paele, y los ángeles músicos y cantores que la rodean son fiel reflejo de los del retablo del Cordero. Como en aquél, los rostros de los donantes, en este caso los conselleres de la ciudad, son ya verdaderos retratos al gusto eyckiano, que copian con rigurosa fidelidad los rasgos individuales del personaje. Como en el caso de Ferrer Bassa un siglo antes, Dalmau, en los comienzos de este nuevo período de la pintura catalana, hace concebir un futuro que no tiene realidad. La pintura de la segunda mitad del siglo no es tan exclusivamente flamenca como permitiría presumir

Dalmau. La verdadera personalidad que llena ese período es Jaime Huguet, que se encuentra, en cambio, íntimamente enlazado con la tradición catalana de Martorell.

Jaime Huguet (muerte 1492), miembro de una familia de pintores, es la figura más importante de la pintura catalana del siglo XV. Artista que comienza a pintar poco antes de mediar el siglo, sus notas más destacadas son su admirable capacidad expresiva y la finura y delicadeza de su temperamento. Los personajes por él creados son finos y elegantes, con frecuencia graves y solemnes —la cualidad tan española—, y sus rostros llenos de vida, a veces melancólicos, pero siempre de un equilibrio perfecto. Sin copiar los modelos eyckianos, como Dalmau, no ofrece duda que Huguet se incorpora decididamente al naturalismo flamenco. Pese a esa actitud naturalista, selecciona entre los varios tipos de la región catalana alguno que impone a sus discípulos y que todavía tiene eco bien entrado el siglo XVI. Es de rostro bastante alargado, huesudo, de nariz levemente arqueada, labios más bien finos y altos, lo que produce buena distancia entre la nariz y el mentón. Los fondos, nimbos y piezas de orfebrería, suelen ser de oro, en relieve muy acusado. Entre los varios retablos conservados de su mano merece recordarse el de San Vicente Mártir (1450-1460 (fig. 1728), del Museo de Barcelona, cuya escena del santo en la hoguera, al mismo tiempo que descubre en el alargamiento del cuerpo desnudo del mártir el recuerdo de los modelos de Bernardo Martorell, ofrece una de las colecciones de cabezas más extraordinarias que ha producido la pintura catalana. Aunque en su conjunto la tabla del santo en la cruz es inferior, el grupo del juez, el verdugo y los espectadores, es también admirable por la estupefacción que a esos mismos personajes produce la caída del ídolo, en la tabla correspondiente.

Artista de sensibilidad exquisita para los más diversos aspectos expresivos, en la Ordenación del Santo pinta una galería de cabezas de cantores que serían suficientes para considerarlo uno de los maestros más insignes de la escuela española.

En el retablo de San Abdón y San Senén, de Santa María de Tarraso (1460), es particularmente bella por su sencillez y elegancia, la gran tabla central, en que los dos mártires persas aparecen en el proscenio de una amplia terraza, elegantemente

vestidos como dos caballeros catalanes, conscientes de su destino. Pensativos ambos, San Abdón considera lo que significa la espada que tiene entre sus manos. Sus rostros, ligerísimamente modelados, sorprenden por la finura y simplicidad de su ejecución. Las escenas laterales de su martirio contienen también bellos estudios de rostros finamente expresivos. En el retablo del Condestable don Pedro de Portugal, de la capilla real de Santa Águeda (1464), la más importante es la tabla central de la Adoración de los Reyes, en el más importante de los cuales ha querido verse el retrato de aquel personaje. Retablo de magnas proporciones, varias de cuyas pinturas son obra de taller, es el de San Agustín, del Museo de Barcelona, costeado por el gremio de los curtidores. La Consagración, solemne y grandiosa, según es costumbre en Huguet, muestra algunas cabezas admirables.

Destruido en 1909, aunque, por suerte, se conservan fotografías, era también obra capital de Huguet y de fecha bastante temprana, el retablo de San Antonio Abad (1455). Recientemente se ha atribuido a Huguet una importante serie de obras, que se consideran fruto de una etapa juvenil aragonesa, entre las que destacan dos tablas procedentes de Alloza, del Museo de Zaragoza, y la Virgen de Vallmoll, de la colección Muntadas, en el Museo de Barcelona.

A este mismo período corresponden la actividad de Miguel Nadal, autor de los retablos de San Cosme y San Damián y de Santa Clara y Santa Catalina, de la catedral, artista formado, al parecer, en el taller de Martorell, y la de Pedro García de Benabarre, que firma una Virgen del Museo de Barcelona. A la escuela de Huguet pertenecen, por último, Gabriel Guardia —retablo de Santa María de Manresa, 1501— y Francisco Solibes, que trabaja principalmente en Aragón —retablos en Maluenda y Daroca.

Entre los contemporáneos de Huguet figura la familia de los Vergós, a los que durante mucho tiempo se ha atribuido buena parte de la obra de aquél. Los miembros de la familia son, en la primera mitad del siglo, Jaime Vergós I, y en la segunda, su hijo, Jaime Vergós II y los dos hijos de éste: Pablo y Rafael. A juzgar por los documentos, el de mayor prestigio artístico es Pablo Vergós (muerte 1495), que contrata el retablo de San Esteban, del Museo de Barcelona, retablo que al

morir se comprometen a terminar su padre y su hermano. La delimitación de las diversas manos que intervienen en él es problema aún no resuelto. Contemporánea de esta escuela barcelonesa, existe otra mucho más provinciana en Lérida, cuya principal figura, el Maestro de la Pahería, debe su nombre al retablo del Museo de aquella ciudad, en cuya tabla central se encuentran retratados los pahers o concelleres de la ciudad. Aunque no poco arcaizante, el estilo es ya flamenco. A ese mismo momento corresponde el Maestro Verdú, cuyo retablo, procedente de esta población, se guarda en el Museo de Vich.

VALENCIA. BALEARES

. — La escuela valenciana de la segunda mitad del XV no posee en los primeros tiempos una figura de la calidad de Jaime Huguet; pero al comenzar el último cuarto del siglo abre sus puertas al cuatrocentismo italiano, iniciando una nueva era de esplendor, que corresponde ya al período renacentista.

Hasta hace poco tiempo, el nombre que llenaba la historia de la pintura valenciana de mediados del siglo XV era el de Jaime Baco, conocido por el sobrenombre de Jacomart. Artista muy estimado por Alfonso V, trabaja para éste en Nápoles; pero al mediar el siglo se encuentra establecido de nuevo en Valencia, donde muere en 1461, a poco de contratar el retablo del pueblo de Catí.

La gran semejanza del retablo de Catí, que ha servido de base para atribuirle un cierto número de obras, con el de Cubells, del Museo de Barcelona, firmado por Reixach, hace desvanecerse su personalidad artística en provecho de Reixach, si bien por ahora tal vez convenga considerar todas estas obras como producto de la personalidad conjunta Jacornart-Reixach. En su estilo, la influencia flamenca es patente, y en algunos aspectos eyckiana, descubriendo un gran deseo de riqueza en fondos y vestiduras de oro, y en pavimentos de losas muy decoradas. Entre las mejores creaciones de la escuela figura el retablo de San Martín, del Museo de Segorbe (1447-1457), en el que el titular es una figura monumental y grandiosa que, al mismo tiempo que manifiesta la reacción contra el afán de levedad del estilo internacional, anuncia el de Bartolomé Bermejo. Tal vez más sensible es el contraste entre la Virgen entronizada, rodeada de ángeles, del mismo retablo, y las

interpretaciones internacionales. Según costumbre valenciana, se encuentra en la calle central, entre la escena principal y el Calvario. También es obra de calidad el retablo de Santa Ana, de la Colegiata de Játiva, con el retrato del futuro Calixto III, don Alonso de Borja. En el de la Cena, de la capilla episcopal de Segorbe, lo más importante es la Virgen de la Porciúncula, excelente ejemplo del nuevo gusto en la interpretación del tema, con los ángeles formando compacto grupo, extremo opuesto de las ligeras composiciones del estilo internacional valenciano.

De calidad inferior es el retablo de Cubells (1468), dedicado a Santa Úrsula y firmado por Reixach, y el de la Adoración de los Reyes, de Rubielos de Mora.

Aunque, con criterio exclusivamente cronológico precisaría referirse en este lugar a Osona el Viejo y Pablo de San Leocadio, es preferible, por su estilo, incluirlos en el capítulo renacentista y citar, en cambio, al Maestro de los Perea, que si bien trabaja a fines de siglo y, naturalmente, se deja influir por el Renacimiento, es más tradicional. Debe su nombre al retablo de la Adoración de los Reyes, del Museo de Valencia, costeado en los últimos años del siglo por la viuda de don Pedro de Perea, trinchante mayor del Rey Católico. Es, además, interesante iconográficamente, por contener la escena de Jesús con los patriarcas ante Virgen, que no deja de ser frecuente en Valencia.

Pintor muy fecundo, su influencia es considerable. Entre sus numerosos discípulos, que ya son renacentistas, figuran los Maestros de Artes, de Borbotó, de Játiva y de Martínez Vallejo, este último el más fino y la figura más atractiva del grupo. Lleva el nombre de la persona que dona el retablito de la Virgen de la Leche al Museo de Valencia, y a él se debe, probablemente, el gran retablo de la Purísima Concepción, del mismo Museo.

En Baleares, el pintor más importante es Pedro Nisart. Su San Jorge (1468), del Museo de Palma, con amplio fondo de paisaje de tipo eyckiano, se ha supuesto eco del cuadro del mismo asunto del pintor flamenco, comprado en Valencia unos veinte años antes.

BARTOLOMÉ BERMEJO

.—Actuando tanto en Cataluña como en Valencia y Aragón, pero sin que pueda incluirse exclusivamente en la escuela de ninguna de esas regiones, Bartolomé Bermejo es un pintor de primer orden, al que es preciso mencionar dentro de la Corona de Aragón, no obstante su origen cordobés. Amigo de latinizar su nombre —en alguna obra se firma Rubeus—, su verdadero apellido es Cárdenas. Se le cita por primera vez en Daroca (1474); unos doce años después le encontramos en Barcelona contratando una obra conjuntamente con Huguet, y allí continúa en 1495.

Bermejo es el más monumental de los pintores españoles de su tiempo. Sus personajes son fuertes, de rostro rectangular, facciones enérgicas, nariz recta, boca rectilínea y están modelados con pocos planos. La sensación de fuerza, energía y masa es esencial en Bermejo. Y a esa preocupación por la monumentalidad y por la fuerza se une un decidido deseo de riqueza. El gusto por los efectos de luz en los interiores y el dominio del paisaje, que muestra en el fondo de una de sus obras, completan los rasgos más esenciales de su personalidad artística.

Su formación es todavía un problema. En Andalucía nada se conoce que pueda explicarla. Artista amigo de viajar, debe haber visitado los Países Bajos y estudiado con especial interés a los maestros holandeses.

El Santo Domingo de Silos (1474 (fig. 1728), del Museo del Prado, sobre su rico trono de taracea morisca y su fondo de oro, es la figura más monumental y la que produce mayor efecto de estabilidad de todo nuestro siglo XV. Ninguna mejor que ella encarna la reacción contra la movilidad de un Nicoláu o de un Marsal de Sax. Si Mantegna se hubiese formado en el estilo gótico, su sentido de la riqueza y de la estabilidad y su sobriedad expresiva le hubiesen hecho pintar en forma muy parecida.

(fig. 1728) Santo Domingo de Silos

En el San Miguel, de colección particular inglesa, que tanto revuelo produjo en la crítica —se ignoraba al ser descubierto el estilo de Bermejo y no se sabía a qué escuela atribuirlo—, nos prueba cómo, no obstante su preocupación por la masa, tiene también un fino sentido de la elegancia que le permite crear tan esbeltos personajes como un Dirck Bouts. El oro, que tan preponderante papel desempeña

en los dos cuadros anteriores, desaparece, en cambio, en la Piedad (fig. 1729), de la catedral de Barcelona (1490), para dejarnos ver el paisaje más importante de mano española de la segunda mitad del siglo.

(fig. 1729) La Piedad

Aunque de estilo muy personal, el eyckianismo de su concepción es evidente. El retrato del donante —el canónigo Desplá— es también jalón capital en la historia de nuestra pintura. El Tránsito de la Virgen, del Museo de Berlín, ofrece, por último, el mejor ejemplo de su interés por los interiores con efectos de luz al gusto flamenco.

ARAGÓN Y NAVARRA

. —Como en la primera mitad del siglo, Aragón continúa en la segunda sometido a la influencia del litoral, siendo el estilo de Huguet, no obstante ser su temperamento artístico tan opuesto al aragonés, el que encuentra mayor eco. Pero a estas influencias tradicionales se agrega ahora, poderosa, la de Bermejo, que no en vano su personalidad artística, varonil y fuerte, ofrece íntimos puntos de contacto con la sensibilidad aragonesa. No se produce ningún pintor de primer orden que imponga su estilo a sus compañeros, pero se pinta mucho, probablemente más que nunca, en Aragón. Por eso los rasgos más destacados son los más permanentes. Sus personajes son recios y varoniles, se mueven con esa falta de suavidad que hemos visto en Bermejo, y no delatan especial interés por expresar matices espirituales. El afán de riqueza hace prodigar el oro en relieve con la misma profusión que los lazos en sus edificios mudéjares, hasta el punto de que el modelado de rostros, manos y telas se pierde a veces en el continuo relampagueo de sus dorados relieves. Este estilo, en el fondo de origen catalán, más decorativo que pictórico, arraiga tan profundamente en Aragón, que persiste hasta bien entrado el siglo XVI.

Entre los pintores principales figuran Miguel Jiménez, su hijo Juan Jiménez y Martín Bernat, todos ellos muy influidos por Bermejo, y que con frecuencia colaboran entre sí; Miguel Jiménez, que muere en los primeros años del siglo XVI, es el autor del retablo de San Miguel y Santa Catalina, cuyo banco firmado- se encuentra en el Museo del Prado, y del de Tamarite de Litera, que pinta en colaboración con su hijo. A éste se debe el retablo de Blesa, del Museo de Zaragoza. Martín Bernat es pintor

de cierto rango social, puesto que se le da tratamiento de infanzón y honorable, que colabora con los mejores pintores de su tiempo. Su obra principal es el retablo de la Purificación, de la catedral de Tarazona (1493), donde el oro en relieve adquiere desarrollo extraordinario. En el profuso empleo del oro es, sin embargo, superado por Jaime Lana, que en el retablo de Borja alcanza uno de los puntos culminantes de este proceso de enriquecimiento. Tal vez estos pintores aragoneses no concedan más superficie al oro que los valencianos, pero lo emplean menos discretamente y hacen mucho más alarde de él.

Mientras los Jiménez y Bernat reflejan, sobre todo, la influencia de Bermejo, el Maestro del Prelado Mur, autor del retablo de la Adoración de los Reyes, de Daroca, es el principal representante del estilo catalán de Huguet. A él se atribuye el San Vicente Mártir, del Museo del Prado. Martín de Soria, que pinta el retablo de Palíamelo de Monegros (1485), pertenece a esta misma corriente estilística.

En Navarra, la pintura de este período presenta caracteres muy semejantes a los de la aragonesa, aunque en ella se advierte una cierta influencia castellana. El mejor testimonio de ello lo ofrece su pintor más importante, Pedro Díaz de Oviedo, que en su retablo de la catedral de Tudela (1489) parece fundir el estilo castellano con el de los discípulos de Bermejo.

CASTILLA: JORGE INGLÉS Y GALLEGO

.—Sin haber llegado a formar una floreciente escuela propia durante la primera mitad del siglo XV, como Cataluña y Valencia, Castilla, al iniciarse la segunda mitad del mismo, se entrega más plenamente al gótico flamenco, bajo cuyo égida se forman varias escuelas, que radican, principalmente, en Palencia, Valladolid, Burgos, León, Toledo y Sevilla. En general, la pintura castellana se distingue por su mayor aferramiento al estilo flamenco. Ello no obstante, aunque no falta algún maestro que renuncia al oro, los fondos dorados continúan empleándose con la misma amplitud que en el resto de la Península. Ahora bien, son raros los de relieve y nunca se utilizan con la profusión catalana o aragonesa.

JORGE INGLÉS

El maestro a quien es preciso registrar a la cabeza de la pintura de Castilla la Vieja de este período es Jorge Inglés, cuyo nombre no sabemos en qué grado sea indicio de origen extranjero inmediato. De todos modos, nada existe en su estilo que hable en pro de su origen británico y sí de su formación flamenca más o menos directa, pues tampoco es fácil precisar su parentesco concreto con ninguno de los grandes maestros de los Países Bajos. Su obra capital es el retablo de la Virgen de los Ángeles (1455), de la colección del duque del Infantado. Encargado por el célebre marqués de Santillana en 1455 de encuadrar una escultura de la Virgen, por él comprada en la feria de Medina para su hospital de Buitrago, es la obra fechada más antigua del estilo flamenco. Consta de dos grandes tablas, con ángeles que cantan los Gozos de la Virgen, compuestos por el Marqués; de los retratos de éste (fig. 1730) y su mujer, acompañados, respectivamente, por su paje y por su doncella, y del banco con santos de medio cuerpo. Los retratos, que son lo mejor del retablo, responden al estilo plenamente naturalista flamenco.

(fig. 1730) Marqués de Santillana

De su mano, o de su escuela, es el retablo de San Jerónimo, del Museo de Valladolid.

El segundo gran pintor que trabaja en tierra vallisoletana es el Maestro de San Ildefonso, así llamado por la hermosa tabla de la Imposición de la casulla al santo (fig. 1731), del Museo del Louvre. Lo mismo que Jorge Inglés, con el que tiene no pocos puntos de contacto, no gusta del empleo del oro, y su estilo tiene también un tono fuerte, que en algunos personajes llega a producir una impresión de energía y virilidad extraordinarias. De rostros huesudos y corpulentos y de mirada penetrante, son figuras que se graban en la memoria de quien las contempla, dejando ver la poderosa personalidad del artista. Los ropajes se quiebran ya en él con esa intensidad que será típica de no pocas obras castellanas. A este Maestro de San Ildefonso se deben varios santos del Museo de Valladolid.

(fig. 1731) Imposición de la casulla a San Ildefonso

FERNANDO GALLEGO

Más conocido de antiguo, y famoso por haber firmado sus obras, es Fernando Gallego, que trabaja, sobre todo, en Salamanca. Como su nombre no se pierde, a él, o a su escuela, se han atribuido hasta fecha reciente buena parte de las pinturas castellanas del XV. Es, sin embargo, estrella de primera magnitud en el cielo de nuestra pintura gótica.

Como los dos maestros anteriores, renuncia al oro en los fondos, gracias a lo cual concede cierta amplitud al paisaje, pero el rasgo más destacado de su personalidad es su temperamento intensamente dramático, que le lleva a complacerse en lo trágico, lo que, como buen hijo de la última etapa del gótico, contempla a veces con visión crudamente realista. Así, pinta con especial deleite figuras de verdugos, tipos populares de rasgos incorrectos pero expresivos, gentes contrahechas y gestos de dolor y muerte. Sus personajes son altos y secos, como los de Dirck Bouts, pero sin su melancolía, su aire soñador ni su fragilidad. No obstante el carácter general flamenco de su estilo, sus modelos humanos y su manera de plegar los ropajes descubren su contacto con el pintor alemán Conrado Witz.

Uno de los retablos más importantes de Gallego es el de San Ildefonso, de la catedral de Zamora, en el que es particularmente representativa de su sensibilidad la forma realista como interpreta al pobre contrahecho que se arrastra por el suelo para acudir hasta el sepulcro del santo. Pero donde desarrolla más ampliamente esta nota aguda realista es en el retablo de Santa Catalina, de la catedral de Salamanca. Dedicada la tabla central a la santa en su trono, se representan en las tablas laterales dos historias de su vida. En la escena de su martirio en las ruedas, lo que principalmente importa a Gallego es el efecto del castigo divino en los verdugos. Así, con realismo impresionante, pinta a uno de ellos derribado en primer término con las manos agarrotadas, el cuello torcido y su boca entreabierta de dolor, como si quisiera recordarnos alguna escena macabra por él contemplada. En la tabla de la degollación se desborda de nuevo su gusto por lo trágico, y le vemos complacerse con el tipo flaco y desagradable, de expresión patibularia, del verdugo, y en el rostro agonizante de la santa, que se desploma hacia atrás (fig. 1732).

(fig. 1732) Retablo de Santa Catalina

En el Camino del Calvario, de la misma catedral, es lo grotesco y la bellaquería de los verdugos lo que constituye el nervio de la interpretación.

Por la gran amplitud concedida al paisaje, es particularmente interesante la Piedad, del Museo del Prado, y por su contenido astrológico la gran pintura de la bóveda de la antigua biblioteca de la Universidad de Salamanca, donde vemos a los dioses paganos, titulares de los planetas, vestidos a la moda de fines del XV. El Museo del Prado posee también de su mano un Salvador entronizado. En realidad, es el Todopoderoso en el centro del Tetramorfos, el tema iconográfico tan frecuente en el período románico, pero ya muy raro. Le acompañan las figuras alegóricas de la Iglesia triunfante y de la Sinagoga vencida. En la obra que se atribuye a F. Gallego tiene buena parte su taller. Entre sus colaboradores se cita a Francisco Gallego, su hijo o hermano, a quien se ha querido adjudicar la parte más expresionista de su obra.

EL RESTO DE CASTILLA Y ANDALUCÍA

. —En la región burgalesa, donde, a pesar de la intensa importación de pinturas flamencas, se pinta mucho en la segunda mitad del siglo XV, se han podido distinguir varias personalidades de segundo orden. Entre ellas merecen recordarse el anónimo, a quien provisionalmente se le llama Juan Flamenco, por haberse creído algún tiempo de éste la obra principal del grupo, que es la serie del Bautista, del Museo del Prado. La escena de la Degollación es interesante para ilustrar el traje femenino de la época. El Maestro de San Nicolás debe su nombre al retablo del santo en la iglesia burgalesa de esa advocación, y es pintor bastante fecundo, aunque probablemente no hace todas las obras que se le atribuyen. De fecha ya tardía, pues aunque sus personajes son góticos emplea ya fondos de arquitectura con decoración renacentista, es Alonso Sedaño, cuya obra principal es el antiguo retablo mayor de la catedral de Burgos, de figuras grandotas y un tanto inexpresivas. Su obra documentada es, sin embargo, un San Sebastián, conservado en la catedral de Palma de Mallorca.

En Ávila trabaja un maestro relacionado con el de San Ildefonso, al que se ha dado el nombre de la población, que es autor de un tríptico del Nacimiento, del Museo

Lázaro. Aunque la tabla central es bastante bella, por lo general sus personajes son desproporcionados y un tanto rústicos. A él se asemeja, a su vez, el Maestro de la Sisla, en cuyas pinturas del Museo del Prado, que se consideran procedentes de aquel monasterio toledano, hay trozos muy hermosos. Tres de ellas —Anunciación, Adoración de los Reyes y Tránsito de la Virgen— están fielmente inspiradas en estampas de Schongauer, como se comprueba en la Presentación (fig. 1733).

(fig. 1733) La presentación

En Toledo, el maestro más activo es el de don Álvaro de Luna, autor del retablo del infortunado favorito de Juan II, en la catedral (1488). Pintor que se inspira muy directamente en los modelos flamencos, en la Virgen de la leche, de ese retablo, toma por modelo a Dirck Bouts. Aunque no copiado del natural, es interesante desde el punto de vista iconográfico el retrato de don Álvaro de Luna. Consta que la pintura del retablo es de Sancho de Zamora o de Juan de Segovia, pero ante la duda, se le conoce provisionalmente con el nombre citado. Un model de Virgen de ese pintor, se encuentra en el Museo del Prado (fig.1734).

(fig.1734) Virgen con el Niño

En Andalucía son escasas las pinturas conservadas del siglo XV, y aunque manifiestan la existencia de una escuela, sobre todo en Sevilla, no cabe hablar de un pintor que haya ejercido en sus contemporáneos la influencia de un Huguet o un Gallego. En cambio, para el reducido número de obras existentes, son proporcionalmente abundantes las firmadas, entre las que predomina el apellido Sánchez. El más celebrado de antiguo es Juan Sánchez de Castro, autor de la Virgen de Gracia, de la catedral, (fig. 1735) y otras pinturas hoy destruidas (1454-1484) y que estuvieron firmadas.

(fig. 1735) Virgen de Gracia

Otro Juan Sánchez es el que firma el dramático Calvario, conservado en la misma catedral. La serie de los Sánchez sevillanos cuenta además con un Antón y un Diego Sánchez, y con dos Pedro Sánchez, uno de ellos de menor categoría. Antón y Diego son los autores de la importante tabla del Camino del Calvario, del Museo de

Cambridge, en la que Jesús se desploma derribado por el golpe de un sayón. Pedro Sánchez, que firma el Santo Entierro, de Budapest, es artista cuyo estilo deja más huella en sus contemporáneos que sus compañeros. A Juan Núñez se debe, por último, la Piedad, de la catedral de Sevilla. Obra sevillana de este período es el San Miguel, del Museo del Prado, procedente de Zafra.

En Córdoba, la obra más importante de este período es la Anunciación, de la catedral (1475), firmada por Pedro de Córdoba. En forma nada corriente, el pintor ha imaginado un escenario en alto, donde se desarrolla la historia, mientras en un nivel más bajo, y en primer término, aparecen arrodillados como orantes, además de los donadores, varios santos.

JUAN DE FLANDES Y MIGUEL ZITTOW

. —Entre los varios pintores flamencos que visitan Castilla, en tiempo de los Reyes Católicos, precisa destacar los nombres de Juan de Flandes (muerte 1519) y de Miguel Zittow, ambos al servicio de la corona. Del primero ignoramos el apellido. Trabaja, sobre todo, en Palencia, donde pinta el retablo mayor de la catedral, contribuyendo con esta y otras obras, en unión de P. Berruguete, a formar la escuela palentina de principios del siglo XVI. Pinta para Isabel la Católica, con pequeña colaboración de Zittow, las numerosas tablitas de la Vida de Jesús, conservadas en el Palacio Real (fig. 1736).

(fig. 1736) Resurreción de Lazaro

Juan de Flandes, formado tal vez en el campo de la miniatura, es un excelente colorista, de fina sensibilidad para crear efectos de luz, y un paisajista que sabe dotar los fondos de sus historias de notable encanto poético.

De Miguel Zittow, a quien sus contemporáneos castellanos llaman Maestro Michel, nace en Rusia, a orillas del Báltico. Su formación es, sin embargo, en todo flamenca, y se distingue por sus retratos, entre los que figuran el de Don Diego de Guevara (fig. 1737) y el de Doña Catalina de Aragón.

(fig. 1737) Don Diego de Guevara

CAPÍTULO XXVIII

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI Y PORTUGUESA DE LOS SIGLOS XV Y XVI

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. VALENCIA: LOS OSONA

YÁÑEZ Y LLANOS

CATALUÑA

ARAGÓN Y NAVARRA

CASTILLA: PEDRO BERRUGUETE

TOLEDO: JUAN DE BORGOÑA

ANDALUCÍA: ALEJO FERNÁNDEZ

EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO. VALENCIA: VICENTE MASIF- Y JUAN DE JUANES

CATALUÑA, ARAGÓN Y CASTILLA

SEVILLA. PEDRO DE CAMPAÑA

LUIS DE VARGAS Y VILLEGAS MARMOLEJO. GRANADA: MACHUCA

MORALES

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO. EL RETRATO: SÁNCHEZ COELLO Y PANTOJA

BECERRA Y NAVARRETE

LOS PINTORES ITALIANOS DE EL ESCORIAL

FRESQUISTAS ITALIANOS EN LA MANCHA Y ANDALUCÍA

EL GRECO

PINTORES CASTELLANOS Y ANDALUCES DE FINES DE SIGLO

PACHECO

ARAGÓN Y LEVANTE. AMÉRICA

PINTURA PORTUGUESA DE LOS SIGLOS XV Y XVI

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. VALENCIA: LOS OSONA

. —La región donde el renacimiento cuatrocentista se introduce en fecha más temprana es la levantina. A la cabeza de los propagadores del nuevo estilo figura Rodrigo de Osona el Viejo, autor del Calvario (1476 (fig. 1738), de la iglesia de San Nicolás, de Valencia, donde vemos fundirse la influencia de los squarcionescos de Padua con la holandesa. El fondo del paisaje es llano, con el mar al fondo, como la costa valenciana, pero está poblado de caprichosos picachos.

(fig. 1738) El Calvario

Su hijo Osona el Joven, que trabaja ya en el primer cuarto del siglo XVI y forma su estilo en el de su padre, se entrega decididamente a los fondos de arquitectura, en los que procura crear efectos de perspectiva de típico abolengo cuatrocentista, como sucede en la Adoración de los Reyes (fig. 1739), de la Galería Nacional de Londres, firmada «lo fil de mestre Rodrigo», y en la serie de San Dionisio, de la catedral de Valencia. En una de las historias de ésta, el escenario es una calle flanqueada de casas de agudos piñones, donde la luz lateral de las que en ella desembocan, con su alternar de zonas iluminadas y en sombra, intensifica el efecto de profundidad. Al fondo se levanta la puerta de la muralla, y a través de su arco, todavía es conducida nuestra mirada por un camino que serpenteando se pierde en el horizonte. En la escena del santo caminando con su cabeza en las manos, el fondo del paisaje refleja el tipo creado por Osona el Viejo en el Calvario; el Montmartre le da ocasión para levantar un aparatoso cabezo, a cuyo pie nos cuenta, con ese gusto por lo narrativo propio del cuatrocentismo, cómo un aficionado cita a un toro raspeándole la capa por el suelo.

(fig. 1739) Adoración de los Reyes

Contemporáneo de Osona el Viejo es el italiano Pablo de San Leocadio, nacido en Emilia, que en 1472 trabaja en la catedral por encargo del difunto Alejandro VI y permanece en España el resto de su vida. Probablemente su obra más antigua es la

Sagrada Conversación, de la Galería Nacional de Londres, pero donde puede conocerse mejor su estilo es en el retablo de Gandía, ya de sus últimos años, y cuyas numerosas tablas descubren una locuacidad en la que probablemente coinciden su propio temperamento y el gusto del cuatrocentismo tardío. Los personajes, con los gestos de sus rostros, las actitudes de sus miembros y el movimiento de sus cuerpos; las rocas y cabezos de sus paisajes; las nubes de caprichosas formas, y, en suma, cada uno de los elementos de la composición, reclaman ser contemplados con el mismo interés. Muy representativos a este efecto son el Camino del Calvario y el Santo Entierro.

De atribución muy discutida, es probablemente de Pablo de San Leocadio, la Virgen del Caballero de Montesa (fig. 1740), del Museo del Prado. Su semejanza con el maestro italiano es evidente, pero como no faltan diferencias, algunos la creen de un pintor anónimo al que se ha denominado el Maestro de la Virgen de Montesa, a quien se atribuyen otras dos obras menos importantes. Lo cierto es que en esta hermosa tabla, en la que acompañan al grupo central, de la Virgen con el Niño, San Benito y San Bernardo, patronos de la Orden de Montesa, y un caballero de la Orden, se rompe con la tradición de las Vírgenes valencianas del XV. El escenario es puramente renacentista.

(fig. 1740) Virgen del Caballero de Montesa

YÁÑEZ Y LLANOS

. —Cuando el estilo cuatrocentista de los Osona y de Pablo de San Leocadio domina en Valencia, surgen en escena en 1506 dos pintores castellanos propagadores de una nueva etapa estilística: la de Leonardo de Vinci, el más viejo de los grandes creadores del Renacimiento pleno. Se llaman Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, y, al parecer, uno de ellos puede identificarse con el Ferrante Spagnolo, que en 1505 trabaja en Florencia en el taller de Leonardo. Muy unidos durante buena parte de su vida y con taller común, no es siempre fácil distinguir sus respectivos estilos.

Las notas más destacadas de ambos maestros, y en particular de Yáñez, son el amor a la claridad y amplitud en las composiciones, y al reposo material y espiritual.

Gustan de arquitecturas y personajes dispuestos en planos paralelos a la superficie del cuadro, o formando ángulos rectos con ella en el sentido de la profundidad, gracias a lo cual la composición del conjunto se percibe desde el primer momento. En los fondos arquitectónicos no se hace alarde de rica ornamentación renacentista, como en los de Osona el Joven, sino de masa y monumentalidad. Los personajes se mueven en general pausadamente.

La obra conjunta más importante de ambos artistas son las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507). Entre las historias que se consideran de Yáñez merecen recordarse especialmente la Presentación de la Virgen en el templo, donde el sentido arquitectónico de la composición se impone de forma obsesionante, y la Adoración de los Pastores (fig. 1741), en la que el reposo majestuoso en la actitud de las figuras y la claridad en el componer, antes comentados, lucen como en ninguna obra del pintor. Colocados los personajes del primer término en planos perfectamente definidos, los pastores del fondo acuden pausadamente encuadrados por muros gruesos y sin más decoración que unos nichos bramantescos. En la escena del Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, el gusto por lo pastoril hace al autor colocar en primer plano a un pastor que, influido por el Espinario, se saca una espina del pie. También es muy bello el Tránsito de la Virgen.

(fig. 1741) Adoración de los Pastores

Entre las historias del retablo valenciano atribuidas a Llanos, las más representativas de su formación leonardesca son el Descanso en la huida a Egipto y la Adoración de los Reyes, directamente inspirada ésta en la del maestro florentino (fig. 1742).

(fig. 1742) Descanso en la huida a Egipto

En general, las pinturas de Llanos en estas puertas se distingue de las de Yáñez por las actitudes menos firmes de sus personajes y por su mayor inclinación hacia lo característico que hacia lo correcto.

El estilo tardío de Yañez lo conocemos gracias a sus pinturas, veinte años posteriores, de la catedral de Cuenca, en que trabaja solo. Tanto en la Adoración de los Reyes como en la Piedad se advierte cómo el arte de componer rafaelesco ha

conquistado a Yáñez, tanto en la manera de agrupar a la Virgen con el Niño como en la actitud de la Magdalena inspirada por el Rafael de los tapices. El Museo del Prado posee de Yáñez una Santa Catalina vestida con telas moriscas y que cuenta entre lo mejor de su autor (fig. 1743).

(fig. 1743) Santa Catalina

CATALUÑA

. —Aunque el centro de gravedad de la pintura de la antigua corona de Aragón pasa antes de terminar el siglo a "Valencia, en Cataluña continúan trabajando durante el primer tercio del XVI pintores de gran valía.

Está a su cabeza Anye Bru, al que en alguna ocasión se le cita como pintor alemán. Séalo, y en este caso su apellido será Brun, o no, su ascendencia nórdica parece indiscutible. Sólo poseemos de él una obra segura, el Martirio de San Cucufate (1502-1506 (fig. 1744), del Museo de Barcelona, pero de calidad tan excelente, que sitúa a su autor en el primer plano de nuestra pintura del Renacimiento. Artista que sin duda viaja mucho, su estilo revela enseñanzas muy varias, septentrionales e italianas, plenamente asimiladas. La expresión de los que componen el martirio, la intensidad dramática de la degollación y la naturalidad del perro durmiendo están interpretadas con maestría nada corriente.

(fig. 1744) Martirio de San Cucufate

El centro pictórico más interesante del primer tercio del siglo radica en Gerona, o al menos es en su región donde se encuentran las obras principales. La personalidad más destacada es el Maestro de San Félix de Gerona, cuya obra capital es el retablo dedicado al santo en su iglesia de aquella población. Es pintor más preocupado por lo expresivo y característico que por la belleza. A veces, encuentra evidente complacencia no sólo en lo feo, sino en lo monstruoso. El tipo del verdugo de ese retablo, enorme mole de carne, con morrillo de toro, vientre caído, frente abultada y ojos perdidos en un mar de adiposidades, es buen ejemplo del interés del pintor por lo característico. El perfil incisivo del personaje, flaco y nervioso, que condena al santo, atrae también su atención, y con gran acierto lo contrapone al verdugo para

que se realcen mutuamente. La expresión de complacencia en el mal de los que martirizan al santo nos dice igualmente dónde está el norte de sus valores artísticos.

Trabajando en la Costa Brava, le seducen los paisajes montañosos con fondo de mar, hasta el punto de ser el gran paisajista de la escuela. Su formación artística parece valenciana, relacionada con Llanos, y es muy probable que a él se deban la serie de tablas de la vida de Sen Andrés, de la capilla del Milagro, de Valencia. Recientemente se ha propuesto la identificación de este maestro con un Juan de Borgoña —en los documentos catalanes Joan de Borgunya— que trabaja en Cataluña en esta época.

También de Gerona es Matas. Lo que le distingue dentro de nuestra pintura renacentista es su arte narrativo de escenas con personajes que lucen vestiduras de telas alistadas o de traza morisca, elegantes tocados, damas que nos muestran bellos abanicos de última moda, es decir, un arte que le convierte en una especie de Carpaccio catalán. Su ciclo de historia más representativo es el de la Vida de la Magdalena, de la catedral de Gerona.

Pintor de facultades mucho más modestas, pero muy fecundo, es el navarro que catalaniza su nombre bajo la forma de Gaseó, y que trabaja principalmente en Vich.

ARAGÓN Y NAVARRA

. —En Aragón alcanza gran fama a principios de siglo Pedro de Aponte, pintor de Fernando el Católico, al que parece debe atribuirse el retablo de Bolea (Huesca), indudablemente una de las obras más importantes de la primera década del siglo. Si efectivamente le pertenece, Aponte resultaría un artista muy influido por el estilo toledano de Juan de Borgoña, y, como él, de formación cuatrocentista. En cambio, emplea estilo más avanzado el Maestro de Agreda, así llamado por el retablo de San Miguel de aquella población.

Pintor de temperamento muy dramático, ofrece cierto parentesco espiritual con el Maestro de San Félix, pudiendo considerarse como uno de los manieristas más interesantes de la primera etapa de nuestro Renacimiento. La historia del santo expulsando al demonio del sepulcro de Moisés nos dice que las deformidades de

sus personajes, las incorrecciones de sus rostros, el escaso garbo de sus cuerpos y el agarrotamiento de sus manos, son valores deseados por el pintor.

Por su amaneramiento aún más intenso se "distingue el Maestro de Sigena, en cuyo monasterio pinta el retablo de la Piedad. Ningún otro pintor de su tiempo le supera en España en decisión para retorcer las figuras, hacerlas adoptar actitudes violentas y complicar los plegados de los ropajes.

En Navarra, el Maestro de Ororbia, del que sólo conocemos el bello retablo de San Julián de aquel pueblo, tiene un interés por el paisaje más septentrional que español, y un sentido narrativo que convierte la trágica historia del santo cazador en una de las obras más seductoras de esta primera parte renacentista, por la minuciosidad con que se nos describen sus diversas escenas. La Muerte de los padres del Santo la Construcción de la Capilla y el paisaje nocturno del Paso del río son particularmente atractivos. Juan Bustamante, autor, entre otros, del retablo de Zizur (1538), es de temple mucho menos delicado, y se esfuerza sobre todo por crear hercúleos personajes y escenas de intenso dramatismo.

CASTILLA: PEDRO BERRUGUETE

. —El patriarca de los renacentistas castellanos es Pedro Berruguete. Formado en el estilo flamenco de hacia 1470, antes de terminar esa década se encuentra ya en Italia, donde permanece varios años, y aunque no abandonará la trama flamenca aprendida en su juventud, la enriquece con tales novedades renacentistas que le convierten en el introductor del estilo en su patria. El es probablemente el que, en fecha más temprana, incluidos los arquitectos, emplea escenarios arquitectónicos del romano, alguna vez en forma tan exclusiva, que parece haber renunciado decididamente al gótico. Pero sus obras posteriores nos dicen que continúa aferrado al viejo estilo, que seguirá alternando con el nuevo hasta el final de su vida. De gran novedad es también su preocupación por la luz, que es para él personaje de primer orden. De origen eyckiano, según unos, se debe, según otros, a la influencia de Piero della Francesca.

Pero lo curioso es que este Berruguete, que siente como ningún otro español del siglo XV la poesía de la luz de los interiores, con frecuencia se deja seducir por el

deseo de crear escenarios de riqueza deslumbradora, y no sólo los corta muy en primer término con una tela de brocado de oro, sino que hace descender el techo y pinta un alfarje de grandes lazos de oro. El escenario se transforma así en una especie de estuche dorado en que es la riqueza y no la profundidad y el espacio lo que procura realzar.

Su carrera artística conocida se inicia en Urbino, la ciudad entonces feliz bajo el gobierno de Federico de Montefeltro. En su palacio, escenario de las conversaciones del Cortesano, de B. Castiglione, las salas de mayor empeño son el «Studiolo», o cámara de trabajo del Duque, y la librería. Para la primera, comienza el pintor flamenco Justo de Gante, una serie de retratos de sabios de la antigüedad y de los tiempos medios, que concluye Berruguete; en el libro que lee alguno de ellos, el texto está escrito en castellano. Y, al parecer, el propio Berruguete pinta el retrato de cuerpo entero de Federico, que preside la serie. A él se deben también algunas de las tablas de las Artes liberales pintadas para su librería.

En España, la obra que de manera más integral representa la adhesión del artista al cuatrocentismo italiano, tanto en el escenario como en el empleo de la luz, es la Degollación del Bautista (fig. 1745), de Santa María del Campo, en la provincia de Burgos.

(fig. 1745) Degollación de San Juan Bautista

Para Paredes de Nava, su pueblo, pinta el hermoso retablo de la Concepción. Su historia más bella es, sin duda, la de la Visita del Sacerdote con los pretendientes a la Virgen para comunicarle que debe abandonar el templo y elegir esposo. Con su apego a lo tradicional, imagina a la Virgen y a sus compañeras no en bancos y junto a una chimenea, como hubiera hecho el maestro de Flemalle —recuérdese su Santa Bárbara—, sino en almohadones sobre la tarima de la «gloria», calentada con aire caliente; el sistema de calefacción que, como supervivencia del hipocausto romano, se emplea todavía en la comarca. De pie, María se encuentra absorta en las razones que expone el sacerdote para convencerla; tiene la vista baja, fijos los ojos en las manos con que aquél enumera los argumentos que le está exponiendo. Su

compañera, en cambio, pierde en el infinito su mirada cargada de melancolía (fig. 1746). Inmediatos sus rostros, se realzan mutuamente.

(fig. 1746) La Virgen y los pretendientes

De primer orden son también los profetas de medio cuerpo del banco del retablo, espléndidos retratos cuyo tono noble y grave, y la sensación de realidad que producen, los convierten en dignos precedentes de los que en los siglos posteriores pintarán Sánchez Coello y Velázquez.

La serie de retablos de Berruguete se completa con los del convento de Santo Tomás y el mayor de la catedral, ambos de Ávila. En el primero es particularmente bella la historia de las Tentaciones del Santo, en la que, triunfante éste del pecado, después de trazar la cruz en la pared con el carbón del braserillo que tiene al pie, recibe de los ángeles el cinturón de castidad, mientras la cortesana introducida por sus familiares para seducirle vuelve el rostro desde la puerta. De los retablos menores dedicados a Santo Domingo y San Pedro Mártir, del mismo templo, proceden casi todas las tablas del pintor que se exhiben en el Museo del Prado. Son de especial interés la escena del Sepulcro de Santo Domingo, por el estudio de las luces; San Pedro Mártir en oración, por la simplicidad de la composición, digna de un Fra Angélico, y por su composición y su valor histórico, el Auto de fe en que Santo Domingo indulta al hereje Raimundo.

En el retablo de la catedral (1499-1504), que al morir deja sin terminar, el banco nos muestra a los Evangelistas y Padres de la Iglesia tras una galería corrida, en los que hace un verdadero derroche de oro y color, y entre las tablas del cuerpo del retablo destaca la de la Flagelación, por el movimiento de los verdugos y la luz que se interpone entre los personajes.

De sus obras sueltas merecen recordarse, por su fina calidad, la Virgen, del Ayuntamiento de Madrid, y por su estudio perfecto de la luz interior, la Anunciación, de Miraflores.

Influida por Berruguete y Juan de Flandes, se forma en tierras de Palencia una activa escuela, cuyos representantes más interesantes son el llamado Maestro de

Becerril, que en su retablo de San Pelayo, hoy en la catedral de Málaga, ofrece una de las más curiosas páginas del empleo de la fábula pagana como comentario de un tema religioso —en la historia del amor brutal del Califa por el niño Pelayo introduce relieves de fábulas mitológicas de este carácter—, y en el Maestro de Astorga, que en su Nacimiento, del Museo Lázaro, se deja seducir por las perspectivas arquitectónicas peruginescas.

En Burgos merece recordarse León Picardo, entusiasta del Renacimiento, pero que, como puede verse en sus tablas del Museo del Prado, sólo nos trae la versión castellana de los modelos de Van Orley.

TOLEDO: JUAN DE BORGOÑA

. —Ciudad de gran actividad pictórica durante el primer tercio del siglo XVI, es Toledo la sede de una escuela muy uniforme, que de hecho se reduce a Juan de Borgoña y sus discípulos.

Formado, a juzgar por su estilo, en Italia, y principalmente en Florencia, aparece en España al morir Ghirlandajo, con quien debe de estudiar. Es probablemente de una generación posterior a Berruguete, y, desde luego, el primer pintor que en Castilla se entrega plenamente al Renacimiento en su etapa cuatrocentista. Amigo de la corrección de los modelos, compone con claridad y, aunque acaso por influencia de Berruguete suele conceder gran espacio a los fondos de oro, encuentra también especial deleite en los amplios fondos de paisaje.

Su obra maestra es la hermosa serie de pinturas murales de la espléndida Sala Capitular de la catedral primada, en la que, tras fingida galería de columnas, nos muestra diversas escenas del Nuevo Testamento sobre fondos de arquitectura, tanto gótica como renacentista, a veces con techos dorados de carpintería morisca. En las tres del Calvario que ocupan el testero de la sala, el escenario es un amplio paisaje. A los pies de la sala todo el muro está dedicado a la escena única del Juicio Final. El otro ciclo de pinturas murales es el de la Conquista de Oran por Cisneros, que decora la capilla mozárabe.

Entre sus retablos, son muy bellos los de la Concepción y de la Adoración de los Reyes, de la misma catedral. En el mayor de la de Ávila (1508), dejado sin terminar por Pedro Berruguete, pinta la mayor parte de sus tablas, entre las que descuellan, por su gran perfección, la Anunciación, la Purificación y el Nacimiento (fig. 1747); la profundidad del escenario en que se ordenan con claridad los diversos términos y el afrontamiento de los personajes principales, de riguroso perfil, son buenos ejemplos de su arte de componer.

(fig. 1747) Nacimiento de la Virgen (Catedral de Toledo)

Entre los discípulos de Juan Borgoña de cierta personalidad figura Antonio de Comontes, cuya obra principal son los retablos de San Andrés de Toledo. A esta época corresponde Rincón, pintor un tiempo famoso, del que sólo conocemos sus excelentes dotes de retratista, gracias al busto firmado de don F. Fernández de Córdoba, del Museo del Prado.

ANDALUCÍA: ALEJO FERNÁNDEZ

. —El maestro que impone su estilo a la escuela sevillana durante una generación es Alejo Fernández (muerte 1545), que aparece trabajando en Córdoba antes de terminar el siglo. De origen nórdico, probablemente alemán no obstante su apellido, se traslada a poco de comenzar el XVI a Sevilla, donde no tarda en conquistar amplia clientela. Es un genuino representante de la generación puente del cambio de siglo, que apoya uno de sus estribos en Flandes y otro en Italia. Los nombres de Metsys y de Pintoricchio son los que principalmente evoca su estilo.

Obra típica de su época cordobesa es el Tríptico de la Cena, del Pilar de Zaragoza, en el que el escenógrafo domina sobre el pintor de figuras. En la tabla central nos ofrece un escenario de arquitectura clásica interpretada con gracia genuinamente cuatrocentista, mientras en la portezuela de la Oración del huerto conduce nuestra mirada entre los blandos cabezos de un paisaje nocturno cargado de tristeza. La seca geometría de la perspectiva se convierte en él en poesía. Análoga preocupación por el escenario manifiesta en el Cristo a la columna, del Museo de Córdoba.

Al trasladarse a Sevilla, su interés se concentra en la figura humana, como lo prueban sus grandes tablas de la Adoración de los Reyes y del Nacimiento de la Virgen, que pinta para la catedral.

Su excelente calidad es causa de que se le encarguen poco después varios retablos, entre los que sobresale el del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, la futura universidad hispalense, dedicado a la Virgen de la Antigua, que aparece acompañada por el fundador, Maese Rodrigo, ofreciéndole el edificio del colegio. Preside el cuerpo superior la Venida del Espíritu Santo. La Virgen de la Rosa (fig. 1748), de Santa Ana de Triana, es su obra más conocida, y, con razón, una de las más celebradas. Dos ángeles descorren los cortinajes para mostrarnos en su trono a la Rosa de las Rosas, que dos siglos antes cantara en una cantiga el rey poeta fundador del templo. Su rostro tiene esa expresión levemente melancólica de que rara vez sabe despojarse el primitivismo septentrional, mientras dos ángeles contemplan al Niño, el uno con gesto de curiosidad y el otro con místico arrobamiento cargado del pesimismo del que presiente la Pasión.

(fig. 1748) Virgen de la Rosa

Entre las obras en que el estilo de Alejo Fernández se pierde por la participación de colaboradores y discípulos, ya en la tercera década del siglo, debe recordarse especialmente, por su doble interés artístico e histórico, la Virgen de los navegantes (fig. 1749), conservada en el Alcázar de Sevilla. Pintada para la capilla de la Casa de Contratación, responde al tipo iconográfico de la Virgen de la Misericordia que acoge bajo el manto a sus devotos, pero con el gran acierto de haber introducido el mar con las embarcaciones en su parte inferior. La identificación de los personajes protegidos por la Virgen es problema sin resolver, aunque parece indudable que casi todos son retratos. Es muy probable que lo sea de Cristóbal Colón el que aparece en el borde mismo del cuadro, a la izquierda del espectador.

(fig. 1749) Virgen de los navegantes

En Granada, la personalidad más destacada de esta primera fase renacentista es el miniaturista Ramírez, a quien se debe buena parte de las hermosas viñetas que ilustran la rica serie de corales de la catedral. Entre ellas merecen recordarse las de

la Degollación de los inocentes y de la Crucifixión de San Pedro. No sabemos si a él se deben también algunos de los retablos conservados de esta época. Uno de los principales es el de Santa Ana, hecho pintar por Hernando del Pulgar, el de las Hazañas, en la iglesia del Sagrario, en memoria de la más famosa de las suyas, la de clavar con su puñal el pergamino con el «Ave María» en las puertas de la mezquita, tomando posesión de ella cuando la ciudad es todavía de moros. Y, en efecto, al pie de la escena del tierno idilio familiar, aparece al borde mismo del cuadro el potente puño del héroe manteniendo enhiesto un grueso cirio.

EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO. VALENCIA: VICENTE MASIF- Y JUAN DE JUANES

.—Al comenzar el segundo tercio del siglo, el estilo rafaelesco, que hasta ahora sólo se ha manifestado esporádicamente dentro de un fondo general de cuatrocentismo tardío, se impone plenamente a nuestros pintores.

La escuela donde el rafaelismo triunfa en fecha más temprana es la de Valencia, gracias a Vicente Masip y a su hijo Juan de Juanes. Aunque padre e hijo, en realidad, constituyen una sola personalidad artística, debe recordarse que el primero muere poco antes de mediar el siglo (1545-1550), mientras del hijo, que propiamente se llama Juan Masip Navarro (muerte 1579), ignoramos si nace a principios del siglo o en 1523 como estiman algunos. Esta notable diferencia es capital para poder atribuir a él y no a su padre algunas obras importantes. Los hijos de Juan de Juanes, Vicente Juan Masip y Margarita Juanes (muerte 1613), son también pintores.

No obstante que la fama únicamente ha celebrado a Juan de Juanes, el creador del estilo es con seguridad el padre, autor del retablo de Segorbe (1530), en el que sólo puede haber colaborado el hijo en el caso de haber nacido a principios de siglo. Sus tablas del Nacimiento {lámina 291) y de la Natividad de la Virgen, enlazan en ciertos aspectos con el estilo de Yáñez, y su estilo refaelesco es de una monumentalidad y sobriedad técnica que desaparecerá en Juanes. Análogos caracteres ofrece el Bautismo del Salvador, de la catedral de Valencia, muy posterior, donde la actitud devota del pintor, comparada con las interpretaciones italianas contemporáneas del

tema, pone bien de manifiesto una de las características que distinguen al rafaelismo español.

Probablemente son de su mano, en el Museo del Prado, los fondos o pinturas circulares del Martirio de Santa Inés —su composición, en parte, inspirada en el Pasmo, de Rafael —y la Visitación, cuyo fondo de paisaje menudo, preciso y rico en pormenores, descubre un lastre nórdico prerrafaelesco que no existe en los de Juan de Juanes. Juan de Juanes es el creador de varios tipos iconográficos que alcanzan popularidad. Con la carencia de pinturas de la Virgen con el Niño y de la Sagrada Familia, de nuestros rafaelistas, forma contraste la serie relativamente abundante de sus interpretaciones, entre las que destacan las Sagradas Familias, de San Andrés, de Valencia, y de la Academia de San Fernando, de Madrid. Ese mismo tema de la Virgen con el Niño sirve de centro a sus Desposorios del Venerable Agnesio, en realidad la sagrada conversación más bella de nuestra pintura renacentista, en la que acompañan a la Virgen con el Niño, Santa Dorotea y San Teófilo, y Santa Inés desposándose con el V. Agnesio.

Establecida la Compañía de Jesús pocos años antes, el P. Martín Alberro, jesuita de vida ejemplar y confesor de Juan de Juanes, rezando cierto día las palabras: «Tota pulchra es María et macula non est in te» recibe el celestial regalo de contemplar la figura gloriosa de María. Encargado Juan de Juanes de perpetuar la peregrina aparición, se inspira en un grabado de Kerver, editado a principios de siglo en París y la pinta con las manos unidas, con túnica blanca y manto azul, y encuadrada por los símbolos de la letanía lauretana. Gracias a la simplicidad de la figura, la suavidad del amarillo, el rosa y el azul del resplandor y de las nubes, la Concepción (fig. 1750), de la iglesia de la Compañía, de Valencia, tiene el aspecto de extasiada contemplación mística pedido al artista. Es obra en que Juanes se acerca a Fra Angélico.

(fig. 1750) La Concepción

Otra de las pinturas más populares de Juanes es la Cena (fig. 1751), cuyo ejemplar más conocido es el del Prado. Influido, naturalmente, por Leonardo —de él procede el aislamiento de la figura del Salvador—, se inspira, en algunos aspectos, en la

estampa de Marco Antonio Raimondi, imitador, a su vez, de Rafael. La diferencia fundamental con la interpretación leonardesca se debe al distinto momento elegido por el artista, pues mientras en aquélla se representa el estupor de los apóstoles al anunciárseles la traición y su contraste con la serenidad del Salvador, la tabla española prefiere el momento culminante de la historia cuando Jesús expone a la adoración de sus discípulos la carne de su propio cuerpo. El tema no es la sorpresa, sino el fervor y la devota adoración a las Sagradas Formas.

(fig. 1751) La Sagrada Cena

Con el tema de la Cena se relacionan también sus pinturas del Salvador Eucarístico, de medio cuerpo, que alcanzan gran popularidad. Entre sus historias de santos, la más conocida es la serie de San Esteban, del Museo del Prado, en que manifiesta su arte para crear composiciones de numerosos personajes. En la escena del Santo en la sinagoga, los ecos rafaelescos son patentes en algunos personajes, y el mismo sacerdote sentado en el centro se inspira en el Isaías de Miguel Ángel, de la capilla Sixtina.

En el Entierro del Santo, el joven de barba negra que, ajeno a la escena, mira fijo al frente, se considera autorretrato del artista por encontrarse a sus pies un escudo con un águila negra sobre campo de oro, que es el de los Juanes.

Aunque probablemente es de Vicente Masip, se considera de Juanes el retrato del supuesto don Luis de Castellá (fig. 1752), del Museo del Prado.

(fig. 1752) Luis de Castellá

CATALUÑA, ARAGÓN Y CASTILLA

. —En Cataluña, el principal pintor de este período es el portugués Pedro Núñez, cuyo rafaelismo se encuentra bastante influido por su versión holandesa. El más importante de los numerosos retablos que pinta es, probablemente, el de la Pasión, de la iglesia de San Justo; pero el más atractivo es el de San Eloy, del Museo de Barcelona, donde la influencia flamenca es muy sensible.

En Aragón, la gran personalidad del segundo tercio del siglo es Jerónimo Cosida, que, de creer a los historiadores de la centuria siguiente, se preció siempre de

hidalgo caballero. Aunque no están documentadas, obras suyas deben de ser los retablos del Bautista, de Calcena, y de la catedral de Tarazona (1547), cuyas tablas centrales se encuentran dedicadas a la degollación del Santo, y para la última de las cuales se inspira en la estampa del tema de Durero. En Calcena es muy bella la escena del Banquete. Las obras que sirven de base para conocer su estilo son los destruidos retablos de Caspe y Monzón, de los que se conservan deficientes fotografías.

En Toledo, los dos pintores más fecundos del segundo tercio del siglo, cuyo estilo enlaza, en cierto grado, con el de Juan de Borgoña, son Francisco Comontes (muerte 1565) y Juan Correa de Vivar, tan análogos a veces entre sí, que no siempre es fácil distinguir la obra del uno de la del otro. Comontes es autor del retablo de San Juan de los Reyes y Correa del de Almonacid de Zorita (1554). El Museo del Prado posee obras de ambos.

La personalidad más atractiva de la escuela toledana, si es que efectivamente pertenece a ella, es el autor del bello retablo de Santa Librada, de la catedral de Sigüenza (1525), que se cree, no con mucho fundamento, de Juan de Pereda. Artista de primera fila en nuestra pintura renacentista, hace alarde frente a Juan de Borgoña, a mediados de la tercera década del siglo, de toda la riqueza de actitudes del maestro de Urbino, de que torna actitudes —el verdugo procede del Pasmo de Sicilia— e incluso escenarios. Entusiasta de la antigüedad, comenta en el lenguaje de la fábula pagana la fortaleza de espíritu de la Santa, decorando una de sus tablas con relieves de los Trabajos de Hércules.

Valladolid posee también un grupo de pintores, entre los que descuella Alonso Berruguete. Conocido principalmente como escultor, es también pintor muy original, aunque su obra pictórica, muy corta, no tiene la trascendencia de la escultórica. Devoto de Miguel Ángel, en su pintura existe un fondo miguelangelesco análogo al de su escultura; pero lo que le hace especialmente interesante es su evidente contacto con los comienzos del manierismo florentino, en los que, tal vez, desempeña papel de creador. Sus pinturas más conocidas son las del retablo de San Benito, del Museo de Valladolid.

SEVILLA. PEDRO DE CAMPAÑA

. —El rafaelismo se introduce en Sevilla en forma un tanto brusca. Al entrar en la quinta década del siglo, nos encontramos ante varios pintores desprovistos de todo rastro cuatrocentista y sin enlace alguno sensible con los maestros que trabajan durante la etapa anterior. Los principales son el flamenco Kempeneer y el holandés Storn, que son llamados, entre nosotros, Pedro de Campaña y Fernando Esturmio.

Campaña visita Italia, donde debe de permanecer bastante tiempo, y llega a nuestra patria plenamente formado. Típico artista del Renacimiento, domina también la arquitectura y la escultura, y, en su noble afán de saber, conoce las matemáticas, la astronomía y la ingeniería. Hijo de Flandes, sabe atemperar su formación italiana y el estudio de la escultura clásica mirando la Naturaleza, lo que, unido a su sensibilidad para lo dramático y para los efectos de luz, le permite crear un estilo renacentista lleno de vida y novedad. Si, como rafaelista, es el pintor que en nuestra patria sabe mover y enlazar mejor las numerosas figuras de una gran escena, por su sentido exuberante de las formas y, sobre todo, por el movimiento de su paisaje, se nos muestra como un importante predecesor de Rubens.

Su Descendimiento (fig. 1753), de la catedral de Sevilla (1547), aunque sigue el mismo esquema general que el del Museo de Montpellier, que pintara años antes inspirándose en una estampa de Marcantonio, acusa diferencias fundamentales. La escena se simplifica y el tono dramático se hace más intenso. Campaña concentra la composición, antes mucho más dispersa, y gracias a ello esa composición gana en sencillez y monumentalidad. La nota trágica culmina en el grupo de la Virgen. El pintor, en vez de elegir, como Van der Weyden, el momento en que la Madre de Jesús, transpuesto el sentido, cae desfallecida, y en que a la tortura del dolor sigue la laxitud, prefiere el momento más agudo del drama: la expresión del dolor mismo. Sentada en tierra, sus espasmos agitan su cuerpo en descargas casi epilépticas. Su cuello se arquea, y, loca de dolor, fija sus ojos desorbitados en el rostro de su Hijo. Si la iluminación triste y misteriosa de la cabeza del Salvador subraya su silencio letal, la del busto de la Virgen hace que nuestro interés se fije en su rostro descarnado, y en sus ojos enormemente abiertos y desencajados.

(fig. 1753) El Descendimiento

En el retablo de la Purificación, de la catedral de Sevilla, imagina Campaña un interior monumental, en el que ordena, en torno al grupo de la Virgen y Simeón con el Niño en brazos, a las Virtudes, cada una de ellas con sus correspondientes atributos (fig. 1754). Como en tantas otras obras de Rafael, las actitudes de los personajes crean una línea muy acusada y quebrada, que conduce nuestra vista al corazón de la historia. El pordiosero echado en tierra, situado en primer término, con el movimiento de su brazo implorante, lleva nuestra mirada al grupo central de Simeón con el Salvador, a través del Niño que le ofrece la manzana y de los brazos de la Virgen. Esta doble línea quebrada, recogida en su extremo, inicia de nuevo su ascenso en la joven que con su mirar parece dirigirla al cielo.

(fig. 1754) Retablo de la Purificación

Su última gran obra es el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana, en que deja varios importantes estudios de luz de interior, como en la tabla de San Joaquín abandonando la casa, y un paisaje tan lleno de novedad como el del Aviso del ángel al santo dormido en el campo.

Esturmio, natural de Ziricsee, en Holanda, como él orgullosamente suele firmarse, es artista de muchos menos quilates. Su estilo seco, nervioso y violento, participa de la sequedad y el amaneramiento de Scorel y Heemskerck. Su obra maestra es el gran retablo de los Evangelistas (1555) de la catedral de Sevilla. La tabla central de la Resurrección es un conjunto de cuerpos secos y musculosos en actitudes violentas, combinados con gruesos sillares, lápidas y troncos de árboles que surgen en desorden, y realzados por violentos efectos de claroscuro. Más agradables son las Santas Justa y Rufina, en cuyo paisaje se copia con gran minuciosidad la Giralda, todavía sin el cuerpo de campanas agregado por Fernán Ruiz.

LUIS DE VARGAS Y VILLEGAS MARMOLEJO. GRANADA: MACHUCA

. —Lo mismo que Campaña, Luis de Vargas es celebrado en nuestra literatura artística a poco de morir. Muy joven todavía, marcha a Italia, donde permanece muchos años —se asegura que cerca de treinta—, hasta el punto de escribir en

italiano el libro de sus Memorias, por desgracia perdido. Según los testimonios más antiguos, se forma con Perino del Vaga, y, efectivamente, la semejanza de su estilo con el de este pintor así parece atestiguarlo.

Su obra más bella y antigua fechada es el retablo del Nacimiento (fig. 1755), de la catedral de Sevilla (1555), que, sin embargo, es sólo trece años anterior a su muerte. Por eso su antefirma no puede por menos de resultar desconcertante, pues en ella dice que cuando pinta esta obra está aprendiendo: «Tune discebam, Luisius de Vargas». Los personajes, incluido el Salvador, dirigen a la Virgen los fervores de su devoción, contraponiendo el sentido ascendente del grupo de los pastores al verticalismo de María. Esta, con la mirada baja y las manos unidas y desplazadas hacia un lado, adopta actitud de recogimiento tan bella y elegante que, probablemente, sugerirá a Martínez Montañés la de sus Concepciones. Entre tanto gesto y actitud rafaelescos, Vargas se siente, sin embargo, atraído por temas secundarios, como el del cordero, que uno de los pastores lleva sobre los hombros, o el del encuentro del niño y la cabra, al que Vargas no duda en conceder desarrollo casi veronesiano.

(fig. 1755) Nacimiento y adoración de los pastores

Sigue en importancia al Nacimiento el retablo de la Generación temporal de Cristo (1561), cuya tabla central se conoce con el nombre de cuadro de la Gamba, a causa del supuesto elogio que el italiano Pérez de Alesio, autor del gigantesco fresco vecino de San Cristóbal, dirigiera a la pierna —gamba, en italiano— de Adán.

En el retablo de la Piedad, de Santa María la Blanca, su última obra fechada, bien sea por la colaboración de discípulo, o por su propia decadencia, se nos muestra por debajo del nivel de las dos obras anteriores. Según Pacheco, Luis de Vargas es el introductor de la nueva manera italiana del fresco; pero, por desgracia, las pinturas de este tipo que hace en la catedral se encuentran casi perdidas. Mejor idea de lo que sería su estilo permite formar el Juicio Final, del Hospital de la Misericordia (1567), de su discípulo Valdivieso.

Sin ninguna obra de calidad de las de Vargas, Pedro Villegas Marmolejo (muerte 1596), de la generación siguiente, se nos presenta en rango menos elevado. Su

producción, en conjunto, es, sin embargo, poco inferior a la suya, y su vida nos dice que no es persona vulgar. Gran amigo de Arias Montano, gusta de los escritores clásicos y de los toscanos. Aunque su obra más conocida, por encontrarse en la catedral, es el retablo de la Visitación, la más interesante es la Virgen de los Remedios, de la iglesia de San Vicente, que por la pérdida de sus hermanas mayores se nos ofrece hoy como la primera interpretación rafaelista sevillana del tema de la Virgen con el Niño. En su trono de nubes, su novedad respecto de las de Alejo Fernández es grande; a su lado, las de éste nos ponen de manifiesto todo su cuatrocentismo.

En Granada, la gran personalidad es el toledano Pedro Machuca, cuya actuación como arquitecto queda ya comentada. Su Madona del Sufragio (fig. 1756), del Museo del Prado —la Madre de Dios, que con el néctar de sus pechos alivia las penas de las almas del Purgatorio— firmada en Italia, dentro de la concepción general rafaelesca del grupo de la Virgen con el Niño, delata en las parejas de ángeles la influencia miguelangelesca, y, sobre todo en el claroscuro, la del marienis senes Beccafumi.

(fig. 1756) Madona del Sufragio

En el mismo museo ha ingresado recientemente un hermoso Descendimiento. Sus pinturas de la Capilla Real de Granada evocan el recuerdo del Correggio.

Aunque principalmente se dedican a pinturas de carácter decorativo, deben recordarse también en Granada, Julio de Aquilis y Alejandro Mayner, que pintan al fresco, poco antes de mediar el siglo, el Tocador de la Reina, de la Alambra. Encuadradas por la decoración de grutesco, allí pueden verse todavía cuatro escenas pequeñas de Faetón y ocho grandes historias de la conquista de Túnez (1535) por el Emperador.

MORALES

. —Ensalzado las más de las veces, y ligeramente criticado algunas, es artista cuyo nombre no se olvida. Pero, aparte de este interés de los eruditos, Morales goza ya en vida de bastante popularidad, sobre todo en ciertos temas. Si Juanes es el pintor

del Salvador Eucarístico, y el Greco lo es en Castilla de San Francisco, Morales es el pintor del Ecce Homo y de la Piedad. De su vida sabemos muy poco. Una vez terminados sus estudios, debe residir habitualmente en Badajoz, de donde consta que hace algunas ausencias para pintar retablos en poblaciones no muy lejanas. En una ocasión se compromete, con ese fin, a trasladarse a Evora. De creer a Palomino, llamado por Felipe II visita El Escorial, donde se presenta con excesivo lujo, y después de pintar algunos cuadros, regresa a su tierra. Y el mismo tratadista refiere que, al encontrarle el monarca a su paso para Portugal, viejo y pobre, le concede una pensión, cosa que no parece muy probable.

Morales es figura singular dentro de nuestra pintura del Renacimiento. Formado en la etapa rafaelista, bajo la influencia de Sevilla y del toledano Correa, no encaja plenamente en ella, presentándosenos un tanto aislado. El encarna, tal vez exageradamente, la reacción española contra el rafaelismo, en cuanto éste representa el triunfo de la belleza corporal. En su pincel la figura humana se alarga y se espiritualizo como en el Greco. El desbordamiento de los encantos de la belleza femenina de no pocas Vírgenes italianas se transforma en Morales en recato y recogimiento extremados, de acuerdo con el sentido devoto castellano.

Entre las varias influencias que desvirtúan en Morales el rafaelismo imperante, figuran el sentido del movimiento y de la luz de los leonardescos; el manierismo, tanto florentino como holandés; las estampas de Duero, en las que se inspira en más de una ocasión, y aprende a componer, y la técnica minuciosa, amiga de peletear las cabelleras, de maestros flamencos como Gossaert. Sobre todos estos modelos forma Morales su estilo propio, esencialmente manierista, en que nos expresa sus ansias de fervor místico.

Al enfrentarse con el tema de la Virgen con el Niño, Morales llega a renunciar a los fondos tanto de arquitectura como de paisaje. Desea que la mirada de los fieles se concentre en los personajes divinos, y salvo en las Vírgenes de cuerpo entero, las imagina sobre negro fondo liso, lo mismo que al Ecce Homo y la Piedad. La huella de Rafael es patente en la Virgen del pajarito (1546), de San Agustín, de Madrid, la obra fechada más antigua que de él conocemos. El sentido del claroscuro y de la

composición leonardesca se intensifican, en cambio, en las Vírgenes hermanas, de la catedral de Salamanca y de Roncesvalles. En las Vírgenes de medio cuerpo, el estilo de Morales aparece más puro. La Virgen del sombrero, inspirada o no en la del Gran Duca, es su versión castellana: la Virgen de media figura que nos muestra su Hijo, ella con la mirada baja y el Niño con los ojos clavados en nosotros. La gran dama florentina se transforma en una joven menuda, de rasgos finos y nerviosos. El hermoso descote recto desaparece, y la bella curva del cuello, continuada en el hombro, queda cortada antes de nacer por fruncida gorguera. El mismo Niño apenas muestra desnuda la parte superior de su cuerpo. Los varios ejemplos y copias conservados son buen testimonio de la popularidad de esta obra.

En la Virgen de la leche (fig. 1757), del Museo del Prado, inspirada en una estampa de Durero, desaparece la galanura del sombrero de aquélla, el Niño nos vuelve las espaldas y la Virgen hunde la mirada en su rostro. Concentrada formal y espiritualmente en sí misma, el espíritu de Morales se vacía en ella íntegramente.

(fig. 1757) Virgen de la leche

Otro tipo que pinta en más de una ocasión es el de la Virgen enseñando a leer al Niño, cuyo mejor ejemplar es el del Museo de Méjico; pero más popularidad alcanza, a juzgar por el número de los ejemplares y copias conocidos, la Virgen de la rueca, rueca en que el Niño contempla la futura cruz. Tema también muy repetido por Morales es el del Ecce Homo. En la Academia de San Fernando lo vemos de medio cuerpo, acompañado por el representante de la justicia y el esbirro, en los que pone de manifiesto su interés por lo característico. Otras veces es el centro de un tríptico, desde cuyas portezuelas la adoran la Virgen y San Juan. Pero los más frecuentes, de los que las copias e imitaciones son numerosísimas, se reducen a la cabeza, como siempre sobre fondo negro.

No menos populares que sus Ecce Homo son sus pinturas de la Piedad (fig. 1758), también, por lo general, de busto, aunque no faltan las de medio cuerpo. Entre éstas debe recordarse la de la Academia de San Fernando, en la que la angustia de espacio, típicamente manierista, es más sensible que en ninguna otra, y la

superposición de los cuerpos pone bien de manifiesto el miguelangelismo —recuérdese la Piedad Rondanini— inspirador del grupo.

(fig. 1758) La Piedad

De sus dotes como pintor de retrato da cumplida idea la bella cabeza de San Juan de Ribera, del Museo del Prado, un día obispo de Badajoz, para quien Morales pinta bastante.

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO. EL RETRATO: SÁNCHEZ COELLO Y PANTOJA

. —Las principales novedades de los comienzos de este último período de nuestra pintura renacentista son la aparición de pintores dedicados casi exclusivamente al retrato; la introducción del miguelangelismo del Juicio Final y de la Capilla Paolina, y del colorismo veneciano.

Alonso Sánchez Coello (muerte 1588), valenciano de nacimiento y de familia, marcha a Portugal, por lo que se le ha considerado durante algún tiempo portugués. Formado con Antonio Moro en los Países Bajos, se traslada después a la corte de Felipe II, donde recibe la influencia del Tiziano, que, a través de sus obras de las colecciones reales, se convierte en su segundo maestro. Los retratos de Sánchez Coello carecen del tono penetrante de los de Moro, y del color y prestancia de los del gran maestro veneciano; pero en ellos sentimos la persona retratada quizá más real y próxima a nosotros. El es, en este aspecto, el gran predecesor de Velázquez.

Seguramente posa ante él toda la familia real; pero, por desgracia, no conservamos ninguno de los retratos que hace del monarca, ya que debe ser de Italia del Norte el tan conocido que se le atribuye en el Museo del Prado. En cambio, poseemos varios excelentes de sus hijos. En el de Don Carlos (fig. 1759), del mismo museo, uno de los más antiguos del pintor, bien porque no se hubiesen manifestado aún en el retratado, o bien por falta de sinceridad en el retratista, no se advierte rasgo alguno de desequilibrio mental ni "de esa mirada llena de descontento, languidez y suspicacia de que nos hablan los contemporáneos.

(fig. 1759) Don Carlos, infante

El descontento, aunque dulcificado, apunta ya en el Don Carlos, mucho menos infantil, de Viena (1564). De Isabel Clara Eugenia, la hija preferida de Felipe II, pinta igualmente varios retratos. En uno de los del Prado aparece todavía muy niña, pero vestida como una mujercita, acompañada por su hermana Catalina Micaela, con una corona de flores en la mano; en el otro, es ya una muchacha fina, elegante, con rico traje cuajado de adornos, descansando su mano en un sillón. Los hijos del último matrimonio del monarca dan lugar a algunos retratos que nos hablan, en el tono triste del pintor y de la corte, de las ternuras del padre al hacer representar en el lienzo de las Descalzas de 1579 a Don Diego, de cuatro años, y al futuro Felipe III, aún más joven, jugando con su lanza de caña y su adarga.

De un original de Sánchez Coello parece que son copia los varios retratos de Don Juan de Austria, con el león al pie. Importante es también, por su posible eco en Velázquez, el retrato de la Duquesa de Béjar, a quien ofrece un refresco una enana, propiedad del Duque de Montellano. Sánchez Coello cultiva también el género religioso, como lo atestiguan las pinturas conservadas en El Escorial y en el Museo del Prado.

El principal continuador de Sánchez Coello es su discípulo Juan Pantoja de la Cruz, o simplemente Juan de la Cruz (1553-1608), del que sólo conocemos las obras de sus últimos años, es decir, del reinado de Felipe III. Época ésta en la que el lujo en el vestir, tanto en los caballeros como en las damas, alcanza extremos extraordinarios. Sus retratos femeninos de hacia 1600 son bellos conjuntos decorativos, donde su pupila, tan sensible a las finuras plásticas de un rostro o la vida de una mirada, pugna con las exigencias de una moda que cifra su principal empeño en menudos y riquísimos encajes y bordados, lazos, botones, piedras y collares, y en ocultar las formas del cuerpo. Como en los iconos bizantinos, el vestido se convierte en marco y soporte del rostro, sensación que nunca producen los retratos de Sánchez Coello. El de Isabel Clara Eugenia, de la Pinacoteca de Munich (1599), y el de la Duquesa de Braganza (1603), de propiedad particular madrileña, son buenos ejemplos de este tipo de retrato de Pantoja (fig. 1760).

(fig. 1760) Duquesa de Braganza

Los retratos de Felipe III y de Doña Margarita (1606), del Museo del Prado, dicen, en cambio, que esa desconexión entre rostro y ropa termina por desaparecer. Su tardía preocupación por la luz le hace recobrar la concepción unitaria del retrato.

De estilo diferente al de estos retratos oficiales, el de Fray Hernando de Rojas (1595), de propiedad' particular, sorprende por el fino y penetrante sentido naturalista que delata en Pantoja. Aunque no se ha identificado con seguridad ninguno, consta que hizo muchos retratos diminutos en chapillas de bronce y plata, y en naipes.

De sus pinturas religiosas, son interesantes la Natividad de la Virgen (1603) y la Adoración de los Pastores (1605), del Museo del Prado, por haber retratado en sus personajes a diversos miembros de la familia real; pero, sobre todo, la Resurrección (1605 (fig. 1761), del Hospital de Valladolid, por mostrarlo entregado al claroscurismo.

(fig. 1761) La Resurrección

BECERRA Y NAVARRETE

. —El campeón del miguelangelismo en España es el andaluz Gaspar Becerra, a cuyo estilo y labor escultórica ya nos hemos referido. Comienza su obra pictórica conocida en Roma, en 1545, ejecutando los cartones que le confía el Vasari, en una de las salas principales del Palacio de la Cancillería; pero, como es natural, su estilo se pierde en el de aquél, y, por otra parte, el fresco que pinta en la Trinidad del Monte, de la misma ciudad, se conserva en muy mal estado. En 1562 entra ya al servicio de Felipe II y decora al fresco varios salones del antiguo Alcázar de Madrid y del Palacio del Pardo; mas, por desgracia, muere joven, cuando tal vez se abre para su carrera pictórica, en El Escorial, el más amplio de los horizontes.

Becerra es en la historia de nuestra pintura renacentista el cultivador del fresco, técnica casi siempre reservada a los italianos. Los frescos del techo de la torre del Pardo (1563) están dedicados a la fábula del Perseo y las Gorgonas (fig. 1762). Subdividido en nueve compartimientos, presenta en el central al héroe triunfante con la cabeza de la Medusa, y en los ocho restantes, diversas historias de su vida, entre

las que destacan: Dánae recibiendo la lluvia de oro de que concebirá a Perseo; Dánae y Perseo confiados al mar; Perseo recibiendo de Mercurio y Minerva la hoz y el escudo que le hará invencible, y Perseo degollando a la Gorgona Medusa. Esta obra, que constituye uno de los conjuntos más importantes de pintura mitológica en España, revela con su amor al dibujo, a los escorzos y a las figuras corpulentas, todo el miguelangelismo de su autor.

(fig. 1762) Frescos de del techo de la torre del Pardo

El colorismo veneciano irrumpe en la pintura española protegido por el propio monarca, gran admirador del Tiziano, del que llega a reunir la espléndida colección de cuadros, orgullo hoy del Museo del Prado. Ello no obstante, produce violentas protestas en los pintores de tradición florentina y romana. Pacheco llama a este estilo modo de pintar «acabado» y «dulcemente colorido», mientras que el veneciano lo califica de pintura «a borrones» y de pinturas «confusas». Olvidados sus partidarios del dibujo, llega a calificarlos de «hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente empastadores o manchadores».

El introductor del colorismo veneciano es Juan Fernández Navarrete, llamado el Mudo (muerte 1579), porque, sordo a los tres años, no puede aprender a hablar. Acogido en un monasterio riojano, le enseñan allí los rudimentos de su arte, y termina sus estudios en Italia. De salud muy precaria, las enfermedades le aquejan de continuo, y su vida de dolor apenas debe de tener más consuelo que el ejercicio de su arte. Su primera obra conocida, el Bautismo, que presenta cuando entra a trabajar en El Escorial, y que hoy se encuentra en el Museo del Prado, lo muestra aún entregado a un estilo florentino de aire miguelangelesco. La ductilidad de su temperamento le permite cambiar rápidamente y entregarse en la forma más decidida al colorismo veneciano. En el Martirio de Santiago (1571), sin duda su obra más dramática, descubre su gran entusiasmo por el Tintoretto. De él proceden, en efecto, la concepción general de la escena, con su elevado punto de vista y su alto horizonte, la violencia de los escorzos y el intenso efecto del claroscuro. Pero el haber elegido el momento mismo de la muerte del Santo, y la intensidad expresiva al

interpretarlo, son netamente españoles. Obra tan hondamente sentida como ésta, nos dice que Navarrete no es un simple manierista repetidor de fórmulas ajenas.

La preocupación por la luz se convierte en tema fundamental en el Nacimiento (1575 (fig. 1763), que como casi la totalidad de su obra se guarda en El Escorial, y aún más en el Entierro de San Lorenzo.

(fig. 1763) El nacimiento

LOS PINTORES ITALIANOS DE EL ESCORIAL

.—Capítulo importante en la pintura de este período es el constituido por los italianos, en su mayor parte fresquistas, que por esta época vienen a nuestro país llamados para trabajar en El Escorial, o con la esperanza más o menos remota de lograrlo.

Los llamados por Felipe II al Monasterio escurialense llenan poco más de quince años (1580-1595), y, por desgracia, no obstante el entusiasmo del monarca por la pintura veneciana, sólo vienen manieristas de formación florentina o romana, que no le dejan muy satisfecho. Entre los que se encontraban ya en nuestro país en 1580, son los más importantes Francisco de Urbino (muerte 1582), artista malogrado que muere joven, y cuya obra principal es el fresco del Juicio de Salomón, donde deja ver su amor por los amplios escenarios de grandiosas arquitecturas, y el florentino Rómulo Cincinato, discípulo del Salviati. A él se debe, en El Escorial, entre otras varias obras, el gran lienzo de San Mauricio, que pinta para reemplazar el del Greco. En la Academia de San Fernando se conserva una Circuncisión. Nicolás Gránelo es el decorador de la sala de las Batallas, de El Escorial.

Hacia 1585 acuden a El Escorial tres nuevos pintores. El primero es el genovés Lucas Cambiaso (muerte 1586), pintor de escasa inspiración y que trabaja de prisa, al que se deben las monótonas decoraciones de las bóvedas de la capilla mayor y del coro alto. Mejora, sin embargo, en sus lienzos, a pesar de lo cual Felipe II hace retirar algunos de los altares del templo. Recientemente se ha subrayado la importancia de Cambiaso en los orígenes del claroscurismo. A su muerte vienen a reemplazarle Tibaldi y Zúccaro, pintores famosos en la Italia de fines de siglo.

Peregrino Tibaldi es un bolones entregado tan servilmente al estilo miguelangelesco, que la generación siguiente llega a llamarle el Miguel Ángel reformado. Cuando entra en El Escorial cuenta los sesenta años, y prácticamente en él pasa el resto de su vida. Desde el punto de vista del estilo, lo que hace es traernos, con veinte años de retraso, el mismo que hemos visto practicar ya a Gaspar Becerra. El es, sin embargo, uno de los decoradores más estimables del Monasterio. A él se deben, en primer lugar, los frescos de la bóveda de la Biblioteca, con las alegorías de (fig. 1764), de la Teología y de la Filosofía, acompañadas por cultivadores eminentes de esas disciplinas.

(fig. 1764) Frescos biblioteca de El Escorial

Otros son, los frescos de los claustros y tres historias del retablo mayor, que pinta para reemplazar a las rechazadas de Zúccaro: la Adoración de los pastores, la Adoración de los Reyes y el Martirio de San Lorenzo.

Mucho más famoso que Tibaldi es en Italia Federico Zúccaro. Deseoso de ver mundo y de aumentar sus ganancias, recorre buena parte de Europa ejecutando siempre obras importantes. Rodeado de la aureola del genio, según nos dice un contemporáneo, sólo falta que la comunidad salga a recibirle bajo palio cuando llega a El Escorial. Su estilo, sin embargo, no gusta ni al monarca ni a los religiosos, y su fracaso no se hace esperar. En 1588 Felipe II, después de recompensarle largamente, le concede permiso para regresar a Italia, y manda retirar del retablo mayor varios de sus cuadros y retocar otros. En el Nacimiento y en la Adoración de los Reyes, que como hemos visto son reemplazados por los de Tibaldi, lo más importante es el interés que manifiesta por la luz, aspecto en que pudo influir en la pintura española, entonces en vías de transformación hacia el tenebrismo (fig. 1765).

(fig. 1765) Adoración de los pastores

El único de los discípulos de Zúccaro que permanece en España es Bartolomé Carducho (muerte 1608), autor de un Descendimiento y de una Cena, ambas en Museo del Prado.

FRESQUISTAS ITALIANOS EN LA MANCHA Y ANDALUCÍA

.—Entre los fresquistas italianos que trabajan fuera de la Corte figuran en primer termina los Peroli, entre nosotros conocidos por los Perolas, a quienes se debe la espléndida decoración al fresco de la casa del célebre marino, el Marqués de Santa Cruz, situada en el Viso, al pie de Sierra Morena. Destruido el Alcázar de Madrid, él nos ofrece el más importante ciclo de pinturas murales profanas renacentistas conservado en España. En las galerías del patio aparecen representadas las principales plazas conquistadas o liberadas por el Marqués, y las figuras alegóricas de las naciones escenario de sus triunfos. En los salones se celebran también sus hazañas —tal sucede en el de la conquista de Portugal—, pero la mayor parte están dedicados a la fábula antigua, siendo particularmente importantes el consagrado al mito de Calixto, algunas de cuyas escenas están interpretadas con sorprendente crudeza, y el del Rapto de Proserpina, con las Estaciones. De carácter muy distinto, uno de los más impresionantes es el Salón de los Linajes, donde, tras una alta galería, vemos en escorzo al gusto veronesiano a los más ilustres antepasados del marqués.

Mateo Pérez de Alesio, en realidad Mateo de Lecce, es pintor amigo de largos viajes. Muy influido por Salviati, lo encontramos primero en Roma, pintando en la Capilla Sixtina; después, en Malta, decorando su Palacio con la gran serie del Asedio turco, y, por último, en Sevilla, donde pinta el gigantesco San Cristóbal (1583) de la catedral (fig. 1766), que confirma la justificada fama que gozan los italianos de buenos dibujantes y cultivadores del fresco.

(fig. 1766) San Cristóbal

Genio intranquilo, pasa posteriormente al Perú y ejecuta en la catedral de Lima otro San Cristóbal, que conserva.

Cesare Arbasia es un piamontés de escasas facultades, que pinta en la catedral dé Málaga los frescos de la capilla mayor y un tríptico de la Anunciación, y decora al fresco la capilla del Sagrario de la de Córdoba.

EL GRECO

. —La excepcional personalidad del Greco, resultante de su formación en Italia —no en el sector florentino y romano de los anteriores, sino en Venecia—, de su sangre griega y de su transformación espiritual en la España de Felipe II, merece un lugar aparte, aunque inmediato al de los manieristas italianos que acuden atraídos por la obra de El Escorial.

Descendiente de una familia al parecer bizantina establecida en la isla después de la ocupación veneciana, Domenicos Theotocopoulos nace en Creta en 1541, pero se traslada muy joven a Venecia, donde su nombre se transforma en Domenico Theotocopuli, con el sobrenombre de El Greco —el Griego—, que conservará en España, si bien convirtiéndose el Domenico en Dominico. En Venecia estudia con el Tiziano. Nos lo dicen su estilo y el texto ya clásico en la biografía del pintor, en que el miniaturista Julio Clovio comunica haber conocido a «un joven candiota, discípulo del Tiziano, que, a mi juicio, me parece excepcional en la pintura». En 1577 se encuentra ya en Toledo, pintando el retablo de Santo Domingo el Antiguo. Por desgracia, su maravilloso lienzo de San Mauricio no gustó a Felipe II, y las puertas de El Escorial no se le abren; pero no tarda en formar clientela en la ciudad del Tajo, donde pasa el resto de su vida, no sólo con holgura, sino con regalo. Los que le conocieron hablan de la «ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para, cuando comía, gozar de toda delicia». Persona de gran finura de espíritu e ingenioso, nos refiere el pintor Pacheco « gran filósofo, de agudos dichos, y escribió de pintura, escultura y arquitectura». Seguramente conocemos su aspecto físico, pues será alguno de los personajes cuya fisonomía se repite en sus cuadros, pero no tenemos seguridad de saber cuál sea.

La naturaleza mística del Greco, el ambiente artístico bizantino en que transcurre su primera juventud, el contacto con el exaltado medio religioso español de fines del siglo, y, en cierto grado, también con la obra de Alonso Berruguete, hacen que su arte, en sus años ya maduros, sólo conserve de Venecia el extraordinario sentido del color, en que es maestro de primer orden —lo que no es poco—. Su tensión espiritual, cada vez más aguda desde que se establece en Toledo, hace que sus personajes se vayan desmaterializando, y, al espiritualizarse, se alarguen hasta desembocar en tipos de proporciones equiparables a los modelos bizantinos o a los

románicos de Vezelay, Chartres o Autun, que no en vano había de declarar, pocos años antes de morir, que el ser «enano... es lo peor que puede tener cualquier género de forma». Sus actitudes y su manera de componer son, en buena parte, manieristas, aunque su arrebato espiritual, siempre poderoso, sabe dotar de vida propia lo que en sus contemporáneos son meras fórmulas. Paralelamente a ese proceso de exaltación expresiva, se manifiesta en el Greco un progresivo desinterés por el escenario, tanto arquitectónico como paisajístico, conservando sólo su importancia los celajes, que, cargados ahora de intensa emoción mística, adquieren valor que nunca antes han tenido.

Sus obras más importantes y representativas del período italiano son el tríptico firmado de la Coronación, de la Galería Estense, de Módena; la Curación del ciego, de la Pinacoteca de Dresde, y la Expulsión de los mercaderes (fig. 1767) , de la colección Cook, de Londres.

(fig. 1767) Expulsión de los mercaderes del templo

Aunque la escena de la Coronación lo muestra plenamente en la órbita veneciana, el paisaje del Sinaí, y aun la forma misma del tríptico, descubren el recuerdo de modelos cretenses. De estilo más avanzado, aunque probablemente de época poco posterior, los fondos arquitectónicos de la Circuncisión y la Expulsión, de perspectivas muy violentas, delatan entusiasmo por el Tintoretto. Cuando repite la escena de la expulsión —y lo hace con casi todas sus composiciones, varias veces— pone en su ángulo inferior los retratos de Tiziano y de Miguel Ángel, pero no el de Tintoretto. A estos años, o a época poco posterior, debe de corresponder la Anunciación, del Museo del Prado, donde el fondo de arquitectura desempeña todavía importante papel.

El capítulo español del Greco se abre con el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo (1577), para el que pinta los grandes lienzos de la Trinidad (fig. 1768) y de la Ascensión, hoy en los Museos del Prado y de Chicago. En el primero nos deja ver su admiración por Miguel Ángel. La grandiosidad del cuerpo del Salvador, su belleza clásica y su sentido escultórico, su doblamiento y la posición de su brazo, tienen su origen en el artista florentino, pero el tono expresivo es ya absolutamente del Greco.

Los colores plenos, la manera de contraponerlos y el importante papel que desempeñan el morado y el amarillo, dicen cómo se ha transformado la paleta veneciana.

(fig. 1768) La Trinidad

En la Asunción, ese sentido clásico desaparece, y ello resulta más patente comparándola con la del Tiziano: la Virgen es una figura gigantesca que asciende por su falta de peso, mientras que los Apóstoles, que llenan todo el espacio, dialogan sobre el proscenio (teatro griego). Sus ropajes ya no son medios de subrayar las formas del cuerpo, sino fundamentalmente valores cromáticos. En la actualidad, los únicos lienzos primitivos que se conservan en el retablo son los Santos Juanes, el San Bernardina, el San Benito y la Santa Faz. En el Nacimiento, vendido recientemente a un particular, y en la Resurrección, de los retablos laterales del mismo templo, el Greco se muestra muy interesado por los efectos de luz.

A esta primera época pertenece también el llamado erróneamente Sueño de Felipe II, de El Escorial, que en realidad conmemora la batalla de Lepanto, como lo indica la presencia de Felipe II, el Pontífice y el Dux de Venecia.

La transformación española del Greco se intensifica en el Expolio (fig. 1769), de la catedral de Toledo. El escenario casi desaparece totalmente, y salvo la espléndida túnica carmín de Jesús y el acero de la armadura del capitán, todo se reduce a una maravillosa galería de cabezas rebosantes de expresión, en que al odio del coro se opone el amor y la bondad infinitos del Salvador.

(fig. 1769) El Expolio

Dos años más tarde pinta el Greco el Martirio de San Mauricio (1579 (fig. 1770), de El Escorial. La legión tebana, convertida al cristianismo, al negarse a rendir culto a los dioses paganos, va a ser diezmada; los legionarios tienen las armas en la mano, pero como cristianos, prefieren morir a tener que matar.

(fig. 1770) Martirio de San Mauricio

El Greco, en lugar de elegir, como Navarrete en el martirio de Santiago, el momento de la decapitación, centra su interés en las palabras del santo a sus compañeros

diciéndoles que entreguen su vida con mansedumbre. Los colores son claros, fríos y luminosos.

En 1586 le encarga el párroco de Santo Tomé, de Toledo, la que será su obra más famosa: el Entierro del señor de Orgaz (fig. 1771), don Gonzalo Ruiz, el piadoso caballero del siglo XIV que por haber favorecido a los agustinos de San Esteban, merece tanto de San Agustín como del santo diácono que acudan personalmente el día de su muerte a depositarlo en la tumba. El Greco renuncia de nuevo aquí a los amplios escenarios venecianos y, desentendiéndose del fondo, desarrolla la historia en primer plano; imagina una larga fila de personajes que no dejan ante sí más que el espacio indispensable. Vestidos todos ellos de negro, forman una superficie muerta coronada por un friso luminoso de rostros puntiagudos enmarcados por blancas lechuguillas, que comentan en voz baja el portento y dirigen la mirada al cielo. Sobre ese fondo negro hace concentrar nuestra mirada en las ricas vestiduras de los dos santos y en la armadura por ellas encuadrada, vestidura cuya riqueza cromática realzan aún más, de una parte, los pobres hábitos del franciscano y del agustino, y de otra, el blanco roquete del cuajutor. En la parte alta del lienzo, en el fondo de gloria, el Todopoderoso, con la Virgen y el Bautista, reciben el alma del señor de Orgaz, que en forma de niño es llevada por un ángel, todo ello según hemos visto en el arte medieval. Los que asisten al entierro consta que son retratos de personas conocidas del Toledo de fin de siglo, aunque sólo se ha podido identificar a don Antonio Covarrubias y al párroco que lee los oficios, que será Andrés Núñez, el que encarga el cuadro al Greco. Autorretrato se supone el que se encuentra sobre San Esteban, y es muy probable que sea retrato de su hijo Jorge Manuel el niño del primer término.

(fig. 1771) Entierro del señor de Orgaz

En las proximidades de 1600 crea el Greco varias obras —como la "Resurrección (fig. 1772), el Calvario y el Bautismo, del Museo del Prado— en las que las características de su estilo se acusan cada vez más. El ascender del cuerpo ingrávido del Salvador de la Resurrección, por simple virtud de su espíritu, sin

esfuerzo muscular alguno, es el mejor testimonio de la radical metamorfosis que su misticismo ha hecho sufrir a los gigantes del Juicio Final, de la Sixtina.

(fig. 1772) La Resurrección

A esta misma época corresponde la serie del Hospital de Illescas (1603), de la que forman parte el San Ildefonso escribiendo y la Virgen de la Caridad, motivo de curioso pleito. Obra típica de su última etapa estilística es la Asunción, del Museo de San Vicente, de Toledo (1607), en la que el alargamiento de los cuerpos llega" a extremos no superados por él.

El Greco repite casi todas sus composiciones religiosas, y sabemos que conserva en su taller cuadros pequeños que le sirven de modelo en esa labor. Entre los temas más repetidos en su taller figuran, por ejemplo, el Apostolado —los mejores son el de la catedral y el del Museo del Greco—, San Francisco, del que hace varios modelos, que lo convierten en el mejor intérprete del San Francisco místico; la Magdalena, San Pedro penitente, la Expulsión de los mercaderes, la Oración del huerto, etc.

El Greco es, por último, pintor de retratos de primer orden. De su época italiana es ejemplo típico el de Julio Clovio, del Museo de Nápoles, todavía muy tizianesco. Ya de época española, pero bastante antiguo, debe recordarse el del Caballero de la mano en el pecho (fig. 1773), del Museo del Prado.

(fig. 1773) Caballero de la mano en el pecho

Característicos de los últimos tiempos son el del licenciado Cevallos, del mismo museo, y el del supuesto Jorge Manuel, del Museo de Sevilla.

PINTORES CASTELLANOS Y ANDALUCES DE FINES DE SIGLO

. —Los pintores castellanos del último cuarto de siglo son de escasa categoría. La personalidad más interesante es Blas de Prado, que, por encargo de Felipe II, marcha a Marruecos para hacer retratos en aquella corte y regresa rico, vistiendo a la africana y comiendo en el suelo, a usanza mora. Su pintura de la Virgen, con el retrato de Alonso de Villegas, autor del Flos Sanctorum (1569), le eleva sobre los pintores anteriores, por su sentido colorista. Gregorio Martínez, que es el principal

pintor de Valladolid de fines del siglo —Anunciación, en aquel museo—, sigue, en cambio, la tradición romana.

La pintura andaluza coetánea cuenta con dos figuras en las que sus méritos literarios son tal vez superiores a los pictóricos.

Pablo de Céspedes (muerte 1608) marcha muy joven desde Córdoba, su patria, a la Universidad de Alcalá, donde adquiere amplia cultura humanística. Pocos años después se encuentra en Roma, gestionando asuntos del desgraciado arzobispo Carranza, y allí permanece mucho tiempo cultivando la amistad de anticuarios y artistas, hasta que regresa a su patria a ocupar una prebenda en su catedral (1577). De su época italiana se conservan las pinturas murales de la Trinidad del Monte, de Roma, y aunque es mucho lo que se le atribuye en Córdoba, es muy poco lo que realmente le pertenece. Su obra más valiosa es la Cena (1595), de la catedral, típica creación manierista de estudiadas actitudes grandilocuentes (fig. 1774).

(fig. 1774) La Santa Cena

En la Sala Capitular de la catedral de Sevilla pinta una serie de Virtudes, en cuyas forzadas actitudes se pone bien de manifiesto el estilo de fin de siglo. Artista de gran cultura y erudición, y poeta de muchos quilates, es además uno de nuestros mejores tratadistas, si bien su obra literaria se conserva muy fragmentada. Su Poema de la Pintura cuenta entre los mejores de nuestra poesía didáctica.

En Sevilla la figura más conocida es Francisco Pacheco, pero no menos representativos del manierismo del último tercio del siglo son Vasco Pereira y Alonso Vázquez. Exponentes ambos, tal vez los más característicos, de ese estilo en el que la fogosidad y la vida rafaelesca latentes en la anterior generación de Campaña y Vargas, se marchitan, y el interés del pintor se pierde en dibujar pequeños músculos y en plegar telas quebradizas. Vasco Pereira es portugués, y su obra típica es el San Onofre, del Museo de Dresde (1583). Alonso Vázquez es autor de varias Historias mercedarias, del Museo de Sevilla, donde también se guarda el Tránsito de San Hermenegildo (1603 (fig. 1775), que es uno de los primeros grandes lienzos de la escuela sevillana con la subdivisión de cielo y tierra.

(fig. 1775) Tránsito de San Hermenegildo

Consta que lo deja sin terminar al marchar a Méjico, donde debe de terminar sus días. Es muy posible que también sea suya la Cena atribuida a Céspedes, del mismo museo sevillano.

PACHECO

. —Francisco Pacheco (muerte 1654) entra muy pronto en las tertulias literarias, viviendo un ambiente que será decisivo en su porvenir. Hace dos viajes a Madrid, en el primero de los cuales visita al Greco en Toledo, y en el segundo, ya con sesenta años, puede vanagloriarse de la formación de Velázquez, casado con su hija. Su vida se prolonga aún hasta mediados de siglo, cuando ya su yerno ha pintado varias de sus obras famosas, y Murillo otras no menos típicas de su estilo. Pacheco, sin embargo, continúa aferrado al suyo de fines del XVI, algo semejante al de Alonso Vázquez, seco de color y, en general, poco inspirado.

Inflamada la Sevilla de su tiempo por el fervor concepcionista, Pacheco nos ha dejado varias Inmaculadas (fig. 1776). Las que tienen al pie el retrato de su cantor Miguel del Cid —en la catedral —y la del canónigo Vázquez de Leca, responden a un mismo tipo.

(fig. 1776) Inmaculada con el cantor Miguel del Cid

En otra de 1630, de propiedad particular, Pacheco se esfuerza, en cambio, por producir la impresión de la intemporalidad más absoluta. Artista preocupado por problemas de iconografía, pinta un Cristo con cuatro clavos (1614), de propiedad particular, ilustre precedente por su serenidad del de Velázquez. Además de varias historias mercedarias del Museo de Sevilla, deben recordarse sus pinturas mitológicas del techo de la casa de Pilato (1603), dedicado a la Apoteosis de Hércules en el Olimpo.

La parte hoy más útil de la obra de Pacheco es la literaria. En Arte de la Pintura son particularmente importantes, además de las noticias de obras y de artistas, los capítulos dedicados a la técnica pictórica, a la policromía escultórica, que él mismo practica en esculturas de Martínez Montañés, y a la manera de representar los

temas religiosos. Muy valioso es también el Libro de retratos de ilustres y memorables varones, donde colecciona los que va haciendo durante cincuenta años de su vida, entre los que asisten y desfilan por su tertulia. Ilustrados por un largo elogio del retratado, no precisa encarecer el valor iconográfico e histórico de esta obra. Por desgracia, sólo se conserva aproximadamente una tercera parte de los que hizo, en su casi totalidad en el Museo Lázaro, de Madrid.

ARAGÓN Y LEVANTE. AMÉRICA

. —En la antigua corona de Aragón la figura de mayor relieve es el flamenco Rolan de Mois, a quien trae el duque de Villahermosa al regresar de los Países Bajos con Felipe II. Con esa vida y sentido cromático que suele distinguir a sus coterráneos, aunque mucho menos que nuestro Navarrete, se encuentra influido por la escuela veneciana. Sus obras principales son los grandes retablos de los monasterios de Tafalla (1571) y Fitero (1590). El enorme lienzo central de la Asunción, de Tafalla, está compuesto con indiscutible grandiosidad, y sus ángeles, pletóricos de vida y alegría, hablan más de Venecia que de Roma. La Adoración de los Reyes, del primer retablo, la repite, con ligeras variantes, en el de Fitero y en otros dos ejemplares del Museo de Zaragoza.

Rolan de Mois goza también en Zaragoza de gran fama de retratista, y de su mano se consideran algunos retratos de los antepasados del duque de Villahermosa, en la colección de sus descendientes en Madrid.

En esta misma época pintan, en Aragón y Navarra, el italiano Pedro Morone —pinturas murales de la capilla de Zaporta, de La Seo— y Pedro Pertus (muerte 1583) —historias de Santa Lucía (1576), en el Museo de Zaragoza—.

En Valencia trabajan los Sariñena, de los cuales el más importante es Juan (muerte 1634), autor del retablo de la Diputación (1607) y de dos grandes retratos corporativos —de la Generalidad (1597) y de los Jurados— de la sala de honor de aquel edificio. Los restantes retratos corporativos de la misma sala son obra también de los principales pintores de ese momento: Vicente Requena, el saboyano Francisco Pozzo, Vicente Maestre, Luis Mota y Sebastián Zaidia. Mientras estos grandes lienzos hacen también pensar más en Venecia que en Roma, el conquense

Bartolomé Matarana, en sus pinturas murales del Colegio del Patriarca (1597), produce la impresión contraria.

En Cataluña trabaja el romano Isaac Hermes Vermey, que pinta retablos para la iglesia del palacio, de Barcelona (1582), y para Santo Domingo, de Valencia.

La pintura hispanoamericana comienza con el Renacimiento, pues aunque no faltan en Méjico algunas obras aún influidas por el gótico, constituyen minoría de escasa importancia. El Renacimiento ofrece en Méjico dos grandes capítulos: el de la pintura mural y el de la pintura de caballete.

Reducida la decoración del interior de los conventos a la pintura mural, adquiere ésta en la Nueva España desarrollo sin paralelo en la Península. Buenos ejemplos de este tipo de decoración conservan los conventos de Huejotzingo y de Actopan, siendo particularmente notable en el primero la Sala de Profundis, con la candorosa escena de los Doce franciscanos que comienzan la evangelización del país, y en el segundo, la escalera.

Entre los pintores de retablos figuran el flamenco Pereyns, el vasco Echave y el anónimo Maestro de Santa Cecilia. Simón Pereyns, cuyo nombre no tarda en castellanizarse en Perinés, llega a Méjico en 1566; aunque, protegido por el virrey, no tarda en abrirse camino, la envidia de sus compañeros y su falta de prudencia le obligan a comparecer ante el Santo Oficio, e incluso a sufrir tormento. En el retablo mayor de Huejotzingo (1585), su obra maestra, se inspira a veces con bastante fidelidad en su paisano Martín de Vos. Artista más importante probablemente que Peryns, es el desconocido autor del hermoso cuadro de Santa Cecilia, del Museo de Méjico, una de las más bellas creaciones de toda la pintura española de este momento. A él se debe también la Sagrada Familia, del mismo museo. Baltasar Echave Orio llega en 1573 a Méjico, donde muere hacia 1620, y es cabeza de una familia de pintores. Hombre erudito, autor de unos Discursos sobre la antigüedad de la lengua cántabra, es un renacentista tardío, formado probablemente en Toledo, que no hubiera desentonado en El Escorial, y que por su estilo, aunque sus obras fechadas son posteriores a 1600, corresponde plenamente a la centuria anterior. Dentro de su amaneramiento, de estirpe florentina y romana, se distingue de sus

compañeros mejicanos por su sentido colorista, que a veces delata clara influencia veneciana. En el Museo de Méjico tiene varias pinturas, entre ellas, el Martirio de San Aproniano (fig. 1777) y la Presentación en el templo. A él se debe también el retablo de Xochimilco.

(fig. 1777) Martirio de San Aproniano

En América del Sur, aunque no faltan pintores españoles, como el sevillano Alonso de Narváez, autor de la venerada Virgen de Chiquinquirá (1555), en Colombia, los nombres más conocidos son los de los italianos Mateo Pérez Alesio, a quien ya nos hemos referido, y que pinta el San Cristóbal de la catedral de Lima, destruido por el terremoto de 1746, y Angelino Medoro, que trabaja en Bogotá y Lima. En el convento de San Francisco, de esta última población, se conserva un San Buenaventura suyo.

PINTURA PORTUGUESA DE LOS SIGLOS XV Y XVI

. —La pintura renacentista italiana tiene en Portugal menos eco que en Castilla. Es cierto que produce un Álvaro Pires de Evora, que se traslada a Italia y deja allí, en la primera mitad del siglo XV, pinturas de estilo tan italiano como la Virgen del Museo de Pisa, pero no se conserva en Portugal un grupo de obras de estilo trecentista equiparable al citado en la catedral de Toledo.

En cambio, después de mediar el siglo XV encontramos un artista de indiscutible primer orden, incorporado de una manera decidida a la nueva tendencia flamenca. Su nombre es Nuño Goncalves, y consta que en 1463 es pintor del rey. A juzgar por su estilo, parece razonable suponerlo formado en Flandes. Al par que la técnica y los convencionalismos de la escuela, debe de aprender allí lo que es mucho más importante: que el nuevo rumbo de la pintura septentrional es un naturalismo decidido, y el valor del arte del retrato. Artista de poderosa personalidad, dota su naturalismo de un tono grave típicamente hispano, que contribuye en no pequeña medida al aire heroico que distingue a su obra maestra. Y el hecho es tanto más sorprendente porque es un galería de retratos modelos de la clase social a que cada personaje pertenece o, lo que es lo mismo, el retrato del pueblo portugués en los días de su gran empresa de la conquista del mar.

Ese es, en efecto, el verdadero tema del políptico: el pueblo portugués en el momento de sus gloriosas hazañas marítimas reunido en torno a San Vicente. Aunque al ser descubiertas hace muchos años, se supuso que esta serie de tablas procedía de dos trípticos, hoy se prefiere ordenarlas, de acuerdo con la convergencia de las líneas de la solería, y con la composición general, formando un gran políptico, con las dos tablas más anchas en el centro y las cuatro más estrechas a los lados. En él vemos al Santo diácono adorado por todo el pueblo portugués, desde el pescador, que envuelto en su red aparece en uno de los extremos, hasta la familia real, que en primer término rodea al Santo. A la derecha le adoran el rey Alfonso V el Africano, el futuro Juan II, niño todavía, y el gran don Enrique el Navegante, tío del monarca y alma de los estudios y empresas marítimas, que tanta gloria y beneficios materiales reportan al país (fig. 1778).

(fig. 1778) Poliptico de San Vicente

A Nuño Goncalves se atribuyen además los cartones de los hermosos tapices flamencos de la Conquista de Ardía, conservados en el pueblo de Pastrana (Guadalajara).

La pintura portuguesa no vuelve a producir ningún otro artista del genio de Nuño Goncalves; pero, en cambio, en el siglo XVI el número de sus cultivadores se multiplica hasta formar una verdadera escuela. Las riquezas de Oriente, que inundan el puerto de Lisboa, no sólo permiten dar trabajo abundante a un crecido número de pintores hijos de la tierra, sino que mantienen una colonia de flamencos establecidos en la gran ciudad, y todavía es necesario importar de Flandes numerosas obras para satisfacer la necesidad de nuevos retablos. Como es natural, no obstante el estilo renacentista de la escuela así formada, la influencia en ella predominante es la flamenca; en ocasiones tan intensa que no siempre es fácil precisar si se trata de obra importada o hecha en el país, máxime cuando, como queda dicho, son varios los pintores flamencos avecindados en Portugal.

Entre la pléyade de pintores de la primera mitad del siglo XVI destacan: Vasco Fernández, autor del San Pedro, del Museo de Viseo (fig. 1779), y de la Venida del Espíritu Santo, de Santa Cruz de Coimbra (1535).

(fig. 1779) San Pedro

Frey Carlos, de sangre flamenca, aunque nacido en Lisboa, pinta el retablo del convento de Espinheiro, donde profesa en 1519, una de cuyas obras más bellas es la Virgen de la leche , del Museo de Lisboa. Cristóbal de Figueiredo, que en la historia de Heraclio con la cruz (1522) sabe reflejar todo el lujo en la indumentaria de la época.

Por desgracia, ignoramos el nombre del Maestro llamado de Santa Auta, por la encantadora serie de escenas de la vida de esta santa del convento de Madre de Dios (1520), de Lisboa. Pintada en ocasión del donativo de las reliquias de la compañera de Santa Úrsula hecho por el emperador Maximiliano, se narra en ella, con encanto e ingenuidad admirables, la conocida historia del viaje, esmaltada de pintorescos pormenores, terminándose con la procesión del traslado de las reliquias al monasterio (fig. 1780).

(fig. 1780) Santa Auta

Gregorio Lopes, por último, hace gala de su sentido poético en la Virgen con el Niño rodeada de ángeles (fig. 1781), del Museo de Lisboa, donde nos ofrece en el lenguaje renacentista una versión rebosante de vida y fervor del jardín místico de los viejos maestros góticos.

(fig. 1781) Virgen con el Niño rodeada de ángeles

Después de tan deslumbrante florecimiento, la vena pictórica portuguesa disminuye durante la segunda mitad del siglo hasta casi agotarse.

CAPÍTULO XXIX

PINTURA ALEMANA Y FRANCESA DEL RENACIMIENTO

PINTURA ALEMANA ANTERIOR A DURERO

DURERO

CRANACH Y GRÜNEWALD

HANS HOLBEIN

FRANCIA

PINTURA ALEMANA ANTERIOR A DURERO

. —Como se ha dicho, uno de los países donde el estilo internacional arraiga más profundamente y produce obras más bellas es en el noroeste de Alemania. Colonia, que conservará su fecundidad hasta fines de siglo, produce alguna de las obras más representativas, entre las que descuella la Verónica, con ángeles diminutos, de la Pinacoteca de Munich. La gran figura de la escuela es Esteban Lochner, que trabaja en el segundo cuarto del siglo y se siente ya influido por el estilo flamenco. Su obra maestra es la Adoración de los Reyes, de la Catedral; pero la más representativa de este momento es la Virgen del Rosal (fig. 1782), del Museo de aquella población.

(fig. 1782) Virgen del Rosal

Plenamente dentro del estilo internacional se encuentra, en Hamburgo, el Maestro Francke, cuyo Nacimiento es de las interpretaciones más poéticas del tema. Aunque de autor desconocido, es típica creación de esta fase estilística el Jardín del Paraíso, del Museo de Francfort.

Después de este florecimiento de la pintura alemana de principios del siglo XV, la actividad pictórica no decae. Antes al contrario, adquiere amplitud geográfica mucho mayor. A la vieja escuela de Colonia se agregan ahora otras varias en el Alto Rhin y en Baviera, todas ellas dominadas desde mediados del siglo XV por la influencia flamenca.

Colonia, debido a su proximidad a los Países Bajos, se distingue por la mayor intensidad de esa influencia. En el Maestro de la Vida de María, por ejemplo, se advierte claramente que el modelo inspirador es Dirck Bouts, si bien la claridad del color y la expresión más dulce responden a la sensibilidad ancestral de la región. En el Alto Rhin, en Basilea, trabaja ya antes de mediar el siglo Conrado Witz en un estilo de tipo francamente eyckiano, de intenso valor plástico y modelos muy personales (fig. 1783). Sus obras más importantes y numerosas se conservan en el

Museo de aquella población, y ya hemos visto cómo su estilo influye en nuestro Gallego.

(fig. 1783) Santas

Una etapa más avanzada de la influencia flamenca representa en Nuremberg Miguel Wohlgemut, que gracias a su activo taller, en que entra el joven Alberto Durero, pinta gran número de retablos, a uno de los cuales corresponden las historias de la Pasión, de la Pinacoteca Vieja, de Munich. De calidad artística más fina y de mayor personalidad es el tirolés Miguel Pacher, que parece recoger algo de la tradición de Witz; pero, sobre todo, próximo a Italia, aprende de Mantegna el interés por el escorzo y por el volumen, y se hace eco de los efectos de perspectiva de cuatrocentismo italiano. Sus historias de San Wolfgango, en Salzburgo, ponen bien de manifiesto todos estos valores.

Capítulo valioso del primitivismo alemán es el de sus grabadores, que ya en esta época revelan excepcionales aptitudes para este género pictórico. Bien en madera —xilografía— o en cobre —calcografía—, producen ya obras de primer orden. El Maestro E. S., en la Virgen de los Ermitaños, descubre las grandes posibilidades del grabado en cobre; pero el gran maestro del grabado alemán anterior a Durero es Martín Schongauer (muerte 1491), dibujante admirable, de fecundísima fantasía y de profundo sentido dramático. Sus estampas de la Vida de Jesús tienen tal aceptación, aun fuera de Alemania, que sugieren composiciones al propio Rafael, y popularizan su nombre, que en Italia se convierte en «II bel Martino», y en Francia en el «Beau Martin». En España se copian con extraordinaria frecuencia. Tanto Schongauer como el maestro E. S. trabajan en el sur de Alemania.

DURERO

. —La intensa actividad pictórica gótica, influida ya por el Renacimiento, culmina en las grandes figuras de la primera mitad del siglo XVI, para, prácticamente, desaparecer después y no producir pintores de interés general hasta tiempos muy recientes. Salvo, tal vez, en Holbein, el Renacimiento penetra poco en los pintores alemanes, y aun tratando temas mitológicos, continúan teniendo un sentido de la forma y una expresión típicamente germánicos.

Alberto Durero (muerte 1528) nace en el corazón de Alemania, en Nuremberg, la ciudad germánica por excelencia, rodeada de murallas, con calles empinadas y casas de agudos piñones, que, a pesar de sus edificaciones renacentistas, continúa siendo gótica. Hijo de un orfebre, estudia con Wolhgemut, e impulsado por el deseo de saber, emprende largos viajes. Siendo ya pintor famoso, visita los Países Bajos, donde trata a Patinir y Van Orley; pero, sobre todo, recorre dos veces el norte de Italia, deteniéndose principalmente en Venecia. Giovanni Bellini, según el mismo nos dice, es quien le produce mayor admiración.

En Durero, el afán de saber renacentista se une al temperamento germánico, igualmente ansioso de nuevos conocimientos y de superarse. Cuando tiene noticia de algún animal desconocido llegado de Indias, acude presuroso a dibujarlo, y con el mismo interés de naturalista copia las flores y plantas de su país. Tal vez los dibujos de Leonardo delatan mirada y estilo tan penetrantes como los suyos. Y ese mismo deseo de saber es el que le lleva a convertirse en uno de los teóricos del Renacimiento. La superioridad del arte clásico es, según él, debida a la teoría, y lamenta que no se conserven los tratados de los grandes artistas de la antigüedad. Como estima que el artista no debe dejarse dominar por los impulsos de la imaginación, y cree que la manera de evitar la arbitrariedad es conocer bien las proporciones, escribe un Tratado de las proporciones y unas Instrucciones sobre la manera de medir, que no son sino partes de una obra mayor dedicada a la formación del artista. Allí expone las diversas proporciones que, en su opinión, debe de tener el cuerpo humano masculino y femenino en las diversas edades, proporciones que son citadas como artículo de fe por no pocos tratadistas posteriores. Sus hermosos desnudos de Adán y Eva (fig. 1784), del Prado, son buen testimonio de estas preocupaciones.

(fig. 1784) Eva y Adán

Con igual interés estudia las medidas del caballo, a que dedica uno de sus grabados. Pero pese a esas preocupaciones y a sus elucubraciones teóricas para lograr las formas clásicas, precisa reconocer las diversas edades, proporciones que son

citadas como artículo de su temperamento excesivamente analítico, intensamente expresivo y falto de gracia y ligereza.

Durero ha sido uno de los más grandes dibujantes que han existido. Pocos han manejado el lápiz con su firmeza y con su seguridad desde su primera juventud, como lo prueba su extraordinario autorretrato hecho a los trece años. Formado con un orfebre, debe de entrar pronto en contacto con el arte del grabado, para el que la seguridad del pulso es uno de los requisitos indispensables. En ese arte logra perfección no alcanzada por ningún grabador anterior a él, y será necesario esperar a los días de Rembrandt para que nazca otro de su categoría.

De sus pinturas juveniles, la más importante es la Adoración de los Reyes, de los Uffizi (1504), en la que se manifiesta el artista enamorado del dibujo, y formado en un ambiente gótico (fig. 1785).

(fig. 1785) Adoración de los Reyes

A raíz de su viaje a Venecia, en 1506, durante el que pinta algunos de sus mejores cuadros religiosos, su estilo se hace más jugoso y su colorido se enriquece notablemente. En la Fiesta del Rosario, que pinta para el «Fondaco dei tedeschi» de la ciudad de las lagunas, hoy en el Museo de Praga, es fácil advertir cómo quiere mostrar a los venecianos que no es sólo el grabador detallista y de dibujo seguro. Las formas se hacen más blandas, y hasta en algunos personajes es patente la influencia de Giovanni Bellini, por quien tanta admiración siente. Composiciones de numerosas figuras son también la Coronación y la Trinidad.

Pero las más monumentales de todas sus figuras son las dos tablas de los Cuatro Santos (1526 (fig. 1786), poco anteriores a su muerte. Convertido recientemente al luteranismo, coloca en primer plano a San Pablo y a San Juan, los santos preferidos por el reformador, y nos los presenta de perfil, mientras sus dos compañeros aparecen de frente; es decir, inspirándose directamente en las tablas laterales de la Virgen, de Bellini, inspiradas a su vez en Mantegna. Pero si la monumentalidad se remonta, en su origen, al maestro de Padua, el dramatismo de la expresión de los rostros es germánico. El hondo estudio expresivo de las cabezas explica que estas cuatro figuras se hayan denominado «los cuatro temperamentos»: el sanguíneo, el

colérico, el flemático y el melancólico. Realmente, en ninguna obra alcanza en tal grado la fusión del sentido italiano de la grandiosidad de la forma con la intensidad expresiva germánica.

(fig. 1786) Tablas de los Cuatro Santos

Durero es también gran pintor de retratos. Él mismo se retrató en repetidas ocasiones; a los trece años, en dibujo con punta de plomo, hoy en Viena; en 1493, en pergamino, en el Louvre, de tres cuartos, y sobre fondo negro, con unas hojas de cardo en la mano; cinco años más tarde, en el Museo del Prado (fig. 1787), con larga melena y ventana al fondo, y en 1506 —Museo de Munich—, de frente, con cabellera aún más abundante, mirar clavado en el espectador, y mano nerviosa, sobre el pecho, en primer término.

(fig. 1787) Autorretrato (Museo del Prado)

El retrato dureriano, con el viaje a los Países Bajos y el avanzar de los años, adquiere más suave modelado y, en cierto grado, una expresión más dulce. El retrato de Van Orley (1521), del Museo de Dresde, y el de Desconocido del Museo del Prado, son buena prueba de ello.

Mucho más que la pintura de caballete difunden la fama de Durero fuera de Alemania sus grabados, en los que hace gala no sólo de sus dotes de dibujante, sino de su gran imaginación y fuerza expresiva. En los primeros años del siglo (1418-1506) graba en madera las tres grandes series: el Apocalipsis (fig. 1788), la Gran Pasión y la Vida le la Virgen, a las que siguen otras en cobre, que descubren la influencia del viaje a Italia, no sólo en los modelos, sino en la mayor claridad en la composición. Mientras en el Apocalipsis patentiza la profundidad del genio dramático de su raza, en las historias del Nuevo Testamente deja uno de los repertorios iconográficos más consultados por los artistas de los siglos posteriores.

(fig. 1788) Apocalipsis

Además de estas series, graba estampas sueltas, algunas tan famosas como el Caballero y la muerte (1513), la Melancolía o el San Jerónimo (1514). Suele firmar con un monograma formado por una D encajada en una A, ambas capitales.

CRANACH Y GRÜNEWALD

. —El pintor Lucas Cranach (muerte 1533), de la misma generación de Durero, es, como él, de Franconia, pero trabaja principalmente en la Corte del elector de Sajonia. Amigo de Lutero, a quien retrata, es el pintor de la Reforma. Cranach no es artista de la categoría de Durero. No obstante, su interés por los temas mitológicos y por el desnudo, su concepto de la belleza es menos clásico que el de aquél. Sus Venus (fig. 1789) están casi tan lejanas del ideal clásico como las Evas de Van der Weyden, y otro tanto sucede a su París, barbado y tocado al gusto de la época; pero, con todo, sus pinturas de este género constituyen una de las manifestaciones más curiosas del renacimiento pictórico alemán.

(fig. 1789) Venus

De escasa fantasía, su ideal humano lo repite con tanta insistencia que hace su obra no poco monótona; mas a pesar de ella, sus composiciones religiosas tienen gran aceptación, a juzgar por las muchas que se conservan de su estilo. Cranach pinta también retratos, entre los que pueden recordarse los de Lutero y del Elector de Sajonia. El Museo del Prado posee dos Paisajes de Cranach con escenas de cacería y los retratos de Carlos V y del Elector de Sajonia., Suele acompañar su firma con un dragoncillo.

De mayor valía que Cranach es Matías Grünewald (muerte 1530), algo más joven que él, que muere al cumplir cuarenta y cinco años. Es el pintor en quien la expresión trágica alcanza su máxima intensidad. Pocos han forzado las proporciones de la figura humana y violentado los gestos como él en el Calvario (fig. 1790), del Museo de Colmar. En el deseo de intensificar la sensación de muerte, clava en unos maderos mal encuadrados un cuerpo gigantesco, cosido de espinas y salpicado de sangre, cuyos pies y manos se retuercen como las raíces de un olivo milenario. Su realismo, unido a la exaltación dramática del grupo de la Virgen y San Juan, y a la despreocupación más absoluta por la belleza clásica, más hace pensar en el barroquismo expresivo del gótico de última hora que en una obra renacentista.

(fig. 1790) Calvario

La deslumbrante historia de la Resurrección descubre además en Grünewald a un colorista de primera calidad, amigo de los efectos de luz. Sandrart, el Vasari tudesco, le llama «el Correggio alemán».

Formando contraste con la nota trágica de Grünewald, trabaja en el sur de Alemania un grupo de pintores que se dedica a cantar la belleza del frondoso paisaje alpino. La figura más destacada de esta escuela, llamada del Danubio, es Alberto Altdorfer (muerte 1538), autor de la Batalla de Alejandro, de la Pinacoteca Vieja de Munich.

HANS HOLBEIN

. —Holbein (muerte 1543) es bávaro como Durero, pero de una generación más joven que él. Es hijo de Augsburgo, el balcón del mundo germánico sobre Italia. Si Durero es el vivo reflejo del fuerte temperamento de Franconia, Holbein parece encarnar la blanda sensibilidad suaba. Marcha muy joven a Basilea, la población donde convergen Alemania, Francia y los Países Bajos, famosa por sus impresores y por su Universidad. Allí trata a Erasmo, y provisto de cartas de éste para Tomás Moro, marcha a los pocos años, antes de cumplir los treinta, a Londres, consiguiendo, al fin, retratar al monarca y convertirse en el pintor de la aristocracia inglesa.

Sin la inquietud espiritual de Durero y Grünewald, es el temperamento más clásico que ha producido la pintura alemana de esta época. Es, en realidad, el más internacional y el que asimila más intensamente el Renacimiento, aunque lo mismo que Durero, sólo visita el norte de Italia. La huella dejada en él por Leonardo es, sin embargo, fecunda. Su principal obra de carácter religioso, en la Virgen del burgomaestre Meyer (1526 (fig. 1791), sin duda la Virgen más renacentista de toda la pintura alemana, descubre su admiración por Rafael. En El Cristo muerto, del Museo de Basilea, no obstante lo que el tema se presta a ello, se limita a expresar con fuerza, pero sin estridencia, la idea de la muerte.

(fig. 1791) Virgen del burgomaestre Meyer

Holbein es, sobre todo, pintor de retratos. Su vista para penetrar en el modelo es tan inquisitiva como la de Durero, pero sabe subordinar el detalle al conjunto, y, aunque

con precisión admirable, dibuja con blandura tal que presta vida nada corriente al retrato. Sus dibujos preparatorios, hechos con minuciosidad de obra definitiva, son retratos de delicadeza extraordinaria. El conocido retrato de Erasmo (1523) pintado para Tomás Moro es obra juvenil, en la que descubre su compenetración con el retratado, para quien ilustra el «Elogio de la locura». Debido en buena parte a la influencia de los retratistas flamencos, y particularmente de Metsys, su concepto del retrato se enriquece, y de ello es buena prueba el de Su mujer y sus hijos (1528), que permite imaginar lo que seria el de Tomás Moro y su familia, sólo conocido por un dibujo. En ellos sienta las bases de lo que será el retrato del grupo al norte de los Alpes. A su primera etapa inglesa corresponde el espléndido retrato de Jorge Gize (1532 (fig. 1792), alemán establecido en Londres, que aparece en su gabinete de trabajo con un sinnúmero de pormenores en el fondo, pero donde la finura del modelado del rostro contribuye a subrayar la distinción con que Holbein procura presentarnos a sus modelos.

(fig. 1792) Retrato de Jorge Gize

Esta nota de distinción, que caracteriza a sus personajes, será semilla que, como veremos, echará hondas raíces en la escuela inglesa. En el retrato de Enrique VIH, que pinta cuatro años después y que le franquea la entrada en la Corte, se ve cómo ese deseo de elegancia lucha con modelo poco apropiado para satisfacerlo. Siguen a éste los de las reinas Juana Seymour y Ana de Cleves, el de Juana de Cleves y el del Príncipe de Gales, niño, género infantil de tan brillante porvenir en la pintura inglesa. En el de los Dos embajadores (fig. 1793), de la Galería Nacional de Londres, crea el tipo de retrato doble, también de fecundas consecuencias en Inglaterra.

(fig. 1793) Los dos embajadores

FRANCIA

. —La pintura francesa del siglo XVI, aunque en realidad sólo es de interés nacional, descubre ya algunos de los rasgos que la distinguirán en las dos centurias siguientes. Las fuentes de inspiración principales son la italiana y la flamenca. La presencia de Leonardo de Vinci y de Andrea del Sarto, en Francia, es de escasa influencia. La difusión del nuevo estilo italiano se debe a la escuela de Fontainebleau,

formadas por artistas italianos allí establecidos, entre los que sobresalen los manieristas florentinos Rosso y Primaticcio y el paisajista Niccolo del'Abbate. Gracias a ellos, la mitología y el desnudo se introducen en Francia. De los franceses que se forman con los italianos debe recordarse a Juan Cousin, autor del Juicio final, del Louvre.

El otro capítulo de la pintura renacentista francesa está constituido por los retratistas. El gusto por retratarse se difunde con rapidez en Francia, y si la costumbre de dibujar previamente al modelo con la mayor precisión resta valor al colorido en el retrato al óleo, da lugar a que se considere retrato definitivo el simplemente dibujado. Hechos a punta de plomo y a veces tocados al pastel, suelen ser de una precisión y, al mismo tiempo, de una delicadeza y blandura de modelado dignas de Holbein. Aunque en los pintados al óleo no falte la influencia italiana, el retrato francés de este período es ante todo de inspiración flamenca. Considerados durante mucho tiempo los más de estos retratos obra de Clouet, sabemos hoy que bajo ese nombre se oculta la actividad de varios pintores, entre ellos dos Clouet (fig. 1794), de origen flamenco; Corneille de Lyon, que propiamente es de La Haya, etcétera.

(fig. 1794) Retrato de Isabel de Austria

CAPÍTULO XXX

ARTES INDUSTRIALES DEL RENACIMIENTO

EL MUEBLE. EL TAPIZ

CERÁMICA

EL VIDRIO

HIERROS. ORFEBRERÍA

ESMALTE. ARTE LAPIDARIO

EL MUEBLE. EL TAPIZ

. —Así como en el arte del tapiz es Flandes el país que marcha a la cabeza, el mobiliario renacentista es creación italiana.

Como en el período gótico, el mueble más importante es el arcón, el cassone, en el que se guarda no sólo la ropa, sino todos los objetos de valor. Los labrados en ocasión de bodas son particularmente lujosos y se decoran en forma diversa. Aunque lo más frecuente es conservar la madera al descubierto, no falta, sobre todo en el siglo XV, el tipo de cassone recubierto de estuco con decoración ligeramente en relieve. De gran valor artístico son los que presentan en su frente historias de pintura. Ejecutadas en muchos casos por artistas de primer orden, son verdaderos cuadros, y como tales, arrancadas del arca para la que se pintaron, figuran en no pocos museos.

Decoraciones de cierto carácter pictórico son las perspectivas de playas y calles en taracea, o mosaicos de madera de diversos colores. Esta es la técnica llamada en italiano intarsia, con la que se cubren también grandes superficies en algunas sillerías de coro. Labor igualmente de taracea es la llamada a la certosina —a la cartujana—, o de piezas geométricas muy menudas, con las que se forman filetes, estrellas y polígonos para decorar arcones y otros muebles. Dada la semejanza formal del cassone y el sarcófago pagano, y el florecimiento de la escultura en el siglo XVI, se enriquecen también su frentes con relieves; la base entonces suele cargar en garras de león. Cierto parentesco con el cassone tiene el banco, hasta el punto de que, con frecuencia, es mueble qué sirve ambos fines. El banco-arcón se denomina en italiano cassapanca. También suele hacer oficio de arcón la alta tarima en que descansa la cama italiana del Renacimiento.

Aunque la silla de patas cruzadas en aspa es conocida desde la Edad Media, ahora se generaliza bastante la silla de tijera, plegable o fija, y respaldo y asiento de cuero o tela. En la mesa, lo más característico es que apoya en dos patas sobre un larguero, entre las cuales se introduce ya en época avanzada una serie de balaustres. Para escribir se emplea, además, un mueble con tapa móvil, como nuestros bargueños, que se describen a continuación.

En España, el mueble más típico es el bargueño o arquimesa. Consta de una mesa con patas sobre dos travesaños unidos por un larguero en el que descansa una arquería sobre columnillas, y de una especie de arca, cuyo frente anterior abatible, al quedar horizontal, sirve para escribir. Su interior está distribuido en numerosos cajoncillos. Debe su nombre al pueblo toledano de Bargas, que se distingue en su fabricación.

En cuanto a las telas, la principal novedad consiste en que al gran tallo asimétrico ondulado y oblicuo reemplaza una traza de óvalos apuntados perfectamente simétricos.

Del florecimiento de la tapicería en Flandes se trató en el período gótico. Baste decir que durante el Renacimiento la perfección de sus talleres es reconocida en toda Europa, como lo demuestra el hecho de que el Pontífice envíe a Bruselas, para que sean reproducidos en tapices, los cartones de Rafael de los Hechos de los Apóstoles. Para esa fábrica pinta cartones Van Orley. Las mejores colecciones de tapices son las del Palacio Real de Madrid y del Palacio Imperial de Viena.

CERÁMICA

. —Pocas artes industriales alcanzan tan alto grado de esplendor durante el Renacimiento como la cerámica. La italiana es de barro cocido y vidriado, que en Italia adquiere, como hemos visto al tratar de la medieval hispanoárabe, el nombre de mayólica. Los colores que se emplean son: azul, amarillo, rojo, violeta y verde, obtenidos, respectivamente, de los óxidos de cobalto, cromo, hierro, manganeso y de la mezcla de cobalto y cromo. El manganeso permite, además, obtener tonos que van desde el castaño al negro. En un principio estos óxidos se dan sobre la capa del vidriado de estaño antes de la cochura, vidriado con que se funde el color de los óxidos metálicos durante ésta. En el siglo XVI, para que el color resulte aún más brillante, sobre este vidriado coloreado de estaño se da una segunda capa de vidriado de plomo, llamado la coperta.

La diferencia entre el vidriado de plomo y el de estaño consiste en que el primero es transparente, y el segundo, después de cocido, resulta blanco. Debido a ello, en un principio, los ceramistas italianos que sólo emplean el primero, para que no se

transparente el color del barro, recubren éste con una capa muy fina de arcilla blanca llamada engobio, capa sobre la que dan el color, y que, a su vez, cubren con el vidriado transparente de plomo. Es la cerámica denominada media mayólica y que florece en el siglo XV.

La necesidad de competir con la cerámica vidriada morisca española, mucho más brillante, hace preferir la mayólica a la media mayólica. Al parecer, la ciudad que a fines del siglo XV se adelanta en su fabricación es Faenza, y la realidad es que ese nombre es en Italia sinónimo de mayólica. La mayólica italiana fabrica piezas muy variadas, pero predominan los grandes platos, y los tarros de botica o albareíli. Aunque en la segunda mitad del siglo XVI el ceramista italiano también se preocupa bastante de la forma del vaso, con anterioridad su principal interés se cifra en la decoración. Esta consiste en bustos, por lo general de mujer, con frecuencia con su nombre y el calificativo de Bella, historias por lo común mitológicas y grutescos.

En Italia existen varias ciudades alfareras con estilo propio, aunque, naturalmente, no falten influencias mutuas y tipos comunes. Figuran entre las principales las que siguen: la ya citada Faenza, con bustos y figuras femeninas y vidriado de fondo azul, cuyo taller más importante es la casa Pirota; Cafaggiolo, próxima a Florencia, es la fábrica de los Médicis, y gusta de grutescos y del empleo del azul intenso junto al rojo oscuro; Venecia se distingue por sus vasos gallonados influidos por los metálicos y por sus colores azulados, que, por imitar las porcelanas de Extremo Oriente, se denominan alia pocellana; Deruta, que durante bastante tiempo se considera la manufactura más antigua de Italia, fabrica grandes platos con bustos sobre fondo azul y bordes con imbricaciones y roleos alternados. Típica de Deruta es la teórica alia madre perla, de influencia morisca, consistente en el empleo de un azul tornasolado con reflejos dorados. En Gubbio son frecuentes bustos de Bellas, o escudos en el centro de la pieza, pero lo más singular es el empleo del reflejo metálico de color rubí, descubierto por su maestro Giorgio Andreloi. El apogeo de las manufacturas citadas corresponde a la primera mitad del siglo XVI; en la segunda se destaca sobre todas ellas Urbino, gracias a la presencia de Nicolás Pellipario. Corsagrado principalmente a los platos, prescinde en ellos de la distinción entre fondo y borde, trazando la decoración por toda la superficie. Esa decoración suele

ser de historia, por lo que se le denomina mayólica historiada, y, por lo común, copia grabados rafaelescos. En el colorido prepondera el amarillo naranja (fig.1795).

(fig. 1795) Cerámica italiana. Platos

En España, la cerámica renacentista se fabrica principalmente en Triana, barrio de Sevilla, y en Talavera de la Reina.

En Sevilla, el introductor de la cerámica, al estilo de Italia es el artista de aquel origen Niculoso Pisano, que firma en 1504 la decoración de la portada de Santa Paula, de azulejos cubiertos de grutescos y medallones con relieves. Pero su obra de mayor empeño es el retablo de la capilla del Alcázar, igualmente cubierto de grutescos y con un gran cuadro central de la Visitación, de estilo gótico, probablemente copiado de una estampa. Sigue la tradición de Niculoso Pisano, en la segunda mitad del siglo, Cristóbal de Augusta, que firma unos hermosos zócalos en el Alcázar (1577 (fig. 1796).

(fig. 1796) Retablo de la capilla del Alcázar. Sevilla

La cerámica renacentista sevillana, aunque, naturalmente, cultiva también la vajilla, es, sobre todo, cerámica de azulejo. Al menos son la casi absoluta totalidad de lo conservado. Durante el siglo XVI, a más de la técnica plana de tipo italiano, emplean, con decoración renacentista, la de cuenca, y, en mucho menor grado, la de cuerda seca. La colección más hermosa es la de la casa de Pilato. Los alfareros sevillanos no trabajan sólo para la ciudad, sino que exportan al resto de España e incluso a América, y su época de florecimiento se prolonga hasta la primera mitad de la centuria siguiente. A esta época corresponden ya los hermosos zócalos de Santa Clara, y los mejores frontales conservados, de que hay buenos ejemplos en el Museo de Sevilla. Se imitan en éstos los bordados. La cerámica de Talavera, durante el siglo XVI, es también sobre todo de azulejo. Su coloración es más pobre que la trianera. Mientras en ésta los fondos son de color melado, allí se prefiere el blanco. Entre los zócalos más importantes figuran los de la Generalidad de Valencia y los del santuario de Nuestra Señora del Prado, de Talavera.

En Francia debe recordarse al ceramista Bernardo Palissy, cuyas obras más características se distinguen por su decoración vegetal y animal de tipo naturalista y en relieve. El procedimiento seguido explica ese tono naturalista, pues consiste en vaciar fuentes con animales muertos —serpientes, salamandras, peces, frutos, hojas, etc.—, para sacar el positivo que después se vidria y policroma.

EL VIDRIO

. —La ciudad donde el arte del vidrio alcanza mayor perfección durante el Renacimiento es Venecia. Concentrada la industria a fines del XIII en la isla de Murano, y muy protegida por las leyes, en un principio imita las formas de la orfebrería, y el vidrio es azul, verde o rojo oscuro, siendo raros todavía el blanco lechoso, y aún más el incoloro. Se decoran con temas geométricos o vegetales esmaltados, y, a veces, con escenas figuradas, decoración enriquecida en ocasiones con panes de oro (fig. 1797).

(fig. 1797) Copa de vidrio veneciano

En el siglo XVI se prefiere el vidrio incoloro, y la industria veneciana se esfuerza por producir vasos de paredes lo más finas y transparentes posible y de las más bellas formas. Típicos de esta época son los vidrios de filigrana o recorridos por un sinnúmero de hilos de vidrio de color lechoso. Cuando éstos se cruzan se produce el hilo reticulado o reticella. No obstante el menor interés por el color, se fabrican piezas muy importantes con la técnica antigua ya citada de mille fiori, y con la llamada de venturina, que consiste en introducir un compuesto de cobre en el vidrio líquido para dar así a la pieza el aspecto de estar espolvoreada con laminillas de cobre.

Fuera de Venecia, tal vez la población en que se fabrica vajilla de vidrio más fina es Barcelona. Es esmaltada en colores, procurando, por lo general, emular los modelos venecianos.

En Alemania, el vidrio es verdoso hasta mediados del siglo XVI, en que se aprende a fabricar el incoloro. Típicamente alemanes son los grandes vasos cilíndricos, con el

emperador y los electores o el águila con los escudos de los Estados del Imperio, todo ello pintado en esmalte de colores.

Como es natural, en el siglo XVI siguen haciéndose vidrieras de colores, y a él pertenecen la mayor parte de las conservadas en España. En algún país, como Alemania, el entusiasmo por el vidrio incoloro lleva absurdamente a reemplazar algunas policromas antiguas por otras incoloras.

HIERROS. ORFEBRERÍA

. —El arte de trabajar el hierro continúa produciendo en la España del Renacimiento obras de primer orden. En las rejas, las barras adoptan forma abalaustrada, y los relieves repujados de los cuerpos y las cresterías representan historias de gran desarrollo. El carácter decorativo del plateresco, por otra parte, permite a los rejeros conceder extraordinaria amplitud a las cresterías, que semejan verdaderos encajes metálicos. Uno de los maestros más antiguos es Juan Francés, autor de varias rejas en la catedral de Toledo, entre ellas la de la capilla mozárabe. Cristóbal de Andino, que trabaja en Burgos, es autor de la reja firmada de la capilla del Condestable (1523), de la catedral, su obra más fina; labra también la de la capilla mayor de la catedral de Palencia.

A estos mismos años corresponde la actividad en Sevilla de fray Francisco de Salamanca y fray Juan de Ávila, autores de la reja del coro de aquella catedral (1518). Al primero, en unión de otros varios rejeros, se debe la aún más hermosa de la capilla mayor (fig. 1798), rica en temas figurados y de esbeltísimas proporciones. Discípulo de fray Francisco parece que es Bartolomé de Jaén, que firma la de la Capilla Real de Granada. Rejero también de primer orden es, por último, Francisco de Villalpando, que ejecuta la de la capilla mayor de la catedral de Toledo (1548). De Villalpando son, además, las hojas de bronce de la Puerta de los Leones del mismo templo.

(fig. 1798) Rejería capilla mayor catedral de Sevilla

Aunque el descubrimiento de la pólvora disminuye la importancia de la armadura, ésta, lejos de desaparecer con el Renacimiento, adquiere más valor artístico gracias

a los torneos. Se decora con relieves, no sólo geométricos o vegetales, sino incluso con historias de complicada composición. El complemento del relieve es el grabado y el damasquinado. Los dos centros productores principales radican en Milán y Baviera; y las dos colecciones más ricas son la imperial de Viena y la de la Real Armería de Madrid.

En el Renacimiento continúan cultivándose en la orfebrería las mismas técnicas que durante el período gótico. La personalidad más famosa es Benvenuto Cellini, ya estudiado como escultor. Trabaja para los pontífices, y en Francia, para Francisco I; pero, por desgracia, de las muchas obras que se le atribuyen sólo se considera segura el salero del Museo de Viena.

En España, la orfebrería tiene durante el siglo XVI su época de mayor florecimiento. En él adquiere su máximo desarrollo su creación más genuina, que son las custodias. Entre los plateros más afamados descuella la familia de los Arfe, el más viejo de los cuales, Enrique, alemán de nacimiento, del valle del Rhin, trabaja todavía en gótico y es autor de las hermosas custodias de Toledo (1515) y Córdoba (1518). Su hijo Antonio emplea ya las formas renacentistas en la custodia de Santiago de Compostela (1539 (fig. 1799), que, sobre un basamento hexagonal con relieves, presenta cuatro cuerpos de planta de igual forma y altura decreciente, el inferior de los cuales decora sus ángulos con pequeños pórticos.

(fig. 1799) Custodia Santiago de Compostela

A él se debe también la de Ríoseco. El tercer miembro de la familia, Juan de Arfe Villafañe, estudia las proporciones del cuerpo humano de su Varia conmensuración (1585). Si Antonio emplea el estilo plateresco, su hijo pertenece a una etapa más avanzada del Renacimiento, en la que la reacción bramantesca hace desaparecer las columnas abalaustradas. A él se debe la custodia de la catedral de Ávila (1564), de seis cuerpos alternados, de planta hexagonal y circular; pero su obra magna es la gran custodia de Sevilla (1587 (fig. 1800), la mayor de todas. En ella, el número de los cuerpos disminuye y, sobre todo, con criterio más unitario, se abandona la forma poligonal, de tradición gótica, y tienen todos, planta circular.

(fig. 1800) Custodia Catedral de Sevilla

Aunque anónimas, existen otras custodias dignas de los Arfe, tales como las de Fuenteovejuna y la de la catedral de Santo Domingo en la República Dominicana, de estilo semejante al de Antonio de Arfe. A esa misma etapa correspondía la de Jaén, de Juan Ruiz, bárbaramente fundida en 1936. Pero, además, tenemos noticia de varios plateros de nombre conocido que dejan obras de primer orden. Cuentan entre ellos, en Cuenca, los Becerriles, por uno de los cuales —Cristóbal— está firmada la custodia de la «Hispanic Society», de Nueva York (1585 (fig. 1801), de estilo, no obstante su fecha, todavía muy plateresco; en Madrid, Francisco Álvarez, autor de la rica custodia (1560) del Ayuntamiento de esta ciudad, y en Zaragoza, Pedro Lamaison, que lo es de la de aquella catedral.

(fig. 1801) Custodia de la «Hispanic Society», de Nueva York

En el Renacimiento, las piezas de orfebrería tienen ya con gran frecuencia la marca de la población donde se labran, consistente en una figura o en un letrero, o en ambas cosas a la vez. Así, en Sevilla es la Giralda; en Segovia, el Acueducto, etc.

La orfebrería alcanza también gran florecimiento en Alemania, donde se hacen copas que a veces tienen proporciones gigantescas. Así las hay desde las grandes de «bienvenida», que el recién llegado apura de un trago, hasta las de gremios, de no menos de un metro de altura. A veces adoptan forma de mujer. Tal es el caso de las «copas nupciales», en las que la estatuilla con los brazos en alto sostiene una copa pequeña, de la que bebe la desposada, mientras el marido lo hace simultáneamente en la formada por las faldas de aquélla. Entre los plateros conocidos, el más famoso es Wenceslao Jamnitzer, que trabaja en Nuremberg. De él se conserva una arqueta firmada en las Descalzas Reales de Madrid.

ESMALTE. ARTE LAPIDARIO

. —El esmalte de Limoges vive una nueva etapa de esplendor. Ahora se fabrican vasijas de cobre cubiertas con esmalte blanco opaco, sobre el que, en un principio, se pintan historias con esmaltes de colores diversos, y después en gris y oro. Además se esmaltan láminas con historias que constituyen verdaderos cuadros de pequeño tamaño. Tanto en unas como en otras, la superficie metálica y la del

esmalte son lisas, sin tabiques ni separaciones. Los principales artistas son los Penicaud y P. Reymond.

El arte de trabajar las piedras preciosas y finas adquiere en Italia durante el Renacimiento gran desarrollo. Como consecuencia del amor al arte antiguo se imitan los camafeos clásicos, que se labran en ónice, cornalina, lapislázuli, etc. El arte lapidario dedica particular interés al cristal de roca, en el que se tallan vasos, a veces en forma de naves y de animales. El centro de esta industria es Milán, donde trabajan Leone Leoni y Jacopo da Trezzo, nuestro Jacometrezo, que, trasladado después a Madrid, hace retratos en camafeo de varios miembros de la familia real. En el trabajo del cristal de roca se distinguen V. Belli (muerte 1546), A. Fontana (muerte 1587) y los hermanos Sarachi, aunque la identificación de sus obras ofrece grandes problemas. Una de las mejores colecciones de vajilla de cristal de roca de esta escuela es la del Tesoro del Delfín, del Museo del Prado.

CAPÍTULO XXXI

ARQUITECTURA BARROCA

EL ESTILO BARROCO

ITALIA: BERNINI

BORROMINI, GUARINI Y JUVARA

FRANCIA

AUSTRIA, ALEMANIA E INGLATERRA

EL ESTILO BARROCO

.—Hemos visto cómo es frecuente en el desenvolvimiento de los estilos arquitectónicos occidentales, que en su última etapa los elementos constructivos se multipliquen y empleen con criterio esencialmente decorativo, hasta el punto de adquirir formas caprichosas, ajenas y aun opuestas a la función que les da vida, y

que la decoración, para crear efectos de gran riqueza, lejos de limitarse a subrayar las formas fundamentales, las confunda, haciendo perder claridad al conjunto de la obra. Pues bien: este proceso que transforma la arquitectura románica y gótica en sus últimos tiempos, se da con intensidad aún mayor en el Renacimiento. A esta etapa de la arquitectura moderna que se inicia en los últimos años del siglo XVI y dura hasta el segundo tercio del siglo XVIII, y en algunos países hasta fines del mismo, se denomina barroca. Al nombre de barroco se le atribuye un sentido peyorativo, por considerarle derivado de la voz portuguesa barrueco, que significa perla irregular, o del modo del silogismo barroco caracterizado por lo artificioso. Formado el siglo pasado en el culto del neoclasicismo, que nace como reacción contra el barroco, ha sido frecuente considerar éste como un estilo abominable, simple degeneración del Renacimiento. Superada la limitación de esta actitud sectaria, precisa considerar al barroco como una de las creaciones más importantes del arte, en no pocas ocasiones de las más bellas, y sin duda, tan representativa de su época como la que más.

Consecuencia de la evolución de las formas renacentistas, influye, además, de manera decisiva en su creación, de una parte, el movimiento religioso de la Reforma católica o Contrarreforma, que, como protesta contra el luteranismo, procura fomentar la devoción, intensificando el lujo del templo y creando conjuntos lo más efectistas posible, y, de otra, el extraordinario desarrollo del boato de los monarcas absolutos, que se hacen construir palacios en cuyas grandes proporciones y lujo deslumbrante reflejan su poder.

Desde el punto de vista formal, el nuevo estilo se manifiesta tanto en los elementos arquitectónicos y decorativos como en el conjunto. Los entablamentos se incurvan y los frontones se parten, y describen curvas, contracurvas y espirales. Este amor desenfrenado por lo curvilíneo triunfa en la columna salomónica, quintaesencia del estilo, que, como veremos, define el Bernini. Pero estos ritmos ondulados seiscentistas provocan, incluso en lo constructivo, la reacción hacia lo quebrado. La escuela española e hispanoamericana, que alcanza las metas más avanzadas en esta etapa del proceso estilístico, hace triunfar el estípite barroco, donde se unen el

cubo y la pirámide invertida, símbolo de la inestabilidad, y hace describir al arco mixtilíneo los trazados más inestables y caprichosos.

En cuanto a la decoración, dentro de un proceso general de enriquecimiento progresivo, conserva los temas vegetales corrientes del arte clásico, advirtiéndose desde mediados del siglo XVII la tendencia a un tipo cada vez más naturalista. De los temas geométricos heredados del Renacimiento, quizá el más importante sea la tarja, que en España termina convirtiéndose en follaje vegetal, mientras en Holanda adquiere aspecto cartilaginoso, preparando el advenimiento de la rocalla. Pero, salvo en España, donde, como veremos, invade las fachadas de los edificios, la decoración barroca arquitectónica se manifiesta, sobre todo, en los interiores y en las artes industriales.

Como es natural, el nuevo estilo altera no sólo los elementos arquitectónicos y decorativos, sino también la concepción general del edificio. Al llevar el gusto por las líneas curvas y mixtas a las plantas de los edificios, los muros dejan de ser rectilíneos y de cruzarse en ángulos rectos, y sus tramos o salas dejan de ser rectangulares o cuadrados. Este nuevo tipo de planta, al ofrecer a la mirada numerosos planos oblicuos, crea, junto a una sensación de movimiento, abundantes efectos de luz y ricos juegos de perspectiva, preocupaciones principales del arquitecto al concebir el edificio. Tal vez el tercer gran deseo que inspira la creación del conjunto arquitectónico sea la ilusión del espacio en el interior de la cubierta. El artista barroco parece ahogarse bajo la bóveda de la obra de fábrica. Necesita que el cielo invada el interior del templo. Las pinturas que cubren parcialmente la bóveda no son simples cuadros como los que enriquecen la pared de sus habitaciones, sino escenas que se desarrollan en el cielo o en escenarios arquitectónicos imaginarios de colosales proporciones que nos permiten contemplarlo a través de un marco fingido de atrevidos y sabios escorzos. Los sueños del Correggio en Parma tienen ahora pleno desarrollo en las arrebatadas perspectivas arquitectónicas del P. Pozzo o en los cielos de Lucas Jordán, donde el ansia de lo infinito borra todo rastro arquitectónico y el escenario se reduce a las nubes (fig. 1802).

(fig. 1802) Bóveda Palacio Barberini. Roma

Italia continúa durante el barroco a la cabeza de la arquitectura europea. Ella da los pasos decisivos en la concepción general del estilo y en la transformación de los elementos arquitectónicos y del templo. Ella es también la creadora del palacio barroco, si bien en este último aspecto es Francia la que produce las obras más representativas, y, sobre todo, la que en la decoración interior y en el mobiliario ejerce influencia más amplia. España, aunque no alcanza influencia análoga fuera de sus fronteras, por su exuberancia decorativa y por el barroquismo con que trata los elementos arquitectónicos, es la que sabe sacar en estos aspectos las últimas conclusiones del estilo.

ITALIA: BERNINI

. —En la evolución de la arquitectura barroca italiana pueden distinguirse tres momentos principales. El anterior al Bernini, que comprende desde 1580 hasta 1624, año en que éste comienza su famoso baldaquino; el del pleno barroco de Bernini, Borromini y el P. Pozzo, que llena el resto del siglo, y el del barroco setecentista, que dura hasta mediados del XVIII, y cuya figura más destacada es Juvara.

La gran obra de la primera etapa es la transformación de la iglesia de San Pedro (1605) por Carlos Maderna (muerte 1629), quien, siguiendo los deseos de Paulo V, prolonga la planta de cruz griega por la parte de los pies, llegando así a un compromiso entre el tipo de cruz latina y el de cruz griega (fig. 1803).

(fig. 1803) Evolución de la Planta de San Pedro de Roma

Dispone en primer término una especie de nartex, y levanta ante él una gran fachada con frontón central y ático coronado por estatuas, en la que se desentiende de la organización general del interior. Obra de Maderna, y muy representativa de esta primera fase barroca preberninesca, es la portada de Santa Susana (1603 (fig. 1804).

(fig. 1804) Portada de Santa Susana

Los verdaderos creadores del estilo son Lorenzo Bernini (muerte 1680) y Francisco Borromini (muerte 1667), ambos nacidos el año último del siglo anterior. Bernini es un napolitano de sangre florentina, que comienza su carrera como escultor

cultivando también la pintura. En el Baldaquino (1624 (fig. 1805), que en el crucero de San Pedro d e Roma cubre el altar situado sobre la tumba del apóstol, lanza el manifiesto del nuevo estilo arquitectónico. Es un templete sobre cuatro columnas de fustes torneados en espiral, inspiradas en la que se conserva en el mismo Vaticano, y que se supone en esta época procedente del templo de Salomón. De ahí el nombre de salomónica con que se conoce este tipo de columna. Con el prestigio del viejo templo de Jerusalén, y respondiendo al gusto por el movimiento ondulante del barroco, Bernini no duda en copiarla en lugar tan preeminente de la primera iglesia del mundo cristiano. Y es que el barroquismo del arte helenístico creador de aquella columna viene, al cabo de los siglos, a coincidir con el de la etapa seiscentista del arte europeo. Bernini divide el fuste con anillos horizontales en tres partes, la inferior de las cuales decora con estrías en espiral, mientras cubre las otras dos con tallos y hojas menudas. Tanto de esos anillos como de la base, hace surgir una fila de grandes hojas de acanto. La basa es ática, y el capitel de orden compuesto.

(fig. 1805) Baldaquino

Con ligeras variantes, este tipo de columna será, durante siglo y medio, el preferido en los retablos cristianos, en particular españoles. También es importante, por la fortuna que logrará en la decoración barroca posterior, el tema de la guardamalleta con borlas pendientes con que cubre el entablamento.

Si en el baldaquino se distingue Bernini por la novedad de los elementos arquitectónicos, en la Scala Regia del Vaticano y en la plaza de San Pedro (1667 (fig. 1806) se preocupa principalmente de los juegos de perspectiva y de intensificar el efecto de profundidad. En la Scala Regia interrumpe la subida con varios rellanos y dispone dos estrechas naves laterales formadas por gruesas columnas.

(fig. 1806) Scala Regia del Vaticano

En la plaza procura que el templo nos produzca la impresión de encontrarse lo más al fondo posible. Así, dispone en primer término una amplísima plataforma. Las alas de la gran plaza actúan de bastidores, y los numerosos cuerpos cilíndricos de su columnata contribuyen también con su perspectiva a empujar hacia el fondo la fachada del templo (fig. 1807).

(fig. 1807) Columnata de San Pedro

A Bernini se debe, además, la iglesia de San Andrés. En el palacio Odescalchi (fig. 1808) deja creado en sus rasgos esenciales el tipo de palacio barroco, con su planta baja concebida como basamento y las dos superiores recorridas en toda su altura por pilastras gigantescas.

(fig. 1808) Palacio Odescalchi

Menos novedad ofrece, en cambio, el Palacio Montecitorio. Hace un proyecto de fachada para el Palacio del Louvre, que no es aceptado.

BORROMINI, GUARINI Y JUVARA

. —Francisco Borromini (muerte 1667), colaborador primero y competidor después de Bernini, es el que lleva a la concepción general del templo el ansia barroca de dinamismo. En San Carlos (1640), de Roma (fig. 1809), en vez de acumular en la fachada columnas y frontones, como sus predecesores, prefiere con verterla en una superficie ondulada donde la parte central avanza en forma convexa, mientras las laterales se retraen, describiendo sus contracurvas.

(fig. 1809) San Carlos de Roma

En su interior, las formas curvas y rectas crean una traza mixtilínea (fig. 1810).

(fig. 1810) Interior San Carlos de Roma

En San Ivo (fig. 1811), la fachada sólo describe una curva, pero su planta es mixtilínea, alternando las superficies cóncavas con las convexas y las rectas; movimiento de superficies que se continúa en el interior de sus bóvedas. Al exterior son representativos del nuevo estilo el desarrollo en espiral del trasdós de la bóveda de la linterna y la llama del remate, quintaesencia de la ondulación ascendente del barroco, como la pirámide herreriana lo es de la estabilidad del pleno Renacimiento.

(fig. 1811) San Ivo

Obra también capital de Borromini es el Colegio de Propaganda Fide (1649 (fig. 1812), en cuya fachada mueve intensamente el encuadramiento de los vanos y emplea pilastras esquinadas apuntadas hacia abajo.

(fig. 1812) Colegio de Propaganda Fide

A Borromini se debe, al parecer, la fachada de Santa Inés (1653 (fig. 1813), con la parte central cóncava y dos campanarios.

(fig. 1813) Fachada de Santa Inés

Uno de los aspectos más interesantes de la arquitectura romana de esta época es el que se refiere a las portadas de los templos. Ya queda citada la de Santa Susana de C. Maderna, próxima todavía a la de Giacomo de la Porta, del Jesús.

La de San Vicente y Atanasio (1650) de M. Lunghi, es buen ejemplo de cómo en medio siglo se han multiplicado las columnas y los frontones hasta producir un efecto de recargamiento muy propio del barroco. Representativa en ese orden es también la portada de Santa María en Campitelli (1665), de C. Rainaldi (fig. 1814).

(fig. 1814) Santa María en Campitelli

La obra cumbre de la arquitectura veneciana seiscentista es la iglesia de Santa María de la Salud (1631 (fig. 1815), que a la entrada del Canal Grande se convierte en uno de los monumentos más representados en las pinturas panorámicas de la ciudad de las lagunas. Se debe a Baltasar Longhena (muerte 1682) y se distingue por su cúpula que cabalga en un cuerpo prismático cuyas aristas subrayan grandes volutas. El pórtico tiene frontón y es de gusto paladiano.

(fig. 1815) Santa María de la Salud

De menos categoría y algo más joven que Borromini, Guarino Guarini (muerte 1683) tiene particular interés para nosotros, porque, dentro de su estilo borrominesco, delata en varios de sus monumentos admiración por el arte hispanoárabe. Así, por ejemplo, en San Lorenzo de Turín construye una bóveda de tipo califal, de nervios no cruzados en el centro.

Felipe Juvara (muerte 1736) es el principal arquitecto italiano del siglo XVIII. Sus obras más características nos dicen cómo el gusto italiano comienza a cansarse del afán de movimiento borrominesco y a preferir composiciones más reposadas y de aire más clásico. Su gran papel en el barroco italiano es como arquitecto de palacios. El primero que le da fama de tal es el Palacio Madama, de Turín (1718 (fig. 1816),

donde, siguiendo la pauta de Bernini, sobre un cuerpo bajo, que sirve como de basamento, levanta un orden gigantesco que recorre varias plantas, y, con arreglo a la vieja fórmula paladiana, dispone sobre el ático de coronamiento una serie de estatuas en las que termina el movimiento ascendente de los soportes. Muy notable es también la escalera.

(fig. 1816) Palacio Madama, de Turín

Como veremos, Juvara logra su consagración como arquitecto de palacios cuando se le encarga la traza del Real de Madrid. A él se debe también en Turín el templo de la Superga.

FRANCIA

. —La arquitectura barroca francesa es, sobre todo, palaciega, y en cuanto a su exterior, de composición en general muy clásica. Durante la primera mitad del siglo XVII, iglesias como la de Val de Gráce (1645), en París (fig. 1817), trazada por Francisco Mansart, son buena prueba de la influencia de la arquitectura italiana preborrominesca.

(fig. 1817) Iglesia de Val de Gráce

Debido a las enseñanzas de las Academias de Escultura, Pintura y Arquitectura fundadas por Luis XIV, que vienen a intensificar el sentido de la medida tan propio del genio francés, y a la influencia de las creaciones italianas menos borrominescas y más monumentales, se forma el estilo de las grandes fachadas de la época de Luis XIV, de composición clara y de nobles proporciones. Uno de los definidores del nuevo estilo francés es Claudio Perrault (muerte 1688), traductor de Vitrubio, que termina el patio renacentista del palacio del Louvre, revistiendo su fachada exterior con monumental galería de gigantescas columnas (fig. 1818).

(fig. 1818) Patio renacentista del palacio del Louvre

El gran arquitecto de Luis XIV es, sin embargo, Luis Ardouin Mansart (muerte 1708), autor de la elegante iglesia de los Inválidos, cuya cúpula de doble tambor domina el conjunto, y, sobre todo, del palacio de Versalles. Comenzado en 1661 por al arquitecto Luis Le Vau con el revestimiento de un pequeño pabellón de caza de

tiempos de Luis XIII, es continuado después por Mansart, a cuya traza se debe la gran fachada del jardín (fig. 1819). Con un gran patio abierto en el centro del lado opuesto —el patio Real, Cour Royale, y el patio de Mármol, Cour de Marbre—, se extiende la edificación a ambos lados, formando dos alas prolongadísimas.

(fig. 1819) Fachada del jardín del palacio de Versalles

El interior del palacio es una interminable serie de salones ricamente decorados, donde los tapices de la fábrica de los Gobelinos alternan con los cuadros, los espejos, el bronce dorado y los mármoles de colores. El director de toda esta decoración es Carlos Lebrun, cuya obra maestra es el gran Salón de los Espejos que da frente al jardín; a un lado y otro se encuentran los salones de la Paz de la Guerra. Obra también de Mansart es la capilla (fig. 1820), de testero semicircular con tres naves sobre columnas y amplia tribuna corrida sobre las laterales.

(fig. 1820) Capilla de Versalles

El complemento de la arquitectura del palacio de Versalles es el jardín, para hacer el cual Luis XIV tiene la suerte de disponer de Andrés Lenótre (muerte 1700), que lo concibe de tipo arquitectónico, trazado a escuadra y compás, con recortados setos que simulan muros. Con gran camino central de no menos de cinco kilómetros, terrazas y estanques a diversos niveles, fuentes y estatuas y partes dedicadas a espectáculos especiales, como el Salón de Baile, al aire libre, y la Columnata, será el modelo que se imite en las cortes europeas. El tipo de jardín francés queda en Versalles definitivamente creado.

Si la arquitectura barroca francesa ofrece en su exterior escasas novedades esenciales respecto de la italiana, en la decoración interior su importancia es grande y su personalidad cada vez mayor. La talla en madera, los yesos, las aplicaciones de bronce, las telas y los tapices que revisten las paredes hasta donde comienzan las pinturas de los techos, responden a una traza general en la que el mobiliario es parte integrante de primer orden. Los historiadores franceses denominan las varias etapas de la evolución de este estilo decorativo barroco por el nombre de sus reyes, distinguiendo las de Luis XIII, Luis XIV, Regencia, Luis XV y Luis XVI. El estilo Luis XIV cuenta con un decorador de gran personalidad llamado Berain, que en sus

composiciones delata gusto muy acusado por lo mixtilíneo y cuyas creaciones dejan sentir su influencia fuera del país. Con las naturales diferencias en la forma de los temas ornamentales, traza grandes tableros de grutescos, de tradición renacentista.

Cuando la decoración francesa crea un estilo verdaderamente original es bajo Luis XV, pues el breve período de la Regencia es como un primer capítulo del mismo. El barroco todavía un tanto pesado y solemne de Luis XIV se hace ligero y gracioso bajo su nieto. El sentido dinámico del barroco termina creando una ornamentación donde la asimetría o, lo que es lo mismo, el desequilibrio, triunfa. El tema más característico es la rocaille, rocalla, especie de trozo de concha irregular y asimétrica. La rocaille no es, en realidad, invención francesa; es la creación de un grupo de decoradores, en gran parte extranjeros, entre los que figura en primer plano el holandés Oppenord. Aunque las formas cartilaginosas que adquiere en Holanda guardan cierto parentesco con el nuevo motivo, debió de ser decisiva en su formación la influencia del arte chino, ahora tan en boga. Como definidor de la rocalla puede considerarse, sin embargo, al italiano Meissonier. Igualmente típico es un ornamento de forma arriñonada, que en posición vertical es también asimétrico y que forma con frecuencia parte de la rocalla. Como es natural, en esta ornamentación desaparece todo rastro de clasicismo, y, en consecuencia, cuanto signifique rigidez de proporciones. Ella sirve de marco a los innumerables espejos de grandes dimensiones con que se quiere evitar la sensación de masa, y a los entrepaños cubiertos de telas y tapices.

Al mismo tiempo que estos temas puramente ornamentales, el estilo Luis XV pone de moda otros figurados no menos importantes y representativos. En primer lugar, las escenas chinescas, las chinoiseries, que entran en Europa con las porcelas, telas y lacas importadas del Extremo Oriente. Los paisajes con ligeros pabellones, grandes puentes sin más finalidad que la decorativa, faisanes, comerciantes vendiendo porcelanas, es decir, todo el repertorio chinesco con su típica asimetría, se pone de moda en los palacios europeos. Junto a ello desempeñan papel importante los temas pastoriles y galantes, a los que se agregan a veces los de la comedia italiana.

Tal vez nunca se ha llegado a concebir una arquitectura interior donde los problemas trascendentales de la vida se sientan más lejanos. La vida frívola y despreocupada de la corte francesa de la Regencia y de Luis XV, donde las favoritas de empolvadas pelucas, hermosos descotes y alegres vestiduras de seda son los personajes principales, y en la que sólo se piensa en minués, rigodones, aventuras amorosas y fiestas campestres, encuentra su expresión más perfecta y su marco más adecuado en el estilo descrito. Depurada creación del estilo es el palacio de Biron, hoy Museo Rodin, obra del gran decorador Jacques Gabriel, a quien se debe en Versalles el salón del Rey, el de la Reina y el gabinete del Péndulo del Reloj.

El estilo Luis XV es el que los alemanes dominan Rococó.

AUSTRIA, ALEMANIA E INGLATERRA

. —El estilo barroco, en su modalidad borrominesca, encuentra en el arquitecto vienes Fischer de Erlach (muerte 1763) uno de sus más ilustres intérpretes. Su iglesia de San Carlos (1715), de Viena (fig. 1821), es, con su larga fachada y sus torres en forma de columna, como la Trajana, de las más bellas creaciones del estilo.

(fig. 1821) Iglesia San Carlos de Viena

Pero donde la arquitectura germánica alcanza una de las metas extremas del barroco, no lograda en ningún otro país, es en algunas iglesias bávaras de Baltasar Neumann (1753), como las de Neresheim (fig. 1822) y de Vierzehnheiligen donde el estilo predominantemente palaciego de la época llega a transformar el templo, borrando en el cuanto significa recogimiento y favorece la meditación. Concebido como un gran salón de fiestas, los pilares se ordenan caprichosamente como participando en una danza de corte, y la luz lo inunda todo.

(fig. 1822) Iglesia de Neresheim

A Neumann se debe también el palacio de Wurzburgo, cuyos techos decora el veneciano Tiépolo. La iglesia de Santa María, de Dresde (fig. 1823), es un buen ejemplo de templo protestante barroco.

(fig. 1823) Iglesia de Santa María, de Dresde

Dividida Alemania en numerosos Estados, la arquitectura palaciega dieciochesca es rica en monumentos. El estilo Luis XV encuentra en sus pequeñas cortes clientes numerosos y entusiastas, y no pocos de sus principales decoradores son franceses. Uno de los conjuntos más originales, y en parte más bellos, es el Zwinger, de Dresde (1711- 1722), obra de Mateo Póppelmann. Entre los conjuntos palaciegos y de jardinería más interesantes figuran el de Nymphenburg en Munich, y el de Sanssouci (1745), en Berlín. De nombre francés este último —Sans Souci—, lo hace construir Federico el Grande de Prusia, el gran admirador de lo francés y protector de Voltaire (fig. 1824).

(fig. 1824). Palacio Sanssouci. Berlín

Debido al arraigo del gótico en Inglaterra, el Renacimiento se introduce en fecha sumamente tardía. Su principal y más antiguo representante, Iñigo Jones, que muere en 1652, es un entusiasta paladiano. Gracias a su prestigio, el tratadista italiano será desde ahora la fuente de inspiración constante de los arquitectos anglosajones. Su obra capital es el palacio de Whitehall (fig. 1825), de Londres, parte sólo del enorme edificio por él proyectado.

(fig. 1825) Palacio de Whitehall de Londres

Ese mismo estilo renacentista tardío es el del otro gran arquitecto inglés Cristóbal Wren (muerte 1723), que trabaja en pleno período barroco. En la catedral de San Pablo, de Londres (1675 (fig. 1826), la obra maestra de la arquitectura inglesa del siglo XVII, es bien sensible su clasicismo. La cúpula procede del proyecto de Bramante para San Pedro, y el gran frontón de su fachada es de origen paladiano.

(fig. 1826) Catedral de San Pablo, de Londres

Este paladianismo tan arraigado desde tiempo de Jones y que gracias a él enlaza sin esfuerzo con el neoclasicismo, es trasplantado a los actuales Estados Unidos, donde, vivificado por el neoclásico, continúa pujante hasta mediados del siglo XIX. El es el estilo de las casas de Nueva Orleáns.

CAPÍTULO XXXII

ARQUITECTURA BARROCA ESPAÑOLA

EL SIGLO XVII

LOS CHURRIGUERA Y PEDRO DE RIBERA

LOS ARQUITECTOS CORTESANOS EXTRANJEROS DEL SIGLO XVIII: JUVARA, SACCHETTI, BONAVÍA Y CARLIER. VENTURA RODRÍGUEZ

ANDALUCÍA: ACERO, LOS FIGUEROA Y HURTADO IZQUIERDO

GALICIA: ANDRADE, CASAS NÓVOA, SIMÓN RODRÍGUEZ Y SARELA. LEVANTE

MÉJICO: LORENZO RODRÍGUEZ Y GUERRERO Y TORRES. PUEBLA

AMÉRICA CENTRAL Y MERIDIONAL

PORTUGAL Y BRASIL

EL SIGLO XVII

. —Aun siendo la riqueza decorativa una de las características más acusadas de toda la arquitectura barroca, la escuela española se distingue entre todas las contemporáneas precisamente por la acentuación de esta riqueza ornamental, que no se limita, como en Italia y en Francia, al interior, sino que cubre las fachadas con profusión y abundancia desconocidas en aquellos países, llevando así a sus últimas consecuencias uno de los aspectos más peculiares del estilo. En ninguna parte se llega a un descoyuntamiento tan radical de las formas y conjuntos renacentistas como en las portadas y retablos españoles. Pero, en cambio, ese dinamismo barroco que se siente tan intensamente en lo decorativo, no llega en nuestros arquitectos a la concepción general del templo. Las movidas plantas borrominescas no hacen fortuna en la arquitectura española. Los ejemplos existentes de este tipo son tardíos, excepcionales y, como veremos, debidos a razones especiales. Distintivas también del barroco español son las notables diferencias que distinguen a sus diversas escuelas, no solamente ultramarinas, sino peninsulares, a pesar de sus acusadas características comunes.

En la arquitectura barroca española, y particularmente en la castellana del primer tercio del siglo, la influencia de Herrera es todavía profunda. La figura más representativa de este momento es Juan Gómez de Mora (muerte 1648), cuya portada de la Encarnación (1611), de Madrid (fig. 1827) es de sobriedad casi escurialense.

(fig. 1827) Portada de la Encarnación (1611). Madrid

Pocos años después construye la Clerecía (1617), de Salamanca, iglesia de jesuitas, en que sigue el conocido modelo de Vignola, si bien las torres y partes altas son ya del siglo XVIII. Gómez de Mora traza algunas de las principales construcciones civiles de su tiempo, como la Plaza Mayor (1617 (fig. 1828), la fachada meridional del destruido Alcázar, que sólo conocemos por reproducciones y el Ayuntamiento (1640), todo ello de tradición aún bastante herreriana, aunque en este último el proyecto primitivo sufre después grandes alteraciones.

(fig. 1828) Plaza Mayor (1617) de Madrid

Contemporáneos de Gómez de Mora son los hermanos de la Compañía Francisco Bautista y Pedro Sánchez, autores de la hermosa iglesia del antiguo Colegio Imperial, hoy catedral (1622 (fig. 1829), de tipo jesuítico derivado del modelo de Vignola y que debe compararse con la Clerecía de Salamanca. A Pedro Sánchez se atribuye la novedad de las cúpulas falsas encamonadas madrileñas, con armazón de madera y tambor octogonal.

(fig. 1829) Colegio Imperial

A esta misma etapa barroca corresponde la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares (1617), de planta ovalada. Atribuida sin especial fundamento a Gómez de Mora, es posible que la trazase su constructor, Sebastián de la Plaza. De planta también ovalada y muy poco posterior es la iglesia de San Antonio de los Portugueses, debida al ya citado Pedro Sánchez. Aunque edificio de distinta naturaleza, el Panteón de El Escorial (1617 (fig. 1830), obra de Alonso Carbonell, decorada por el italiano J. Bautista Crescenzi, se relaciona con los dos monumentos anteriores por la forma de su planta, prácticamente circular, y por su fecha.

(fig. 1830) Panteón de El Escorial

Al aproximarnos a mediados del siglo, la arquitectura madrileña abandona la sobriedad decorativa anterior, y a esa nueva fase que ahora se inicia corresponde la capilla de San Isidro, en San Andrés (1642 (fig. 1831). La traza Pedro de la Torre, pero intervienen en su obra varios de los principales arquitectos de la época. Tiene cúpula sobre tambor octogonal, y su interior, era de la mayor riqueza. Su entablamento exterior es ya plenamente barroco, habiéndose transformado los triglifos en estrechos mutuos cubiertos de follaje.

(fig. 1831) Capilla de San Isidro en la Iglesia de San Andrés

Además de los monumentos de carácter civil de Gómez de Mora, ya citados, debe recordarse en primer lugar el Ayuntamiento de Toledo (1612 (fig. 1832), obra de Jorge Manuel, el hijo del Greco, en cuya fachada campean dos torres con chapiteles de tradición escurialense, como los empleados por Gómez de Mora.

(fig. 1832) Ayuntamiento de Toledo

La mayor empresa del segundo cuarto del siglo es el Palacio del Buen Retiro (1631), construido por iniciativa del Conde-Duque de Olivares y dirigido por Alonso Carbonell. Pero del amplísimo conjunto formado por grandes patios con torres en los ángulos sólo se conserva el llamado Casón, dedicado a representaciones teatrales, y una de las alas principales, el hoy Museo del Ejército (fig. 1833). Flanqueado por dos torres con agudos chapiteles, su larga sala central es el Salón de Reinos, que estuvo decorado con grandes cuadros de batallas, entre ellos la Rendición de Breda, de Velázquez.

(fig. 1833) Palacio del Buen Retiro

Pero el edificio que puede dar mejor idea de la nobleza de proporciones y del aspecto de la arquitectura palaciega de tiempos de Felipe IV es la Cárcel de Corte, actual Ministerio de Asuntos Exteriores (1629 (fig. 1834), al parecer, obra también de Carbonell, y flanqueado por agudos chapiteles escurialenses y gran escudo en el centro. Sus dos patios gemelos, como los del Hospital de Afuera, de Toledo, aquí separados por amplia escalera, ofrecen en la planta alta bellos efectos de

perspectiva. A juzgar por los monumentos anteriores, Carbonell es la segunda gran figura de la escuela madrileña de la primera mitad del siglo.

(fig. 1834) Ministerio de Asuntos Exteriores

La iglesia de las Carmelitas de Loeches (1635), cuya fachada es muy semejante a la de la Encarnación, de Gómez de Mora, lo presenta como un seguidor de éste.

El tratadista de este período es fray Lorenzo de San Nicolás, autor del Arte y uso de Arquitectura, obra de que se hacen varias ediciones. En el avance del barroco influye decisivamente el granadino Alonso Cano (muerte 1667), que priva a las pilastras de capitel y, sobre todo, crea un follaje carnoso y de grandes hojas que impera en la segunda mitad del siglo en Castilla y Andalucía oriental, y una decoración de tableros superpuestos con entrantes curvilíneos y angulosos, de intensos efectos de claroscuro. Su obra más característica es la iglesia de la Magdolena, y la más conocida, la portada de la catedral, una y otra de Granada (fig. 1835).

(fig. 1835) Portada de la catedral de Granada

Dos artistas que a comienzos del último tercio del siglo hacen dar también pasos decisivos a la arquitectura madrileña en pro de un mayor barroquismo son Herrera el Mozo (muerte 1685) y José Jiménez Donoso (muerte 1690), ambos, pintores. Herrera interviene en la obra del Pilar, de Zaragoza, de planta rectangular y con una torre en cada esquina, y es, al parecer, quien introduce en Madrid el empleo de la columna salomónica. Su destruido retablo de Montserrat (1674) es, por lo menos, uno de los más antiguos en que los numerosos cuerpos horizontales renacentistas se reducen a banco, cuerpo principal y remate, cuerpo principal que es recorrido por columnas salomónicas de proporciones gigantescas, a ejemplo de la fachada del palacio barroco italiano. A Donoso se debe la reconstrucción de la Casa de la Panadería (1672), en el centro de la Plaza Mayor, uno de cuyos arcos decorativos termina en roleos. La portada de la destruida iglesia de San Luis (1716) hoy en la del Carmen, aunque posterior a su muerte, es probable que se labrase por traza suya. Tiene columnas de curiosa superficie poliédrica y arco con roleos en los salmeres.

LOS CHURRIGUERA Y PEDRO DE RIBERA

. —A fines del siglo XVI se inicia la última etapa del barroco madrileño, que perdura hasta mediados del siguiente, y es la denominada churrigueresca. Aunque es excesivo extender esta denominación a toda la arquitectura española de esta época y posterior, parece seguro que la influencia de los Churriguera se extiende a buena parte del país, y lo es, desde luego, que existe un estilo churrigueresco estricto perfectamente definido.

Los Churriguera constituyen una familia que comienza trabajando en la corte en el siglo XVII y que en la centuria siguiente se traslada a Salamanca. Sus miembros principales son José Churriguera, madrileño de nacimiento e hijo y nieto de ensambladores, y sus nietos Joaquín (muerte 1724) y Alberto Churriguera (muerte 1740), cuya actividad se desarrolla en Salamanca ya en pleno siglo XVIII.

Las únicas obras de fábrica seguras que poseemos de José Churriguera son el palacio de Nuevo Baztán (1709), junto a Loeches, adornado con gruesos baquetones de escasa proyección y anchas fajas resaltadas, y la actual Academia de San Fernando. Construida ésta para casa de Goyeneche, aunque bastante sencilla, tenía por zócalo grandes peñascos, como la fachada del Louvre, proyectada por Bernini. Tanto el zócalo como el encuadramiento de los vanos se retallan bajo la influencia del neoclasicismo al establecerse en ella la Academia. Capítulo importante de su obra lo constituyen los retablos, pero tanto en el de San Esteban, de Salamanca (1693), como en los restantes conocidos, se limita a emplear las columnas salomónicas de proporciones gigantescas, según hiciera ya Herrera el Mozo veinte años antes. El mismo catafalco funerario (1687) de la reina María Luisa tan celebrado por sus novedades barrocas, sólo ofrece la de terminar los salmeres del arco en roleos o espirales.

Joaquín Churriguera dirige hasta su muerte las obras de la cúpula de la catedral de Salamanca, pero su obra principal es el Colegio de Calatrava (1717). Su hermano Alberto termina la portada de la catedral de Valladolid (1729); es autor de la iglesia de San Sebastián (1731), de Salamanca, y traza la bella Plaza Mayor (1729), en uno de cuyos frentes levanta Andrés García de Quiñones el Ayuntamiento (1755).

Pedro de Ribera (muerte 1742) es el difundidor del estilo churrigueresco, llevándolo a sus últimos extremos e imponiéndole un sello personalísimo. Formado probablemente con José Churriguera, emplea con particular preferencia dos temas que serán característicos de la escuela madrileña, el estípite y el grueso baquetón de sección asimétrica, y, sobre todo, concibe las portadas con movimiento y riqueza hasta entonces desconocidos en la arquitectura europea. El soporte en forma de aguda pirámide invertida tiene su precedente en el Hermes clásico, y el mismo Miguel Ángel lo emplea como tema decorativo secundario.

Pero la transformación en pro de su forma barroca se opera en el siglo XVII. En fecha al parecer bastante temprana de esa centuria, y con características muy semejantes a las que presentará en España, se encuentra en la iglesia de Bückeburg, en Alemania. Churriguera lo emplea en algún dibujo, y, en pequeño tamaño, en el tabernáculo del retablo de San Esteban. El estípite —del latín stipes, estaca, tronco—, según aparece en manos de Ribera, tiene basa y capitel, como todo soporte clásico, pero su fuste consta de un primer cuerpo en forma de pirámide invertida, de otro de proporciones cúbicas y de un tercero pequeño y apiramidado en posición vertical. El estípite barroco es frecuente en los retablos de todo el mundo hispánico, pero sólo lo emplean sistemáticamente en las fachadas Ribera y sus discípulos y, como veremos, alguna escuela mejicana. Al baquetón, que como encuadramiento de vanos adquiere ya gran desarrollo en el barroco anterior, le concede Ribera importancia de primer orden, proyectándolo considerablemente para crear sombras violentas y prolongándolo para que, como el alfiz de tiempos de los Reyes Católicos, encuadre varios elementos de la fachada.

En la iglesia de Montserrat (1720), una de sus primeras obras, nos muestra ya los estípites en el campanario, cuyo chapitel bulboso es ejemplo característico de la evolución dieciochesca de los rectilíneos modelos escurialenses. Pero donde el estilo de Ribera alcanza su plena expresión es en las portadas de sus edificios civiles y, sobre todo, en la del Hospicio (1722 (fig. 1836), su obra maestra. El violento ímpetu ascendente, tan propio del barroco, eleva todo el conjunto, curvando la cornisa del entablamento y rompiendo la de la fachada, cuyo trozo central, a manera de penacho, sirve de remate a la portada. Caprichosas claraboyas horadan

las amplias enjutas, mientras ante las del segundo cuerpo dispone unos vasos con típico sentido barroco del contraste.

(fig. 1836) Portada del Hospicio de Madrid

Concebida la portada como un retablo, un gran cortinaje la encuadra lateralmente. Por su planta de tipo central, por el efecto de los chapiteles de las torres y del cimborrio, es muy interesante la iglesia de Nuestra Señora del Puerto.

Sin el recargamiento extraordinario de la del Hospicio, aún se conserva en Madrid toda una serie de portadas debidas a Ribera y sus discípulos. En ellas el balcón suele aparecer ligado a la puerta principal, y el conjunto se corona con el escudo familiar. Elemento decorativo capital es el gran baquetón cada vez más prominente y quebrado en complicadas formas mixtilíneas. Sirvan de ejemplo la casa de Miraflores y la del marqués de Perales. A Pedro de Ribera se debe también el templete puente de Toledo (fig. 1837).

(fig. 1837) Templete puente de Toledo en Madrid (foto de 1905)

La iglesia de San José (1742) es obra anónima que se construye en el estilo tradicional madrileño cuando ya comienzan a imponer su estilo los arquitectos extranjeros de los Borbones.

Los TOMÉ. —Si Ribera representa el punto culminante del barroquismo español peninsular en cuanto a decoración, quien encarna de manera más exaltada entre nosotros el ansia de espacio del barroco es el leonés Narciso Tomé, cabeza de la familia de arquitectos decoradores de ese nombre. Es el autor del Transparente de la catedral de Toledo (1721 (fig. 1838), que cantan sus admiradores contemporáneos como la octava maravilla. Su hermoso retablo es de ricos mármoles y bronces, y está trazado en perspectiva para fingir una profundidad que no existe. Para favorecer esa perspectiva con un violentísimo efecto de luz, cala una de las bóvedas de la giróla y labra sobre ella una enorme linterna, donde la parte superior del retablo se hace escultura para terminar fundiéndose en una gloria de pintura. Sumido en la media sombra del templo gótico, el efecto teatral y

deslumbrante típicamente barroco del Transparente señala una de las metas alcanzadas por el estilo.

(fig. 1838) Transparente de la catedral de Toledo

A Tomé se debe también el retablo mayor de la catedral de León, hoy en las Capuchinas de esta población. En unión de sus hijos decora la fachada de la Universidad de Valladolid, obra de Fray Pedro de la Visitación (1715).

LOS ARQUITECTOS CORTESANOS EXTRANJEROS DEL SIGLO XVIII: JUVARA, SACCHETTI, BONAVÍA Y CARLIER. VENTURA RODRÍGUEZ

. —Paralelamente a la arquitectura barroca nacional, que se mantiene pujante en casi toda la Península durante el siglo XVIII, trabaja en la corte, al servicio de la nueva dinastía borbónica, un grupo de arquitectos extranjeros, en su mayoría italianos, enemigos decididos de las exuberancias decorativas españolas. Sus empresas principales son los nuevos palacios reales, aunque también ejecutan algunos templos. No obstante su parquedad decorativa y su respeto a los cánones clásicos, que los convierten en los patrocinadores del neoclasicismo español, a ellos se deben las únicas plantas verdaderamente barrocas de tipo borrominesco creadas en España.

El incendio de 1734, que destruye el viejo Alcázar de los Austrias, obliga a levantar un nuevo palacio, y para construirlo se acude a Juvara (muerte 1736), el arquitecto italiano que, como queda dicho más se ha distinguido como constructor de palacios, y que con su moderación casi clásica representa la antítesis del estilo de Pedro de Ribera. Pero muerto poco después, sólo tiene tiempo de trazar un enorme edificio de planta cuadrada, de cerca de medio kilómetro de lado, con numerosos patios y coronado por una balaustrada rematada en estatuas. De proporciones muy apaisadas, al gusto francés, al morir Juvara y encomendarse las obras a su discípulo Juan B. Sacchetti (muerte 1764), el edificio gana en altura lo que pierde en superficie, con la consiguiente multiplicación de las plantas. El palacio adquiere así proporciones italianas (fig. 1639). Se completa con cuatro cuerpos salientes a manera de torreones en los ángulos y otros en los centros, y los múltiples patios de

Juvara se reducen a uno grande central. La ordenación de la fachada responde al modelo del palacio Madama, de Turín, ya citado.

(fig. 1839) Antiguo alcázar de los Austrias reconstruido en Palacio Real de Madrid

Comenzado con anterioridad el de La Granja (1721), según las trazas del madrileño Teodoro Ardemans (muerte 1726), se concede en él gran importancia al templo, que, como en El Escorial, se coloca en el centro y se remata con chapiteles bulbosos desconocidos hasta entonces en España. Su gran fachada, obra ya de Juvara, es de grandes pilastras y columnas de orden gigantesco que arrancando de tierra recorren las dos plantas del edificio. Frente a ella se extiende el gran jardín de estilo francés debido a Renato Carlier, en cuyo trazado geométrico aparecen distribuidas numerosas fuentes, abundantemente surtidas de agua por el estanque situado en la montaña vecina.

El palacio de Aranjuez es, bajo Felipe V y sus hijos, objeto de tan grandes ampliaciones, que puede considerarse obra de esta época, aunque se procura ajustarse en cierto modo al estilo del edificio, construido por Felipe II. Dirige las obras principalmente el italiano Santiago Bonavía (1760), si bien las largas alas laterales (1775), ligeramente oblicuas para fingir una mayor profundidad son obra de Sabatini, el arquitecto de Carlos III. Pero Aranjuez no es sólo el Palacio, sino un pueblo construido para su servicio, con una gran plaza con la capilla de San Antonio (fig. 1840) al fondo, y un dilatadísimo parque, que tiene su origen en el siglo XVI, y donde se levantan más tarde bellos palacetes de estilo neoclásico.

(fig. 1840) Palacio de Aranjuez

La decoración y amueblamiento del gran palacio de Madrid, que comienza hacia 1760, y de los restantes palacios reales, obliga a crear varias industrias de lujo, que quedan, según norma corriente del despotismo ilustrado, bajo el patronato real. Carlos III, al venir de Nápoles (1759), traslada a Madrid su fábrica de porcelana de Portici y la establece en los jardines del palacio del Buen Retiro, bajo la dirección del italiano Gricci. Allí no sólo se labran jarrones y grupos decorativos, sino las placas y relieves de temas chinescos con que se revisten las salas de porcelana de los palacios de Madrid (1765) y Aranjuez (1760), ambas con rocalla. En La Granja se

instala la Fábrica de Vidrio (1734), donde se labran los innumerables espejos y arañas necesarios para los palacios reales, y en el Buen Retiro de Madrid (1721) la Fábrica de Tapices para las sedas y tapices. El salón Gasparini es una de las piezas más bellamente decoradas de Palacio.

Estos arquitectos extranjeros no se limitan a construir palacios. El gran innovador de la arquitectura religiosa es Bonavía, quien en la iglesia pontificia de San Miguel (1739 (fig. 1841) deja ver sus entusiasmos borrominescos en su fachada convexa, su capilla mayor de curva indefinida, sus pilastras dispuestas oblicuamente, sus arcos fajones cruzados, sus cúpulas ovaladas de sección en arco carpanel y sus caprichosas claraboyas treboladas. Análogo deseo de novedades y de movimiento inspira a su capilla de San Antonio de Aranjuez.

(fig. 1841) Iglesia pontificia de San Miguel. Madrid

En las Salesas Reales (1750 (fig. 1842), obra del francés Francisco Carlier (muerte 1760), la fundación religiosa real más importante, esos deseos de novedad y de movimiento borrominesco se atemperan notablemente. A él se debe además la iglesia del Pardo.

(fig. 1842) Salesas Reales

Ventura Rodríguez (muerte 1785), formado con los maestros de los palacios reales y profesor de Arquitectura de la Academia de San Fernando, es el primer arquitecto español que se adhiere al neoclasicismo, llegando a ser considerado como el restaurador de la arquitectura española. Su formación, sin embargo, es barroca, y a él se debe nuestro templo más típicamente borrominesco; por eso, aunque suele ser incluido en el período neoclásico, dado el carácter barroco italianizante de la mayor parte de su obra, es preferible estudiarlo en este lugar.

La iglesia de San Marcos (1749), construida para conmemorar la batalla de Almansa, y que no tiene más precedente entre nosotros que la de San Justo y Pastor, describe en su planta una serie de no menos de cinco elipses y un arco carpanel, con el consiguiente movimiento de muros y pilastras (fig. 1843).

(fig. 1843) Iglesia de San Marcos. Madrid

Análogo sentir barroco inspira las bóvedas elipsoidales y las claraboyas treboladas de la capilla de la Virgen del Pilar (1750), de Zaragoza. El clasicismo de Ventura Rodríguez se manifiesta, en cambio, en el revestimiento con que reemplaza, en 1753, la decoración barroca del interior del templo. Ese ideal neoclásico se intensifica en la iglesia de los Filipinos, de Valladolid (1760), de planta circular, y en la fachada de la catedral de Pamplona (1783 (fig. 1844).

(fig. 1844) Fachada de la catedral de Pamplona

Ventura Rodríguez proyecta además numerosos monumentos que, por unas razones o por otras, no llega a ejecutar, pero de los que conservamos los planos. De gran belleza y originalidad son los del Santuario de Covadonga (1780), cuya construcción se suspende apenas comenzada. Los de San Francisco el Grande, de Madrid, revelan el gran empeño puesto en esta obra, que hubiera sido la suya más importante, pero que es encomendada al lego franciscano Francisco Cabezas (muerte 1773), a quien se debe el templo circular existente, cubierto por enorme bóveda de treinta y tres metros de diámetro. De sus obras civiles, la más importante, aunque no íntegramente suya, es el palacio de Liria (1770), donde se siguen las normas del palacio barroco italiano.

Buen ejemplo del mismo barroco clasicista, cultivado por Ventura Rodríguez bajo el patrocinio de la Academia de San Fernando, es la fachada de la catedral de Lugo, construida por Julián Sánchez Bort (muerte 1784).

Además de los arquitectos extranjeros anteriores establecidos en la corte, deben quedar citados aquí otros que dejan obras en otras partes del país; en primer lugar, todavía dentro del siglo XVII, los italianos Juan Bautista Contini y Carlos Fontana. Contini es el autor de la torre de la Seo de Zaragoza (1683 (fig. 1845), coronada por chapitel de tipo estrangulado, como, al parecer, no se emplea en Castilla hasta la centuria siguiente.

(fig. 1845) Torre de la Seo de Zaragoza

Fontana, da las trazas del Colegio de Loyola (1684), cerca de Azpeitia, de planta circular. Al alemán Conrado Rodulfo se debe la portada de la catedral de Valencia

(1703), que en la convexidad de su calle central delata una intensa influencia borrominesca que emplean los arquitectos cortesanos sólo varias décadas más tarde.

ANDALUCÍA: ACERO, LOS FIGUEROA Y HURTADO IZQUIERDO

. —En Andalucía se construye la última gran catedral española. Centralizado en Cádiz el comercio de Indias, se hace necesario reemplazar el viejo templo por otro a tono con la riqueza creciente de la ciudad. Se comenzó en 1729, y el artista elegido es Vicente Acero, quien, al trazarlo , conocedor de la tradición renacentista española, elige por modelo la catedral de Granada, tomando de ella la capilla mayor circular y, simplificándola, la organización de los pilares, aunque, como hijo de su siglo, procura mover la fachada principal siguiendo las normas borrominescas. Por desgracia, no llegan a ejecutarse las torres por él concebidas, y la fachada sólo en parte responde a su traza (fig. 1846).

(fig. 1846) Catedral de Cádiz

En Sevilla, el estilo barroco produce ya en el siglo XVII obras de cierto interés. La iglesia del Sagrario (1618), de Miguel de Zumárraga, de hermosas proporciones, revela en su cubierta de bóvedas váidas y en las tribunas sobre las capillas cómo su autor se inspira en la iglesia renacentista del Hospital de Fernán Ruiz. Desde el punto de vista decorativo, son jalones principales las yeserías de los interiores de San Buenaventura y de Santa María la Blanca.

Pero cuando la escuela crea sus obras más representativas es a fines de siglo. Los materiales preferidos son el ladrillo en limpio, los paramentos enlucidos y avitolados y el policromo barro vidriado. Leonardo de Figueroa es el autor de la iglesia de San Pablo (1691), donde el movimiento ondulante de la columna salomónica alcanza al anillo de la cúpula principal, y de la de San Luis (1699) de planta de cruz griega. La cúpula de ésta, también con anillo ondulado, ofrece una de las más bellas e importantes decoraciones pictóricas del tipo del P. Pozzo que poseemos en España. Pero su obra más conocida es el Colegio de San Telmo (1722 (fig. 1847), cuya gran portada de piedra es la creación más monumental de la escuela.

(fig. 1847) Colegio de San Telmo

Antonio Matías de Figueroa (muerte 1792), que gusta de incurvar las molduras de las portadas con característico ritmo dieciochesco, crea en la iglesia de Palma del Condado (1780) otra de las obras más típicas de la escuela; su portada de ladrillo en limpio es de gran finura de ejecución, y su esbelta torre encalada realza sus líneas con azulejos.

La arquitectura civil cuenta con la Fábrica de Tabacos (1750), uno de los edificios dedicados a la industria más amplios y bien pensados de esta centuria. Es obra del holandés Van der Beer, y al presente está siendo transformada para adaptarla a Universidad. Mucho más representativas del estilo dieciochesco de la escuela son, en cambio, las numerosas casas conservadas en los grandes pueblos de la comarca. Entre las de Ecija, la del marqués de Peñaflor se distingue por su balcón corrido, su gran alero, su patio y sus caballerizas. La del conde de la Gomera, de Osuna, tiene cornisa rizada de cierto aire hispanoamericano y torreón con mirador.

Personalidad de primera fila dentro de la arquitectura barroca andaluza, aún no bien conocida, es Francisco Hurtado Izquierdo (muerte 1725), maestro mayor de la catedral de Córdoba, pero que deja sus principales obras en Granada. En ella traza el Sagrario (1705) de planta de cruz griega, con gran cúpula y muy sobria decoración, y, al parecer, la sacristía de la Cartuja (1730-1742), donde, en cambio, la decoración barroca posterior a su muerte crea una de sus obras maestras. Flanqueada por especie de estípites, las molduras mixtilíneas recubren íntegramente sus bóvedas y muros, con modelos siempre diversos. Completan la riqueza decorativa del deslumbrante interior lujoso zócalo de mármol de Lanjarón y cajoneras de maderas ricas, concha, marfil y plata primorosamente labradas por fray José Manuel Vázquez. Obras anteriores y seguras de Hurtado son, en cambio, el tabernáculo de mármol de la misma cartuja, cuyas bóvedas gallonadas de intradós pendiente marcan una meta en el barroquismo de nuestra arquitectura, y el Sagrario de la Cartuja del Paular.

Los otros dos maestros principales que trabajan en el reino granadino son José Bada, que emplea estípites en el antiguo trascoro de la catedral, traza la iglesia de

San Juan de Dios y alguien piensa que la Sacristía de la Cartuja, y Gaspar Cayón, que interviene en la rica portada de la catedral de Guadix.

GALICIA: ANDRADE, CASAS NÓVOA, SIMÓN RODRÍGUEZ Y SARELA. LEVANTE

. —Fundamentalmente dieciochesca, una de las escuelas barrocas de mayor personalidad es la gallega, que, como la madrileña, emplea con frecuencia el granito. Pueden distinguirse en ella dos etapas. Con anterioridad a 1740, se caracteriza por el deseo de crear edificios de elegantes proporciones, por sus soportes de tradición clásica y por su decoración plenamente subordinada al conjunto arquitectónico. El fundador de la escuela es el santiagués Domingo Antonio Andrade (muerte 1712), autor de un libro sobre arquitectura y a quien se debe la Torre del Reloj de la catedral de Santiago. El cubo, recorrido por una serie de pilastras que hacen sus proporciones más esbeltas, y el campanario, con sus linternas laterales y su bella decoración, forman un conjunto elegante y rico, sin recargamiento.

Pero el gran maestro de la arquitectura compostelana es Fernando Casas Nóvoa (muerte 1751), formado en las enseñanzas de Andrade. A él se debe la espléndida fachada del Obradoiro (1738 (fig. 1848), que se antepone al viejo templo románico, y que es, probablemente, la creación más grandiosa del barroco peninsular, dotada de un movimiento ascendente casi gótico. Perfil de fachada de gran catedral gótica es, en efecto, el de sus cinco agudos piñones decrecientes, que, como otras tantas flechas, lanzan nuestra mirada al cielo, y a ese mismo anhelo de altura responde el movimiento de las columnas que, cual camino de luz y sombra, la recorren en toda su altura. Tras la espléndida fachada, falsa como una decoración de teatro, se levantan los ricos campanarios suspendidos en el aire por el ímpetu ascendente de los cubos, mientras la monumental escalera sirve de magnífico pedestal al maravilloso conjunto, preparándonos con sus líneas oblicuas par a gozar de la teatral escenografía.

(fig. 1848) Fachada del Obradoiro

A Casas se deben, además, el retablo mayor del templo y la fachada de la iglesia de Villanueva de Lorenzana.

Los sucesores de Casas Nóvoa carecen de su talento y de su sentido de la medida y de la elegancia. Deseosos de crear un estilo nuevo, es a veces la extravagancia uno de sus rasgos más acusados. En quien más se acusa la tendencia es en Simón Rodríguez, quien, siguiendo la misma ruta anticlásica que Alonso Cano, se esfuerza en crear intensos efectos de claroscuro, renunciando radicalmente a la decoración vegetal y se entregan en brazos de sencillas pilastras, placas recortadas, óvalos y discos lisos, que hacen pensar en una obra de marquetería gigantesca. En su fachada de Santa Clara, los elementos decorativos se simplifican de tal forma y adquieren tales proporciones, que se diría concebida por un cubista. Aunque mucho menos extremado, a esta misma tendencia pertenece Ferro Caaveiro, autor del Ayuntamiento de Lugo (1736), y Fernández Sarela, cuya obra principal es el Cabildo santiagués (1758). Pero esta segunda etapa de la arquitectura barroca compostelana termina de una manera dramática cuando, encargado Sarela de la obra de la puerta de la Azabachería de la catedral, trazada por Ventura Rodríguez, al permitirse ciertas libertades barrocas en la interpretación de los planos, es destituido fulminantemente por la Academia de San Fernando, baluarte ya del neoclasicismo triunfante. A Sarela se debe, además, la Puerta del Deán.

Al lado de estas grandes escuelas no faltan en otras regiones arquitectos de valía mal conocidos o grupos de obras que revelan la existencia de otras tantas escuelas menores. Este último es el caso, por ejemplo, de una curiosa serie de iglesias y capillas aragonesas, cubiertas con bóvedas revestidas por ricas yeserías, en las que el lazo morisco rectilíneo y curvo es elemento decorativo predominante, delatándonos la supervivencia del mudejarismo, siempre tan vigoroso en Aragón. El monumento principal es la iglesia de San Ildefonso, de Zaragoza, pero deben recordarse además las cúpulas de la Seo, y de las Iglesias de Calatayud y Maluenda.

En Murcia trabajan el anónimo autor de la portada con estípites de la Santa Cruz de Caravaca (1722); Jaime Bort, a quien se debe la fachada de la catedral de Murcia (1737), sin duda una de las obras más monumentales de nuestra arquitectura , y el italiano Baltasar Canestro, autor del bello Palacio Episcopal (1748) de la misma ciudad.

En Valencia, J. B. Viñes levanta a fines del siglo XVII la esbelta torre octogonal de Santa Catalina (1688), decorada con columnas salomónicas; pero la obra de verdadero relieve, dentro de la arquitectura barroca española, es la casa del marqués de Dos Aguas (1740 (fig. 1849), debida al pintor Rovira, quien, como Churriguera en la Academia de San Fernando, labra unos grandes peñascos en el zócalo.

(fig. 1849) Casa del marqués de Dos Aguas

En Mallorca, inspirándose el barroco en las viejas casas góticas de patios con amplísimos arcos rebajados crea un nuevo tipo de casa típicamente mallorquína, entre cuyos principales ejemplares figura el Palacio Morell (1763), obra de Gaspar Palmer.

MÉJICO: LORENZO RODRÍGUEZ Y GUERRERO Y TORRES. PUEBLA

. —El barroco español no se limita al ámbito peninsular. España, hasta principios del siglo XIX, se extiende al otro lado del Atlántico por casi toda América, y aún comprende en los confines de Asia las Islas Filipinas. Pobladas estas dilatadas tierras en su mayor parte por mestizos e indígenas que paulatinamente se han incorporado a la civilización europea, esta enorme masa de sangre no española que se mezcla con la de los conquistadores deja sentir ya en la época barroca, y en proporciones notables, su presencia en la interpretación del nuevo estilo.

Aunque produce monumentos de primer orden durante el siglo XVII, la arquitectura barroca mejicana es, sobre todo, dieciochesca. Comienza a gustar del arco poligonal en el siglo XVII, y manifiesta en la centuria siguiente un entusiasmo sin igual en ninguna otra arquitectura moderna europea por los arcos y claraboyas mixtilíneas, cuyos precedentes más inmediatos son los hispanoárabes y góticos de fines del siglo XV. En cuanto al conjunto del templo, el rasgo más característico es el abundantísimo empleo de la cúpula sobre tambor octogonal, con frecuencia con rica decoración de cerámica vidriada en la bóveda. Las torres son de esbeltísimas proporciones.

Entre las varias escuelas que pueden distinguirse en la antigua Nueva España, que, además del actual Méjico, comprende todo el oeste de los Estados Unidos, la más importante es, probablemente, la de la capital, cuyos monumentos suelen distinguirse por la sobria policromía de su piedra clara de Chiluca y la volcánica oscura o rojiza del tezontle. Al primer tercio del siglo pertenece el arquitecto Pedro de Arrieta (muerte 1738), maestro formado todavía en el estilo seiscentista, autor de la basílica de Guadalupe, de planta rectangular, como el Pilar de Zaragoza, con una torre octogonal en cada ángulo. Los arcos de sus puertas son semioctogonales (fig. 1850).

(fig. 1850) Basílica de Guadalupe

Introducido el estípite riberesco por Balbás en el retablo de la capilla de los Reyes (1718), al emplearlo el granadino Lorenzo Rodríguez (muerte 1774) en las fachadas del Sagrario (1749), lo hace arraigar en la Nueva España con más fuerza que en su patria original. Sus riquísimas portadas, cubiertas de estípites, destacan sobre el tezontle oscuro del muro, que, como consecuencia de un proceso típicamente mejicano, más que soporte es ya un cerramiento, y puede así rematar en una caprichosa moldura mixtilínea, en la que ha desaparecido todo recuerdo clásico. A Lorenzo Rodríguez se atribuyen las dos fachadas de la Trinidad y San Martín de Tepozotlán, de no menor riqueza que las del Sagrario. Arquitecto de estos mismos años y autor de otra hermosa obra de la arquitectura hispanoamericana es Diego Duran. Su espléndida iglesia del pueblecito minero de Tasco nos ofrece otra faceta del barroco mejicano dieciochesco, casi tan rica como la de Rodríguez y de no menor personalidad. Guerrero y Torres (muerte 1792), la última gran figura de la escuela, representa dentro del estilo una cierta reacción. Al menos renuncia al monstruoso estípite y, pese a sus trazas generales barrocas, reentroniza la columna en su hermosa portada de la Enseñanza (1778), último eslabón de la brillante serie de las de la ciudad. Aunque inspirándose en una planta romana, crea en la capilla del Pocito (1777) una de las obras más típicas de la arquitectura mejicana. Emplea en su fachada el arco mixtilíneo y la claraboya en el último momento de su evolución, y cubre el edificio con una bella serie de bóvedas revestidas de azulejo. La casa mejicana, que a lo largo del siglo ha venido definiendo cada vez más sus caracteres

propios, encuentra también en Guerrero uno de sus principales creadores. A él se debe la del conde de San Mateo y la llamada de Iturbide. De autor desconocido es la Casa de Azulejos.

Puebla es sede de otra de las escuelas de mayor personalidad de la Nueva España. Durante el siglo XVII da vida a varios talleres de yeseros que crearon decoraciones interiores tan ricas como la de Santo Domingo de Oaxaca, y tan originales, ya en fines del siglo, como la de la capilla del Rosario, de Santo Domingo de Puebla (1690). En la centuria siguiente los interiores de los templos poblanos llegan a extremos de recargamiento no superados. Pero los decoradores poblanos no se contentan con esas policromías interiores, sino que recubren las fachadas de sus casas y templos con ladrillos rojizos puestos de plano alternando con azulejo. Más tarde, esos pequeños azulejos u holambrillas se convierten en amplios tableros con escenas, todo ello fabricado en la misma Puebla, la patria americana de la cerámica vidriada. Típicas creaciones de la escuela poblana son el Santurio de Ocotlán, donde, sin embargo, el azulejo no se emplea; San Francisco y Guadalupe, de Puebla, decorada con grandes tableros de azulejo, y San Francisco Acatepec, de Cholula, en la que el azulejo cubre totalmente la portada, revistiendo incluso columnas y estípites. En las casas, a la policroma decoración del tipo citado se agregan los tejaroces, que desempeñan papel de primer orden en el conjunto.

Las grandes fachadas con estípites no se limitan a las de la capital. El estilo de Lorenzo Rodríguez se extiende tan rápidamente por la región de Guanajuato y se construyen en sus principales poblaciones tantas y de tales proporciones, que no ceden en riqueza a las de la capital y comarca. Las fabulosas riquezas hechas rápidamente en las minas no tardan en reflejarse en monumentos como los de Guanajuato y de las bocaminas de sus alrededores. Incluso en pequeños pueblos agrícolas como Dolores se labran lujosísimas fachadas cuajadas de estípites.

En realidad, casi todas las grandes poblaciones de la Nueva España son sede de una escuela barroca con caracteres propios. Salvo la de Michoacán, que se distingue por su sobriedad y dota a su catedral de dos majestuosísimas torres, todas tienen por denominador común la riqueza. Fachada de primer orden, no superada en

riqueza decorativa por ninguna otra, es la de la catedral de la famosa ciudad minera de Zacatecas, donde el estilo del follaje es de clara inspiración indígena. En Potosí, la obra maestra de la escuela es el Carmen (1749), e igualmente ricas son las catedrales de Saltillo, Chihuahua, etc. Querétaro alcanza una de las metas del barroco mejicano por el capricho de sus arcos mixtilíneos. En Oaxaca, los terremotos hacen que los edificios pierdan la elegancia típica del barroco de Nueva España.

Aunque de rango artístico más modesto, las misiones franciscanas establecidas al norte de la actual frontera mejicana dejan dos interesantes series de monumentos. En Nuevo Méjico, en el siglo XVII, emplean un tipo de iglesia de gruesas paredes, generalmente de tapial o adobe, dispuestas en talud y cubiertas por rollizos con los extremos salientes por las fachadas laterales.

Las misiones de California, fundadas por los PP. Junípero Serra y Lasuén, que se escalonan desde San Diego (1769), al Sur, hasta la actual San Francisco, son construcciones mucho más amplias, que, además del templo, eco muy apagado de los mejicanos coetáneos, tienen un gran patio, con salones para graneros, almacenes, carpintería, herrería, en suma, todas las dependencias necesarias para la educación de la población indígena y la explotación agrícola, cuyo centro es la Misión.

AMÉRICA CENTRAL Y MERIDIONAL

. —En América central —la vieja Capitanía General de Guatemala—, la ciudad que crea el estilo es la Antigua Guatemala, o simplemente Antigua. Muy influido por el de la Nueva España, los intensísimos y frecuentes terremotos que arruinan la ciudad en repetidas ocasiones hacen que el esbelto canon mejicano desaparezca y las torres apenas superen la altura de la fachada. Los edificios son achaparrados y sus muros gruesísimos. Después de la fachada de la catedral, de sobriedad casi herreriana, el barroco seiscentista cubre ya de rica decoración la iglesia de la Merced. En el siglo XVIII, el estípite, que adopta formas propias en Guatemala, es el tema constante de las portadas. Monumentos representativos son Santa Rosa y San José, de Antigua, y los principales maestros, Porres, probable autor del Santuario de Equipulas, con

una torre en cada ángulo y gran cúpula central, y José M. Ramírez, que lo es de la Universidad de Antigua.

En Cuba, la nota más destacada de su arquitectura barroca es el arraigo del mudejarismo, que da lugar a un tipo de iglesia, al parecer de influencia canaria, con artesón en que se multiplican los canes decorativos. Se prefieren los artesones pequeños y múltiples a las armaduras muy prolongadas, como puede observarse en las iglesias de Guanabacoa. Hacia 1770, la construcción de los Palacios de Gobierno, hoy Ayuntamiento, y de Correos, hoy Tribunal Supremo, introduce un estilo, tal vez de ascendencia gaditana, de movidas molduras, pero sin decoración vegetal. La fachada más barroca es la de los jesuitas, hoy catedral, cuyo interior se cubre de bóveda de crucería de madera, por desgracia destruida recientemente. En estos años se forma la casa barroca cubana de patio, entresuelo, portadas de encuadramiento mixtilíneo, grandes balcones de madera y ricas armaduras moriscas.

En Colombia y Venezuela, los arquitectos de los siglos XVII y XVIII siguen aferrados a las armaduras moriscas. En la primera son característicos los interiores decorados con grandes temas florales, como las iglesias de Tunja y de Santa Clara, de Bogotá. Tal vez lo más típico del barroco venezolano sean sus casas de una planta con ricos arcos mixtilíneos de menuda traza y columnas bulbosas.

En el Ecuador, donde el mudejarismo tan hermosas armaduras produce durante el siglo XVI, se cubren la bóveda y los muros de la Compañía con ornamentación geométrica de lazo. La fachada es de columnas salomónicas de tipo berninesco. De mayor trascendencia es el alternar de arcos de dos tamaños del claustro de San Agustín, primer paso de la evolución que se continúa en el Perú.

En este país, como tierra más castigada por los terremotos que Méjico, los edificios barrocos carecen de las elegantes proporciones de los de allí, y las torres, por lo común, son de más escasa altura. En cuanto a las características generales del estilo, mientras el de Nueva España adquiere sus formas barrocas definitivas en el siglo XVIII, aquí conserva, incluso en esta centuria, un cierto aire seiscentista. La portada de la catedral de Lima, obra de Martínez Arrona y de P. Noguera, inspirada en retablos sevillanos de principios del XVII, ejerce influencia decisiva, y la columna

salomónica se emplea en otras posteriores con insistencia tal, que llega a convertirse en una de las características del barroco peruano.

En el amplio virreinato peruano se forman varias escuelas, y como es lógico, la limeña es la creadora del estilo más difundido. La fachada de San Francisco (1624) ofrece ya los elementos que después serán más constantes: el paramento almohadillado de gran tamaño, el frontón roto de brazos enhiestos muy poco curvos y la gran claraboya ovalada. En el siglo XVIII, en la Merced, a esos elementos se agregan la columna salomónica y la hornacina; en San Agustín todas esas características se intensifican, y la columna salomónica y la claraboya adquieren extraordinario énfasis. Por otra parte, en los conventos limeños, y en los peruanos en general, contra lo que sucede en Méjico, se concede particular atención a los claustros. En ellos se sacan las consecuencias del esquema de arcos alternados de dos tamaños de San Agustín, de Quito. En el de San Francisco, los arcos menores se macizan para abrir después en ellos grandes claraboyas ovaladas, y todo el paramento es almohadillado. La arquitectura barroca limeña, siguiendo modelos medievales peninsulares, crea un bello tipo de fachada en que los volados balcones cubiertos de celosías de maderas duras son el elemento más rico y característico. La Casa de Torre Tagle (fig. 1851), hoy Ministerio de Asuntos Exteriores, sin duda el ejemplar más lujoso de casa limeña, tiene, además, un bello patio, donde el sistema de arcos alternados de diversos tamaños, propio de los claustros conventuales, alcanza en su trazado mixtilíneo y en sus contracurvas la última etapa de su evolución.

(fig. 1851) Casa de Torre Tagle

En el Cuzco, como consecuencia del terremoto de 1650, se forma una escuela que labra numerosas portadas como la de la catedral y de la Compañía y templos como el de San Sebastián, y extiende su influencia a la región del lago Titicaca o del Collao: iglesias de Ayaviri y Tampa. En el siglo XVIII la prosperidad de esta última comarca da vida a una escuela propia, cuyo rasgo más acusado es su riquísima decoración de mano indígena labrada a bisel. Sirvan de ejemplo las iglesias de Pomata y Juli. También se distingue por su rica decoración plana de labor indígena

la escuela de Arequipa, la ciudad del Sur, situada en la ruta del mar a las tierras del Collao. Se crea a fines del siglo XVII, fecha a que corresponde la fachada de la Compañía, pero sus monumentos más numerosos son ya de la centuria siguiente, entre los que figura la iglesia de Yanahuara (fig. 1852).

(fig. 1852) Iglesia de Yanahuara

En Bolivia, la decoración arquitectónica es de tipo análogo a la del Collao, siendo una de las obras principales la portada de San Lorenzo de Potosí (fig. 1853). Por la originalidad de la organización de su patio debe recordarse, además, la Casa de Diez de Medina.

(fig. 1853) San Lorenzo de Potosí

En la Argentina, la arquitectura barroca dieciochesca se encuentra principalmente en manos de los jesuitas italianos Primoli y Bianchi, cuyo nombre es españolizado en Blanqui. Debido a ello, aunque la catedral de Córdoba con su cúpula flanqueada por cuatro torrecillas, como las románicas leonesas, es de acusado acento español, los monumentos de primera mitad del siglo en que ellos intervienen son da un barroco muy comedido. A Blanqui sé deben, entre otros, los templos de San Francisco y la Merced, de Buenos Aires. Obras también interesantes de este período barroco son las Casas del Cabildo, de Buenos Aires y otras poblaciones.

PORTUGAL Y BRASIL

. —El barroquismo portugués se hace ya sensible en San Benito, de Oporto, obra de Diego Marqués. Pero, lo mismo que en España, la decoración no tarda en invadirlo todo, llegando a su plenitud en el siglo XVIII. Aunque no faltan monumentos importantes en todo el país, la región más rica es la septentrional, y en particular la ciudad de Oporto, donde en esta época se decoran con la mayor riqueza edificios medievales como San Francisco y Santa Clara. Su principal arquitecto es el italiano Nicolás Nasoni, autor de la iglesia de los Clérigos (1732), bastante cargada de decoración y, sobre todo, con esbeltísima torre (1748 (fig. 1854), que, al decir de los escritores portugueses, es para la ciudad lo que la Giralda para Sevilla.

(fig. 1854) Iglesia de los Clérigos

Entre las numerosas casas portuguesas del siglo XVIII es de las más bellas, y de líneas más movidas, la de San Lázaro, o del Mejicano, de Braga.

La arquitectura portuguesa, como la española, tiene también un capítulo cortesano menos nacional debido a las fabulosas riquezas que, llegadas del Brasil y de Oriente, convierten a Juan V (1706-1750) en el monarca más rico y ostentoso de la Europa de su tiempo. Como Felipe II hiciera en El Escorial, se hace construir en Mafra un enorme edificio que es al mismo tiempo palacio y monasterio (fig. 1855). El monarca prefiere a los planos de Juvara los del bávaro Ludwig, y el inmenso edificio, de proporciones cuadradas, tiene, como el de El Escorial, la iglesia en el centro, aunque en primer plano, y las múltiples dependencias ordenadas en torno a tres grandes patios.

(fig. 1855) Palacio de Mafra

Discípulo de Ludwig es el portugués Matheus Vicente, autor de la Basílica de la Estrella de Lisboa, construida por orden de la reina, en la que es muy sensible la influencia de la iglesia de Mafra.

En Brasil no faltan los monumentos de los dos primeros siglos, algunos de líneas tan clásicas como los claustros de San Francisco de Olinda y de San Francisco, de Bahía, pero el apogeo de su arquitectura barroca, lo mismo que en Portugal, corresponde al siglo XVIII. En la región de la costa la ciudad de Bahía levanta, entre otras muchas, las iglesias del Pilar y del Rosario, y decora con riqueza el convento de San Francisco ya citado, conociéndose gran importancia al azulejo. En Recife, San Pedro es obra de Manuel Ferreira, y en Belem trabaja el italiano Landi, autor de la catedral, del palacio de los gobernadores y de otros varios edificios importantes. Río de Janeiro no tiene verdadera importancia arquitectónica hasta la segunda mitad del siglo XVIII, lo que, unido a su capitalidad, hace que se distinga por su estilo metropolitano. Recuérdense las iglesias del Carmen y de San Francisco de Paula. El descubrimiento de oro y de diamantes en la región de Minas Geraes da lugar a la construcción de una serie de templos en los que termina creándose un estilo característico de la región. Se distingue por el movimiento borrominesco de sus plantas, de curvas y contracurvas. Se da a este estilo, al parecer no con toda

propiedad, el nombre de Aleijadinho —en castellano lisiadito—, por el apodo del escultor Antonio Francisco Lisboa (muerte 1814), que interviene en uno de estos templos. La ciudad más rica en monumentos de esta escuela es Ouro-Preto y el santuario de ese nombre (fig. 1856), debiendo recordarse también Congonhas do Campo, cuyo templo del Buen Jesús es el verdadero santuario de toda esta comarca minera.

(fig. 1856) Santuario de Ouro Preto

CAPÍTULO XXXIII

ESCULTURA BARROCA

ITALIA: BERNINI. OTROS MAESTROS

FRANCIA

ITALIA: BERNINI. OTROS MAESTROS

. —El deseo de movimiento del barroco, cuyas consecuencias hemos visto en la arquitectura, llega a convertirse también en una obsesión para los escultores. Miguel Ángel llega al último extremo en la expresión del movimiento contenido en sí mismo, y ese sentido del movimiento es el que heredan sus imitadores manieristas. Ahora el movimiento se dispara hacia el exterior, y los miembros de las figuras y los ropajes se desplazan hacia afuera. Los cuerpos rompen esos planos invisibles con que el manierismo los tenía aprisionados, y se mueven con mayor naturalidad. En ese ímpetu hacia afuera, en esa liberación, los ropajes adquieren personalidad que nunca han tenido. Sus formas se hinchan, sus plegados se multiplican y arremolinan, y como impulsado por un vendaval cuya fuerza crece a medida que avanzan los años, el escultor atiende más al movimiento del paño mismo que a subrayar con él las formas de la figura humana.

A la concepción puramente escultórica del Renacimiento, de planos precisos y líneas vigorosas que parecen palparse con la vista, sucede otra de carácter más pictórico que procura representar más la apariencia que la realidad misma de la forma, y ya veremos cómo en el deseo de fingir calidades, contrapone superficies pulidas a otras someramente desbastadas.

Debido a ese movimiento hacia afuera que inspira a la escultura barroca, ésta no suele concebirse para ser vista aislada y delimitada en sí. Por lo general, necesita un marco en que ese movimiento se continúe. Con frecuencia es escultura esencialmente decorativa y forma parte de retablos, cuyas líneas acompañan sus actitudes.

Otra gran aspiración que rige en las artes figurativas barrocas es el naturalismo de que se tratará al estudiar la pintura de este período. Conviene, sin embargo, dejar consignado aquí, que, como el barroco es estilo amigo de extremos, y gusta en su naturalismo de interpretar expresiones particularmente exaltadas, es dado a interpretar los transportes místicos, que no en vano el éxtasis es uno de los frutos más abundantes de la Reforma católica.

Como todo el arte barroco, la escultura, por último, es efectista y procura con frecuencia sorprender la atención del que la contempla, sobre todo en el género funerario. Unas veces es un esqueleto el que inesperadamente surge de una cortina para mostrarnos el reloj de la vida, otras es el mismo difunto el que parece salir de su nicho o medio se incorpora en su tumba.

Entre los últimos manieristas miguelangelescos y el nuevo gran estilo del arte italiano, debe destacarse a Esteban Maderno (muerte 1636), de la generación anterior al Bernini, que no duda en representar a Santa Cecilia con el realismo típicamente barroco, tendida en tierra con un gran corte en el cuello y el rostro vuelto lo mismo que aparece en su sepulcro (fig. 1857)

(fig. 1857) Santa Cecilia

Veamos cómo los caracteres más destacados de la escultura barroca aparecen plenamente definidos en el verdadero creador del estilo. Si para explicar la

arquitectura barroca italiana, Bernini (muerte 1680) necesita el complemento de Borromini, él es, en cambio, el padre indiscutible de la escultura barroca. Establecido en Roma, aunque napolitano de nacimiento, es artista precoz, de gran fantasía y decisión, que no tarda en crear el estilo que impondrá al resto de Europa.

Formado con su padre, colabora ya con él en el Rapto de Proserpina (fig. 1858)

(fig. 1858) Rapto de Proserpina

Si recordamos que es tema análogo al interpretado por el manierista Juan de Bolonia , se observará cómo se relaja la composición, al mismo tiempo que el movimiento gana en intensidad. Pero donde su estilo se manifiesta sin trabas es en el David (1619). El joven héroe que imaginara Miguel Ángel derecho, concentrado en sí mismo, con la mirada fija en el blanco, se convierte en sus manos en una figura de actitud violenta, representada en el momento mismo en que va a lanzar la mortífera piedra (fig. 1859).

(fig. 1859) David

El modelado de su cuerpo delata ya también al gran virtuoso del cincel. Ambos valores, movimiento expansivo y finura de modelado, se acusan aún más en el famoso grupo de Apolo y Dafne (1621 (fig. 1860), que esculpe a los veintitrés años. Bernini ha elegido el momento mismo del final de la persecución, cuando, al abrazar el dios a la ninfa, los níveos brazos de ésta se hacen follaje y su blando cuerpo se recubre de duras cortezas. Interpretado múltiples veces el poético tema de los rayos del sol y la fuente por pintores y grabadores, nunca se ha representado como aquí lo leve del cuerpo que corre ni el contraste entre el suave cutis de la ninfa y la seca y quebradiza corteza del árbol.

(fig. 1860) Apolo y Dafne

Muchos años después, Bernini vuelve a tratar otro tema del amor y crea la que será su obra maestra. Pero no de amor pagano, sino de amor divino: El éxtasis de Santa Teresa (1644), concebido como un cuadro (fig. 1861) a pesar de ser bulto redondo. Presenta a la Santa suspendida en el espacio, desfallecida sobre un trono de nubes horizontales y superficie rugosa, que al contacto con la superficie pulida de los

ropajes adquieren calidad vaporosa. El hábito de la Santa con sus grandes plegados barrocos no acusa las formas del cuerpo. Lo único que de él vemos nos dice del modo más patético que ese cuerpo no vive: el menudo pie desnudo pendiente en el espacio, la mano entreabierta que aún apoya sobre el muslo, y, sobre todo, el rostro con los ojos cerrados y la boca entreabierta. En contraste con la Santa desfallecida, la fina túnica del ángel flamea y el rostro rebosa de vida y alegría al lanzar el dorado dardo del amor divino en el alma cristiana anonadada en presencia del Amado.

(fig. 1861) Éxtasis de Santa Teresa

Al final de su vida, en la Beata Albertoni vuelve a tratar el tema del transporte místico en forma más sencilla, pero con no menor intensidad.

El sentido teatral y efectista del barroco inspira a Bernini otra serie de obras de primer orden. En el San Longino (1638) ese movimiento expansivo tan propio del estilo, le hace extender sus brazos en grandiosa actitud, que será ejemplar para sus sucesores.

Pero donde la grandiosidad, la teatralidad y el efectismo del barroco escalan su máxima altura es en sus monumentos funerarios. En el de Urbano VIII (fig. 1862) crea el gran sepulcro barroco de ricos materiales. Preséntanos en él la estatua de bronce del Pontífice, con el brazo en alto, en elevado pedestal, mientras a sus pies, esculpidas en mármol, las figuras alegóricas de la Caridad y la Justicia se apoyan en el sarcófago, del que se incorpora la Muerte para escribir en negra lámina el nombre del difunto.

(fig. 1862) Sepulcro Urbano VIII

En el de Alejandro VII abandona el recuerdo miguelangelesco del sarcófago e imagina una gran cortina que levanta, de la manera más teatral y efectista, la Muerte, todavía medio oculta entre sus plegados, para descubrirnos la puerta del sepulcro y mostrarnos el reloj de arena que cuenta nuestros días. Cuatro grandes figuras alegóricas femeninas de mármol blanco, perdidas entre el cortinaje de color oscuro, ocupan los cuatro ángulos (fig. 1863).

(fig. 1863) Sepulcro Alejandro VII

Incluso sepulcros tan sencillos como el de Fonseca, los concibe con sorprendente originalidad. De media figura y lleno de vida, parece querer salir del nicho cuadrado en que se encuentra. En realidad, el escultor se limita a ofrecernos un retrato, género éste en que deja también la profunda huella de su excepcional talento artístico. Aunque monumento de otra naturaleza, debe recordarse en este lugar la Cátedra de San Pedro, conjunto apoteósico típicamente barroco. En el busto de Constanza Buonarelli y en el del Cardenal Borghese, tan llenos de vida, puede advertirse no sólo cómo el naturalismo propio del barroco encuentra en el retrato uno de sus géneros más propios, sino también la mirada penetrante de retratista que distingue al Bernini. En el tardío retrato de Luis XIV (1665 (fig. 1864) es, sin embargo, la idea del movimiento lo decisivo en el aspecto general.

(fig. 1864) Retrato de Luis XIV

En la estatua de Constantino, del Vaticano (1663 (fig. 1865), que puede considerarse un retrato ecuestre, rompe con el patrón clásico y adopta el barroco del caballo apoyado sobre las patas traseras.

(fig. 1865) Estatua ecuestre de Constantino

La Fuente del Tritón es un bello ejemplo de cómo se funden en Bernini el arquitecto y el escultor (fig. 1866).

(fig. 1866) Fuente del Triton

La escultura barroca italiana posterior al Bernini es, en realidad, de estilo berninesco, y, como en tiempos del gran artista, sus principales cultivadores continúan establecidos en Roma. Entre sus contemporáneos debe recordarse al flamenco Duquesnoy (muerte 1643), que pasa gran parte de su vida en la Ciudad Eterna, y que, inspirado quizá más por el barroquismo rubeniano que por el berninesco, esculpe el espléndido San Andrés (1640) de San Pedro, cuya grandiosa actitud es hermana de la del San Longino; Alejandro Algardi (muerte 1654), italiano de la misma generación del Bernini, es su principal competidor. Formado en el manierismo se deja influir por él, como se pone bien de manifiesto en el relieve de Atila y el Papa León (1650), en San Pedro. Su busto de Olimpia Pamphui, aunque

sin la vida desbordante de los berninescos, es de un realismo netamente barroco. Entre los cultivadores de la tradición berninesca durante el siglo XVIII, los dos nombres más ilustres son Camilo Rusconi (muerte 1728) y Felipe della Valle (muerte 1770), que trabajan en Roma. En Palermo, Giacomo Serpotta (muerte 1732) se distingue por su gran sentido decorativo.

FRANCIA

. —En la escultura barroca francesa el género religioso pasa a último término, mientras los temas de carácter mitológico y alegórico, más de acuerdo con el tono de las lujosas construcciones reales y del parque de Versalles, ocupan el primer plano. Así como en España e incluso en Italia continúa siendo la Iglesia el principal cliente de los escultores, en la Francia barroca, siguiendo el proceso iniciado en el siglo XVI, son el monarca y sus cortesanos quienes solicitan principalmente sus obras. Dado este carácter profano, es natural que el retrato encuentre especial favor y constituya uno de los capítulos más interesantes del barroquismo francés, particularmente en forma de busto.

Los escultores barrocos franceses trabajan preferentemente en mármol y en bronce, como los italianos, y su estilo se encuentra intensamente influido por el de éstos. El más importante del siglo XVII, Puget (muerte 1694), que vive en Marsella al margen del estilo oficial de la corte, es una buena prueba de la profunda influencia berninesca en Francia. Estudia en Italia y crea en el relieve de Alejandro y Diógenes una obra de grandiosidad típicamente barroca, en la que la huella del Bernini es bien patente. Esa misma grandiosidad es la que caracteriza al Milón de Trotona (fig. 1867), el tema clásico de dolor y de fuerza.

(fig. 1867) Milón de Crotona

Mientras Puget esculpe estas obras inspiradas por un sano naturalismo barroco, los escultores de la corte, bajo la dictadura del pintor Lebrun, director de la decoración de Versalles, trabajan en un estilo hinchado y aparatoso. El más representativo es Francisco Girardon (muerte 1715), autor de la gran estatua ecuestre de Luis XIV de la plaza Vendóme, de París, destruida durante la Revolución. De él conservamos grupos de carácter mitológico como el del Rapto de Proserpina y el de Apolo y las

ninfas, de Versalles, y el sepulcro del cardenal Richelieu, de la iglesia de la Sorbona. Esculpido éste por Girardon siguiendo un boceto de Lebrun, presenta al cardenal acompañado por las figuras alegóricas de la Religión y de la Ciencia, con toda la teatralidad del estilo berninesco.

Antonio Coysevox (muerte 1720) es el gran retratista en el que ese estilo adquiere gracia y elegancia francesas, como demuestran, entre otros varios, el busto de Colbert (fig. 1868).

(fig. 1868) Busto de Colbert

Entre los retratos de tipo mitológico merece recordarse el de María de Saboya, representada como Diana. Cultiva también el género funerario en forma análoga a la de Girardon.

De los Coustou, discípulos de Coysevox, lo más importante son los Caballos, del jardín de las Tullerías, obra de Guillermo (fig. 1869).

(fig. 1869) Caballo de Marly

Bajo Luis XV, bien avanzado el siglo XVIII, persiste el estilo de la gran escultura de los días del Rey Sol, y los géneros en que se producen las creaciones más bellas y características son el desnudo de tema mitológico y el retrato. Uno de los escultores más representativos es Falconet (muerte 1791), cuyas estatuas del Amor y de bañistas tienen toda la gracia y ligereza propia del rococó. Concebidas en pequeño, participan del mismo espíritu que inspira a las porcelanas, que no en vano termina siendo el artista director de la Fábrica de Sévres.

El neoclasicismo gana terreno en los principales escultores del último tercio del siglo que mueren ya en la centuria siguiente. Figura entre ellos Pajou (muerte 1809), cuyas obras más atractivas son, sin embargo, las animadas por el espíritu de la corte de Luis XV, como lo prueban su Psique y el retrato de busto de la Du Barry, del Louvre. J. A. Houdon (muerte 1828) esculpe la Diana, del mismo museo, uno de los desnudos más elegantes y que mejor expresan el movimiento de la carrera en la escultura francesa. Pero su labor más valiosa es la numerosa serie de bustos en que nos descubre su sano sentido naturalista y sus dotes extraordinarias para sentir y

expresar la vida de sus retratados, que son casi todos los hombres célebres de su tiempo. Por la vida rebosante de su expresión merece recordarse especialmente el de Voltaire, en cuyo rostro brilla en forma admirable la sonrisa burlona del viejo enciclopedista (fig. 1870).

(fig. 1870) Voltaire

CAPÍTULO XXXIV

ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

VALLADOLID: GREGORIO FERNÁNDEZ

SEVILLA: MARTÍNEZ MONTAÑÉS. JUAN DE MESA

FELIPE DE RIVAS Y JOSÉ DE ARCE

PEDRO ROLDAN, RUIZ GIJÓN, LA ROLDANA Y DUQUE CORNEJO

GRANADA: ALONSO CANO

PEDRO DE MENA Y JOSÉ DE MORA

MADRID

EL SIGLO XVIII. MURCIA: FRANCISCO SALZILLO

MADRID: LOS ESCULTORES DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO. — PORTUGAL

VALLADOLID: GREGORIO FERNÁNDEZ

. —La escultura barroca española del siglo XVII continúa empleando la madera con carácter aún más exclusivo que la renacentista y, como ella, también la continúa policromando. En realidad, el casi total abandono del mármol es debido a la escasa importancia que ahora tiene la escultura funeraria, pues la desaparición del sentido pagano renacentista de la gloria terrena hace renunciar a los grandes monumentos

funerarios del período anterior. Lo que principalmente se cultiva, como en el siglo XVI, es la escultura de retablo, pero junto a ella adquiere cada vez mayor desarrollo la de carácter procesional. En el primer tercio del siglo XVII las procesiones cobran inusitada importancia. Recuérdese que en ese corto plazo de tiempo tienen lugar las beatificaciones y canonizaciones de San Ignacio, Santa Teresa, San Francisco Javier, San Isidro Labrador, San Francisco de Borja, etc., y que se da un paso decisivo en el culto de la Inmaculada después de un sin número de procesiones y rogativas públicas. Las procesiones son espectáculos a cielo abierto que vive toda población, y cuyo centro es la imagen escultórica. Para responder al tono eminentemente escenográfico de que forma parte, el escultor, más que delicadezas de modelado, acusa ciertos valores expresivos muy de acuerdo con el estilo barroco. Aunque las imágenes de vestir no son invención de esta época, no faltan escultores de primera fila que hacen imágenes en que sólo se terminan cabeza, manos y pies, mientras el resto del cuerpo es un mero maniquí para ser recubierto con vestiduras reales.

El siglo XVII es, en efecto, el de los grandes imagineros vallisoletanos y andaluces, y cuando cristaliza la iconografía de la Inmaculada.

Con esta centuria cambia otra vez el panorama escultórico peninsular. La escuela de Valladolid, después de su decadencia de fines del XVI, cobra nueva vida con Gregorio Fernández, para consumirse después rápidamente; pareja a ella llega a su máximo florecimiento, en la primera mitad del siglo, la sevillana, de la que deriva la de Granada. En Madrid, ya muy en segundo término, se puede citar un pequeño grupo de menor importancia, sujeto a la influencia de la escuela vallisoletana primero y a la de Cano más tarde.

De Gregorio Fernández (1576-1636), que ha de imponer su personalidad a la escultura castellana de la primera mitad del siglo, sabemos que aparece trabajando en Valladolid en 1605, pero ignoramos su vida anterior, y, sobre todo, dónde y con quién se forma. Después de personalidades artísticas como Berruguete y Juni se nos presenta Fernández como escultor de preocupaciones estéticas menos complicadas. Hijo del naturalismo barroco, su principal interés está en interpretar la

realidad en el estilo más directo posible, sin detenerse ante el horror trágico de la muerte. Impulsado por este mismo afán naturalista, gusta de recrearse en el modelado de sus desnudos. En cambio, obedeciendo a esa extraña coincidencia que se da también en la era naturalista del gótico flamenco, interpreta los ropajes con un convencionalismo en cierto modo análogo al de los Van Eyck. Probablemente en su deseo de crear violentos contrastes de luces y sombras —como veremos, el estilo pictórico coetáneo es el claroscurista del «tenebrismo»— quiebra los ropajes en grandes ángulos y contraángulos como si fuesen de tela almidonada.

Su primera obra de fecha conocida, el Cristo yaciente de la iglesia del Pardo (1605), lo presenta completamente formado y en una de sus más típicas creaciones. El Cristo desnudo, de un modelado exquisito, reclina hacia la derecha su cabeza sobre un almohadón, mostrándonos su boca y ojos entreabiertos, interpretados con tan vivo realismo, que llegan a producir una impresión espeluznante, casi desagradable. El Cristo yaciente es uno de sus temas más repetidos, en el que se hermanan la sensibilidad del artista y la de los castellano de su época (fig. 1871).

(fig. 1871) Cristo yaciente

Buenos ejemplares son también los de la Encarnación y de San Plácido, de Madrid, y el del Museo de Valladolid.

Ese mismo sentido trágico es el que inspira el Cristo de la Luz (fig. 1872), del Colegio de Santa Cruz, pues mientras en su cuerpo hace gala el autor de su acostumbrada maestría en la interpretación del desnudo, en el rostro expresa en forma impresionante el horror de una muerte dolorosa.

(fig. 1872) Cristo de la Luz

En la Piedad, del Museo, el tono decrece, y es más la soledad y la quietud de la muerte lo que procura interpretar. La Dolorosa, de la iglesia de la Cruz, nos dice, por su parte, cómo con su lenguaje declamatorio es capaz de mantener dignamente la competencia con la de Juni.

Menos afortunado es, en cambio, en sus Inmaculadas —un ejemplar en la Encarnación de Madrid—, que tanto se difunden por toda Castilla. Inmóvil en su ropaje dispuesto con simplicidad rayana con la monotonía, represéntala muy niña, con el rostro y las manos unidas dirigidos al frente.

Entre sus estatuas de santos destacan por su monumentalidad la Santa Teresa, del Museo de Valladolid, y el San Francisco Javier (1606), de la iglesia de San Miguel.

Gregorio Fernández es también escultor de retablos, entre los cuales son los principales el ya citado de San Miguel, de Valladolid, el de la Concepción, de Vitoria, y el de la catedral de Plasencia. Pero lo más bello en este tipo de escultura es el hermoso relieve del Bautismo, del Museo de Valladolid (fig. 1873).

(fig. 1873) Relieve del Bautismo

Gregorio Fernández es, por último, el escultor de los enormes pasos de historias de la Pasión, con numerosos personajes, que recorren la ciudad de Valladolid en los días de Semana Santa. Como es natural en obras de estas proporciones, la parte de taller, que no se debe a su gubia, es grande. Entre las más antiguas cuentan el Cirineo y la Verónica (1614), aquél todavía muy dentro del tardío estilo renacentista de fin de siglo y ésta con la mímica franca y decidida, propia de Fernández. No sabemos en qué grado puede atribuírsele el origen de la nota grotesca tan ostensible en algunas estatuas de los pasos vallisoletanos de su estilo.

SEVILLA: MARTÍNEZ MONTAÑÉS. JUAN DE MESA

. —En Andalucía, la escuela más floreciente durante la primera mitad del siglo XVII es la sevillana. Antes de que imponga su estilo Martínez Montañés, trabajan en la ciudad andaluza dos artistas que en el tránsito de una centuria a otra mantienen el estilo manierista derivado de Bautista Vázquez. Núñez Delgado, que colabora con escultores de la generación anterior y con el propio Montañés, es amigo de escorzos, perspectivas, actitudes violentas, y telas quebradas con acritud. Su obra maestra es el retablo del Bautista (1614), de San Clemente, de Sevilla. Se distingue también como escultor en marfil. Andrés de Ocampo (muerte 1623) es autor del retablo de Santa María, de Arcos de la Frontera (1608).

El gran maestro de la escuela es Juan Martínez Montañés (1568-1649), que, nacido en Alcalá la Real, en la provincia de Jaén, se forma en Granada con Pablo de Rojas y se encuentra ya en Sevilla, por lo menos, antes de contar los treinta años. Montañés es de los artistas que llegan a gozar en vida de fama extraordinaria, y cuyo nombre perdura a través de los siglos. Tirso dice de él que «por sólo en el mundo se señala», y otro contemporáneo suyo le califica por los mismos años de «asombro de los siglos presentes y admiración de los por venir». El escultor jienense no tarda en asimilar el tono espiritual de su nueva patria y en expresarnos con la gubia algunas de las notas esenciales que siempre han caracterizado a las más importantes manifestaciones artísticas de la región sevillana. Formado en el manierismo de la última etapa renacentista, sabe captar esa serenidad y ese equilibrio que constituyen una de las facetas de lo sevillano. La comparación de su obra con las estridencias expresivas de su contemporáneo Gregorio Fernández pone bien de manifiesto ese sentido clásico que distingue su personalidad en estos días de barroquismo. El orden y la ponderación presiden su obra. En el mundo soñado por Montañés los personajes no realizan acción alguna si no es con gracia, y con una gracia muy parecida a la que será el principal encanto de Murillo o la que constituye el mérito de no pocas Vírgenes sevillanas del siglo XVI. Sus mismos santos en actitud contemplativa, antes dejan ver en el rostro un cierto sentimiento de tristeza, sumamente velado por el típico mimo montañesiano, que un profundo arrebato místico.

Como su obra más antigua conservada se considera el San Cristóbal (1597), de la iglesia del Salvador, donde, si efectivamente es suya, se nos muestra cultivando el estilo sevillano de fin de siglo antes comentado. Pero su primera gran creación y la que ha servido de base para reconstruir su verdadera personalidad es el retablo de San Isidoro del Campo, de Santiponce (1609), en las proximidades de Sevilla. Contiene en el centro el relieve de San Jerónimo penitente, y a los lados los relieves de la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Reyes; otros relieves y estatuas decoran los cuerpos superiores. La Adoración de los Pastores (fig. 1874), compuesta con verdadero primor, deja ver como en pocas creaciones su sentido innato de la ponderación y de la belleza. Todas las figuras están agrupadas para

dejarnos ver un bello gesto o un bello perfil. La pareja de ángeles con las alas enhiestas, como Victorias clásicas, es de lo más hermoso que ha producido nuestra escultura, y la correspondencia de su movimiento con el del pastor del lado opuesto y el de la Virgen con el del otro pastor en torno al eje central formado por San José y el Niño, es buen ejemplo de lo que Montañés conserva del manierismo renacentista. Completan el conjunto escultórico del retablo las estatuas orantes, también de madera policromada, de Guzmán el Bueno y su mujer, que, siguiendo el ejemplo de El Escorial, se encuentran en hornacinas en los muros laterales.

(fig. 1874) Adoración de los Pastores

De mayor amplitud es la obra de Montañés en la iglesia de Santa Clara, de Sevilla, para donde esculpe el gran retablo mayor (1621) y los cuatro pequeños laterales. En el mayor, los relieves principales están dedicados a la vida de la titular —la Toma de hábitos, la Bendición del pan, Santa Clara con la custodia seguida por la comunidad— en los que se manifiesta como uno de nuestros mejores intérpretes de historias monjiles. Los retablos laterales, mucho más sencillos, sólo contienen una estatua y un pequeño relieve. Están dedicados a la Concepción, a los Santos Juanes y a San Francisco. El cuerpo de éste, sin duda la estatua mejor de la serie, delata su estudio de la escultura clásica, y su rostro de emocionada expresión es excelente ejemplo del mimo montañesiano. La Concepción presenta las características de las que después comentaremos.

En nada inferiores a los de Santa Clara son los grandes retablos de los Santos Juanes, de la iglesia de San Leandro, de Sevilla. La figura del Bautista, casi de bulto redondo, es seguramente de las mejores esculturas de Montañés, y su cabeza de lo más clásico que salió de su gubia. En el gran retablo de San Miguel, de Jerez, sólo llega a esculpir el relieve central de la Batalla de los Ángeles.

Las obras que han hecho popular el nombre de Montañés no han sido sus retablos, sino sus imágenes y, en primer lugar, sus Concepciones. Ya queda citada la de Santa Clara, en buena parte de taller, pero la mejor es la de la catedral (1630), en la que el artista pone empeño excepcional. El mismo dice, cuando la estaba esculpiendo, que sería «una de las primeras cosas que haya en España», y Rodrigo

Caro, al contemplarla el año mismo de su terminación, escribe con manifiesta exageración que es «la primera cosa que se ha hecho en el mundo, con que Martínez Montañés está muy envanecido». Con un leve movimiento ascendente gracias a la inclinación de la caída del manto, y desviadas sus manos finas y elegantes para que podamos admirar su bello rostro, es, indudablemente, una obra maestra de nuestra escultura. La Concepción de la Universidad es digna de figurar junto a la de la catedral.

En cuanto a imágenes de Cristo consta que le pertenece el de la Clemencia (1606 (fig. 1875), de la catedral. Al comprometerse a labrarlo ofrece el artista que tendría «la cabeza inclinada mirando a cualquiera persona que estuviera orando al pie de él como que le está el mismo Cristo hablando», dejándonos así en estas líneas uno de los textos más expresivos que ilustran la historia de nuestra escultura barroca. Sus pies aparecen cruzados según la mística visión de Santa Brígida, habiéndose inspirado para ello en la copia de un Cristo de Miguel Ángel existente en Sevilla. Al decir de Montañés, sería la obra suya de empeño, que desea que no salga de España, como otras que ha "hecho para Indias, y, en efecto, es probablemente el cuerpo más esbelto y bello, y el rostro más finamente expresivo que conocemos de su mano.

(fig. 1875) Cristo de la Clemencia

De Montañés es casi seguramente la imagen procesional del Jesús de Pasión con la cruz a cuestas, de la iglesia del Salvador. Su cuerpo es un maniquí, para ser cubierto con vestiduras reales.

En la plenitud de su gloria va a Madrid (1636) para hacer una cabeza de Felipe IV que sirva de modelo a la estatua ecuestre que ha de esculpir en Florencia Pietro Tacca, y que hoy se levanta ante el Palacio Real de Madrid. El original de Montañés no se conserva.

El único gran escultor que asimila plenamente el estilo de Montañés, sin salirse de los rasgos esenciales de su estilo, aunque con indiscutible personalidad, es el cordobés Juan de Mesa (1583 - 1627), que entra en su taller a poco de cumplir los veinte años y muere cuando aún le quedaban al maestro otros tantos de vida. Es,

sobre todo, escultor de imágenes procesionales, en las que, partiendo de los modelos de Montañés, descubre un temperamento más dramático y una cierta tendencia a la hinchazón de las formas. Sus principales creaciones son Crucificados de cofradías, todos ellos esculpidos en un breve período de cuatro años: el Cristo del Amor, al parecer de 1618; el de la Conversión del Buen Ladrón (1619), el de la Buena Muerte (1620 (fig. 1876), el de la Misericordia (1622), conservados en diversas iglesias sevillanas, y el de la Agonía, de Vergara, en Vizcaya. En casi todos, el paño de pureza difiere del de la Clemencia de Montañés, haciéndose más voluminoso, pero dejándonos ver, para excitar mejor la piedad, la cuerda que lastima sus carnes. El Cristo que ha hecho popular el nombre de Juan de Mesa es el del Gran Poder (1620), con la cruz a cuestas, de la Iglesia de San Lorenzo, que como el de Pasión de Montañés, es también de vestir.

(fig. 1876) Cristos de la Buena Muerte y Gran Poder

FELIPE DE RIVAS Y JOSÉ DE ARCE

.—En vida todavía de Montañés, al principiar el segundo tercio del siglo, comienzan a trabajar algunos escultores que abandonan el estilo del maestro, y abren una etapa de transición al pleno barroco de fines del mismo.

Felipe de Rivas (muerte 1648) que muere un año antes que Montañés, en el retablo del Bautista, del convento de Santa Paula, reacciona contra el plegar menudo y el modelado preciso de aquél, delatando también un gusto por el movimiento ajeno al estilo del viejo maestro. La comparación del relieve del Bautismo y la cabeza cortada de San Juan, con esos mismos temas de Montañés en San Leandro, pone bien de manifiesto la diferencia. Pero el gran escultor de este momento es el flamenco José de Arce (muerte 1666) —probablemente Aaerts o Aerts—, autor del Apostolado (1637), de la Colegiata de Jerez y del retablo de San Miguel, de la misma población, que comenzara Martínez Montañés. La subida calidad de ambas obras delata a un artista muy de primera fila, y el barroquismo de su estilo debe convertirlo, a los ojos de los escultores sevillanos coetáneos, en un revolucionario. El rompe con ese mundo de actitudes reposadas, de cabelleras minuciosamente interpretadas y paños quebrados en mil dobleces de Montañés, y tan es así, que, para encontrar figuras

compuestas con el desenfado de las de Arce, es necesario llegar a los días de Pedro Roldan. Contemporáneo del Bernini, es muy posible que haya sufrido su influencia, pero tal vez sea más probable que, como su paisano Duquesnoy, se formase al calor del barroquismo rubeniano. Sus últimas obras son las gigantescas estatuas de piedra de la iglesia del Sagrario, de Sevilla.

Alonso Martínez, a juzgar por sus obras conocidas, se incorpora en fecha más tardía a esta nueva etapa del barroquismo escultórico sevillano. Su obra maestra es la Concepción Grande (1655), de la catedral (fig. 1877).

(fig. 1877) La Concepción Grande. Catedral de Sevilla

PEDRO ROLDAN, RUIZ GIJÓN, LA ROLDANA Y DUQUE CORNEJO

.—El último tercio del siglo lo llena el antequerano Pedro Roldan (muerte 1700), que pasa su juventud en Granada, en el taller de Alonso de Mena, donde debe de ser compañero de su hijo, el después tan famoso Pedro de Mena. Trasladado a Sevilla, llega a ser, con sus grandes retablos, el principal representante del pleno barroco en la capital de Andalucía, no sólo por el carácter gigantesco de la concepción de sus composiciones, sino por la factura sumaria y pictórica, de tipo berninesco, con que interpreta sus personajes.

Su obra maestra es el retablo mayor (1679 (fig. 1878) de la iglesia del Hospital de la Caridad, cuya arquitectura se debe a Bernardo Simón de Pineda, el gran ensamblador de la época. Se representa en la calle central el Santo Entierro, mientras el segundo cuerpo, que es en realidad simple remate, se adorna con las Virtudes. La historia del Santo Entierro está interpretada con criterio esencialmente pictórico. Dentro del orden gigantesco de las columnas salomónicas, el artista, valiéndose de la perspectiva, finge un espacio cuadrado sobre columnas más pequeñas y cubierto por una cúpula. En este espacio realmente rectangular, pero aparentemente cuadrado, dispone Pedro Roldan no menos de nueve figuras de tamaño mucho mayor que el natural. El fondo es de paisaje de bajísimo relieve, cuyo efecto de profundidad y de incorporación a la escena se ve favorecido por la perspectiva arquitectónica de la fingida cúpula.

(fig. 1878) Retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad

Obra menos lograda, pero también de grandes proporciones, es el retablo mayor de la iglesia del Sagrario, dedicado al Cristo muerto sobre las piernas de la Virgen, acompañado por los santos varones y las santas mujeres. Pedro Roldan es, además, el autor de una de las principales imágenes de la Semana Santa sevillana, el Salvador en el momento del Descendimiento, de la iglesia de la Magdalena, que pendiente de unos lienzos de tela real, y recortada su quebrada silueta en el espacio, patentiza los extremos a que llega el barroquismo escultórico sevillano seiscentista.

Quien pone término a la escultura procesional sevillana del siglo XVII es el discípulo de Roldan, Francisco Ruiz Gijón. Su Cristo de la Expiración (fig. 1879), sin duda una de las imágenes más populares de la Semana Santa, es también una de las más bellas y perfectas esculturas de la escuela. Para prestarle movimiento y vida, Gijón aprovecha la técnica suelta y valiente de Roldan. Como en los místicos de Mena, muerto un año antes, todo lo que significa peso y esfuerzo desaparece. Es el solo espíritu, el simple anhelo divino, el que impulsa hacia arriba la imagen. El paño de pureza que, como un bello marco, encuadra el esbelto cuerpo del Cristo de la Clemencia de Montañés, y que con sus moñas y su abundancia oculta el de los Cristos de Juan de Mesa, se convierte en el de Ruiz Gijón en un trozo de tela que, al presentársenos como agitado por un vendaval que descendiese de las alturas, produce la impresión de que el cuerpo del Salvador se eleva en sentido contrario. Si se el compara con el de Vergara, de Mesa —también de la Expiración—, fácilmente se advierte cómo desaparecen el esfuerzo corporal reflejado en la contorsión de la musculatura al apoyar los pies para elevar el tórax, y la hinchazón del cuello, producida por el esfuerzo y el deseo. Como los Cristos del Greco, el de Gijón asciende porque su anhelo espiritual lo hace ingrávido.

(fig. 1879) Cristo de la Expiración

A esta última fase de la escultura seiscentista corresponde la actividad de la hija de Pedro Roldan, Luisa, la Roldana (muerte 1704), que se distingue, sobre todo, por sus grupos pequeños de barro cocido.

En el siglo XVIII la escultura decae en Sevilla considerablemente. La figura con verdadera personalidad es Duque Cornejo (muerte 1757), amigo de actitudes violentas, y paños muy volados y agitados por impetuosos remolinos, pero lo mismo que en Sevilla, trabaja en Granada y Córdoba. En Sevilla deben recordarse sus santos jesuitas, de la iglesia de San Luis, en Granada, la Magdalena, de la Cartuja, y en Córdoba, los relieves de la sillería de la catedral, su última obra.

GRANADA: ALONSO CANO

. — La otra gran escuela barroca andaluza es la granadina, y el artista que le impone su estilo personal, Alonso Cano, que, formado en Sevilla, no retorna a su patria hasta mediados de siglo. Con anterioridad a esa fecha sólo merecen recordarse en Granada los nombres ya citados de Pablo de Rojas, maestro de Montañés y autor de un hermoso Crucifijo de la catedral (1612), y de Alonso de Mena (muerte 1646).

Alonso Cano (1601 - 1667) estudia con Martínez Montañés, y permanece en Sevilla hasta 1638, en que marcha a Madrid. Si, efectivamente, son suyas las dos Concepciones, de San Andrés y de San Julián —ésta destruida hace años al ser incendiado el templo—, Alonso Cano tiene un primer período en que sigue con bastante fidelidad los modelos del maestro. En la de San Julián, se advierte una inclinación en el rostro que permite pensar en otras obras más tardías, indudablemente suyas. En una y otra, como en las de Montañés, el manto cae ampliamente sobre ancha peana.

De todas las obras que se consideran fruto de sus años sevillanos, la única en que está documentada su intervención es el retablo de Lebrija (1628-1638). En su hermosa escultura de la Virgen con el Niño (fig. 1880), se manifiesta ya una personalidad artística completamente distinta de la de Montañés, con rasgos que perduran en su obra posterior. Como en sus futuras Concepciones, la esbelta figura de la Virgen, colocada con admirable aplomo, se mantiene en un perfecto verticalismo. En la mitad inferior del cuerpo, Cano abandona las anchas proporciones y el menudo plegado de Montañés, y adopta la fórmula no menos convencional, que seguirá empleando en lo sucesivo, de recoger sus vestiduras,

apuntando así la imagen hacia los pies. La superficie del manto se ondulará más y se hará más barroca, pero las líneas generales continuarán siendo las mismas.

(fig. 1880) Virgen con el Niño. Lebrija

Alonso Cano marcha después a Madrid, y aunque conocemos alguna escultura ejecutada en la Corte, como el Crucifijo, hoy en Lecároz (Navarra), y el Nazareno niño, de San Fermín de los Navarros, en realidad abandona la gubia y se dedica casi exclusivamente a la pintura. En ella crea nuevos tipos y nuevas formas, que son las que, al regresar a Granada y cultivar de nuevo la escultura, nos ofrece en tres dimensiones. Sus obras principales del período granadino se conservan en la catedral, donde goza de un beneficio eclesiástico. La diminuta imagen de la Concepción (1656), dedicada primitivamente a coronar el facistol, con el continuo fluir y refluir de la superficie de su manto nos dice que hemos franqueado la mitad del siglo. El verticalismo de la Virgen de Lebrija no ha desaparecido en ella, pero el enérgico mirar de matrona romana renacentista se ha tornado meditación pesimista. La Virgen de Belén (1658), también de tamaño pequeño, se nos muestra envuelta en amplios ropajes de aire muy berninesco. En la catedral se guardan además las cabezas de tamaño mayor que el natural de Adán y Eva y de San Pablo. La de Adán, con el magnífico encuadramiento de la gran masa de su cabellera, esculpida valientemente en amplios mechones, demuestra que el escultor de figuritas menudas vuelve a sentir la seducción de lo grandioso que le inspira la Virgen de Lebrija. Ese mismo tono heroico, cargado de grandiosidad miguelangelesca, persiste en el San Pablo, que vuelve el rostro sobre el hombro como el David del escultor florentino. Eva tiene cierto aire de diosa pagana vista por un seiscentista bolones. El grupo de mármol del Ángel Custodio, del Museo de Granada, está muy bellamente compuesto.

PEDRO DE MENA Y JOSÉ DE MORA

. —El más importante de los discípulos de Alonso Cano es Pedro de Mena (1628 - 1688), que refleja mejor que su maestro algunas de las facetas de la sensibilidad española. Ultimo de los grandes escultores andaluces, es un temperamento artístico muy diferente del de Cano. Como escultor de la segunda mitad del siglo, se le

imaginaría colaborando en grandes retablos barrocos, como el de la Caridad de Pedro Roldan; pero lejos de ser así, lo que conocemos de él son imágenes, no complicados relieves, ni grandes composiciones.

Pedro de Mena expresa en sus esculturas los estados del alma, con una decisión y un estilo tan directo como en vano buscaríamos en Montañés o Alonso Cano. Las dota de un realismo que aquél no siente y que éste, tal vez, no gusta de dejarnos ver. Gracias a su maravilloso dominio de la gubia, la galería de estudios realistas de niños, bellas jóvenes, ancianos de rostros surcados de arrugas, cuerpos consumidos por la enfermedad y rostros transidos de dolor que nos ha dejado, no tiene igual en nuestra escultura.

En realidad, Pedro de Mena se forma con su padre Alonso de Mena, y no con Alonso Cano, puesto que, cuando éste llega a Granada, cuenta él ya los veinticinco. La influencia de Cano es, sin embargo, tan intensa que, durante no poco tiempo, se mueve dentro de sus normas artísticas, y en algunos tipos, como el de la Concepción, no llega nunca a abandonar sus modelos, A este período corresponde la Concepción del pueblecito de Alhendín y los cuatro santos del convento del Ángel Custodio, de Granada, en los que casi se limita a seguir a Cano.

La gran obra de su época juvenil es la sillería de la catedral de Málaga (1656-1662), en la que esculpe no menos de cuarenta tableros. En ella se advierte la liberación de Mena de su maestro, quien, por otra parte, tampoco puede ofrecerle prototipos para las numerosas imágenes que precisa representar. Aunque ya esboza aquí el tipo de los santos en actitud contemplativa, a que más adelante dará forma definitiva, su verdadero mérito está en los sorprendentes estudios que nos ofrece del natural en figuras como el San Antonio, en cabezas como la de San Isidoro o en grupos conmovedores como el de San Juan de Dios con el pobre a cuestas. Equiparable en calidad a los mejores trozos de la sillería era el bellísimo «tondo» de la Virgen de Belén de Santo Domingo, de Málaga, destruido en 1931. Quizá su obra concebida y ejecutada con más amor, en ella inicia sus espléndidos estudios de bellas mujeres.

La década siguiente a la terminación de la sillería del coro debe de ser fecunda en la labor creadora de Mena. Entonces parece que cristalizan sus principales

representaciones de místicos, santos penitentes, de la Dolorosa y del Ecce Homo. Se ha supuesto que el Greco y Gregorio Fernández han influido en sus tipos de místicos, pero, en realidad, son los de Zurbarán los que ofrecen mayor parentesco espiritual con los suyos. Son obras cumbres en este género el San Pedro de Alcántara, cuya más perfecta versión es la de San Antón, de Granada —el de la catedral de Córdoba está fechado en 1673— y el San Francisco de Asís, de la catedral de Toledo, inspirado éste en un original perdido de Alonso Cano, y en el aspecto del santo cuando se abre su sepulcro. Mucho más humanas, aunque dotadas del más arrebatado fervor místico, son sus estatuas de la Magdalena, del Museo de Valladolid, firmada en 1664, y del convento de la Visitación, de Madrid. Sus Dolorosas son esculturas de bellas mujeres que expresan su dolor o su tristeza con gestos cada vez más teatrales. Simplemente de busto algunas de ellas, sus ejemplares más característicos son de medio cuerpo, tipo que, si no inventa Mena, interpreta de forma definitiva en nuestra escultura, inspirándose probablemente en creaciones pictóricas. Cubre su cabeza con el manto azul terminado en punta, acompañando el dolor del rostro con las manos, siempre expresivas y con frecuencia de gran belleza. Buenos ejemplares son las Dolorosas de Alba de Tormes y de las Descalzas Reales, de Madrid (fig. 1881). En los Ecce Homo, que suelen formar pareja con las Dolorosas, es menos afortunado.

(fig. 1881) Dolorosa

Muerto Pedro de Mena, los dos escultores que mantienen más dignamente en Granada la tradición de la escuela, en el tránsito del siglo XVII al XVIII, son José de Mora (1642 t 1724) y José Risueño (muerte 1721). Mejor conocido el primero, su Concepción, de los Santos Justo y Pastor, se mantiene fiel al prototipo de Alonso Cano, mientras sus Dolorosas y Ecce Homo se relacionan con los de Mena, aunque su exaltado sentido trágico, un tanto lagrimoso, delata una sensibilidad totalmente distinta. Sirvan de ejemplo el Ecce Homo y la Dolorosa de la Capilla Real. Sus obras más inspiradas son la Soledad de la iglesia de Santa Ana, que, si bien se inspira en la pintura del tema de Alonso Cano, debe a Mora los verdaderos valores que hacen de ella una de las mejores esculturas de la escuela, y el Crucificado, de San José,

de bello desnudo, en cuyo hermoso rostro el autor expresa con la mayor intensidad y fortuna su hondo sentido trágico.

En la segunda mitad del siglo XVIII la figura más destacada es Torcuata Ruiz del Peral (muerte 1773).

MADRID

. —Comparada con las escuelas vallisoletana y andaluzas, la escultura cortesana ofrece aspecto muy pobre. Para Madrid trabajan Gregorio Fernández y Pedro de Mena, y ya hemos visto que para hacer una buena cabeza de Felipe IV se llama a Martínez Montañés. El iónico gran escultor que vive algunos años en la corte es Alonso Cano y, como hemos visto, durante ese período de su vida prefiere los pinceles a la gubia. Quien afinca en ella de forma definitiva es el portugués Manuel Pereira, que se establece a mediados de siglo. Su obra más conocida es el San Bruno, de la Academia de San Fernando, y a él se atribuye el Crucifijo de los Marqueses de Lozoya en la catedral de Segovia. Se conserva también imágenes de su mano en la iglesia de San Plácido. Escultor de primer orden, pero prácticamente desconocido, es Alonso Villabrille y Ron, que firma en Madrid en 1707 la excelente cabeza de San Pablo, del Museo de Valladolid, sorprendente por su expresión y por su primor técnico.

A Madrid llegan en esta época los dos grandes monumentos ecuestres de Felipe III (1613) y Felipe IV de la Plaza Mayor y de la Plaza de Oriente, obra el primero de Juan de Bolonia, escultor, como hemos visto, todavía renacentista, que presenta el caballo al paso, y el segundo de Pedro Tacca, según dibujo de Velázquez, que lo imagina levantado sobre las patas traseras haciendo corvetas. De Bernini se conservan en El Escorial un Crucifijo, y en el Palacio Real dos estatuitas de bronce de Hércules y de Verseo. El Museo del Prado posee una estatua ecuestre de Carlos II, de su escuela.

EL SIGLO XVIII. MURCIA: FRANCISCO SALZILLO

. —A medida que avanza el siglo XVIII se van agotando las grandes escuelas de la centuria anterior. La de Valladolid, muerta al desaparecer Gregorio Fernández,

apenas vuelve a dar señales de vida. La sevillana, de un florecimiento más largo, no rebasa con vigor los comienzos del siglo, y la granadina, la más joven de todas en su etapa barroca, aunque produce todavía obras interesantes en los primeros años del XVIII, tampoco da vida a ningún escultor de primera fila. Evidentemente, el clasicismo de las influencias francesa e italiana imperantes en la corte, no favorece el cultivo de nuestra escultura tradicional, pero el hecho es que la arquitectura, que lucha con iguales inconvenientes, continúa durante bastante tiempo creando obras importantes en varias comarcas españolas. La realidad es que en el siglo XVIII la escultura policroma sólo vive, con rango digno de la centuria anterior, en la escuela murciana, y en el escultor castellano Luis Salvador Carmona.

Murcia, no lejos de Granada, que, como hemos visto, conserva su vitalidad escultórica hasta bien entrado el siglo XVIII, es ahora la sede de una nueva escuela, que, en realidad, es la de Francisco Salzillo (1707-1783). Hijo de un escultor napolitano establecido muy joven en la ciudad, en ella parece que se forma con su padre y en ella trabaja durante medio siglo. Es, sobre todo, un escultor de pasos procesionales formados por numerosos personajes, a diferencia de los sevillanos del siglo XVII. Las estatuas de Salzillo, en general bien modeladas, de hermosas cabezas y actitudes con frecuencia muy elegantes, suelen producir la impresión de estar concebidas en pequeño. Ante muchas de ellas se piensa en los Belenes y en las porcelanas, las típicas creaciones dieciochescas. Incluso en las escenas más trágicas y más hondamente sentidas por el escultor, suele percibirse siempre esa sensación de lo bonito, tan dieciochesca. Después de su labor en el convento de Santo Domingo (1727-1730), que data de cuando apenas cuenta los veinte años, esculpe ya para la iglesia de Jesús, que más adelante le encarga sus obras principales y más conocidas, el paso del Prendimiento (1736). Si bien la creación en que culmina todo este período de lucha es el grupo de las Angustias (1741), de la iglesia de San Bartolomé, que le ganó gran popularidad.

El San Antón (1746), de la Puerta de Castilla, inicia su época más brillante, durante la que esculpe varios pasos, para la ya citada iglesia de Jesús. En el paso de la Caída (1752) el bello rostro del Salvador, dirigido al cielo, atrae todo el interés de la escena, y la colocación de los sayones, que encuadran su figura para que luzca con

todo su poder emotivo, prueba cómo Salzillo sabe componer sus grupos. El de la Oración del Huerto es seguramente su obra cumbre. La expresión del desfallecimiento del Salvador, cuya espalda descansa sobre la pierna del ángel; la hermosura de la cabeza de éste que con el brazo señala la palmera, y la perfecta armonía con que enlazan las líneas generales del grupo, convierten este paso en una de las creaciones más bellas de nuestra escultura. A estos dos grandes pasos siguen las tres bellas imágenes de San Juan, la Dolorosa (1756) y la verónica. El San Juan, que es una de sus estatuas más elegantes y mejor plantadas, está representado en actitud de marchar, recogiendo su amplia túnica y señalando con el brazo extendido el Camino del Calvario, hacia donde vuelve también la cabeza.

Con posterioridad hace el paso de la Cena, y, por último, pocos años antes de su muerte, el de los Azotes (1777), con que se cierra la serie de los de la iglesia de Jesús. El San Jerónimo penitente (fig. 1882) debe compararse con el renacentista de Torrigiano para valorar mejor la dispersión barroca de la forma.

(fig. 1882) San Jerónimo penitente

Discípulo y continuador de Salzillo es Roque López (muerte 1811).

En Cataluña se distingue, por sus Belenes o Nacimientos, Ramón Amadeu (1745-1821), si bien sus figuras son valor artístico sólo mediano.

MADRID: LOS ESCULTORES DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

. —Bajo la influencia de la nueva dinastía, la escultura se desarrolla en la Corte de espaldas al estilo tradicional. En primer término, precisa recordar la actividad del pequeño grupo de escultores franceses que trabajan, durante el reinado de Felipe V, en el palacio de La Granja, cuyos jardines pueblan de figuras mitológicas, al gusto de la Regencia. Se llaman Frémin, Thiérry y Pitué.

Con la fundación de la Academia de San Fernando (1752) y los viajes de nuestros escultores a Roma, organizados de un modo sistemático, comienza a difundirse el barroco tardío extranjero, que termina desembocando en el neoclasicismo. Las tres personalidades de esta primera fase son el gallego Castro y los castellanos Mena y Carmona. Felipe de Castro (1711-1775), que marcha a Roma por consejo de Frémin,

a pesar de ser más joven que Mena y Carmona, es el primer director de la Academia, y no deja de ser significativo que sea él quien esculpa el relieve conmemorativo del acto inaugural de la institución. En su fondo aparatoso, como el de un cuadro de Van Loo, y en sus figuras dispuestas en diversos términos, se refleja todo el barroquismo del arte italiano y francés de la primera mitad del siglo. En la Academia se conservan también sus bustos más importantes, entre los que destacan los de los fundadores: Fernando VI y Doña Bárbara.

El toledano Juan Pascual de Mena (1707-1784), fundador de la Academia y su director desde 1770, sufre en sus comienzos la influencia de los escultores franceses de La Granja, que, aunque bastante aminorada, no deja de ser sensible en su monumental fuente de Neptuno (fig. 1883), del paseo del Prado, de Madrid.

(fig. 1883) Fuente de Neptuno. Madrid

Pese a su formación en los modelos extranjeros, Mena cultiva también la escultura policromada.

El tercero de los escultores citados, Luis Salvador Carmona (muerte 1767), es la personalidad más destacada de la escultura castellana del siglo XVIII. Aunque muere mucho más joven, es de la misma generación que Pascual de Mena, y como él, cultiva la escultura en piedra de carácter monumental; pero lo que constituye su verdadero mérito es la de madera policromada. Sus creaciones más conocidas son las Piedades de la catedral de Salamanca y del Oratorio del Olivar, de Madrid; pero su obra, todavía casi inédita, no deja de ser numerosa.

Los principales representantes de la generación siguiente son Manuel Álvarez (muerte 1797) y Francisco Gutiérrez (muerte 1782). Álvarez, discípulo de Castro, es el autor de la fuente de Apolo, del paseo del Prado, cuya arquitectura contribuye en no pequeño grado a la gracia del conjunto, todavía esencialmente barroco. Gutiérrez, que pasa doce años en Roma, se nos presenta, en cambio, más dominado por el neoclasicismo en el monumento de Cibeles (fig. 1884), del paseo del Prado, donde la diosa aparece entronizada en su carro. Los leones son obra del francés Roberto Michel.

(fig. 1884) Monumento de Cibeles

En el Sepulcro de Fernando VI, en mármol negro y blanco, en la iglesia de las Salesas Reales, trazado por Sabatini, el eco barroco berninesco es, en cambio, bastante fuerte.

A esta misma etapa de nuestra escultura dieciochesca pertenece el valenciano Manuel Tolsá, brillante discípulo de la Academia de San Fernando, que marcha a Méjico para hacerse cargo, en la recién creada de San Carlos, de la enseñanza de la escultura. Tanto el relieve de su mano, conservado en la Academia madrileña, como la Concepción, de la Profesa de Méjico, hablan de su formación más barroca que neoclásica. La estatua ecuestre de bronce de Carlos IV, en la que aparece el monarca español vestido a la romana, de seguro el mejor monumento de este género producido por nuestra escultura, obliga a concederle puesto muy destacado en la historia del arte español (fig. 1885).

(fig. 1885) Estatua ecuestre de bronce de Carlos IV. México

En Portugal, el escultor más insigne del siglo XVIII es Joaquín Machado de Castro (1731-1822), que se forma en Mafra con el italiano Giusti. Es el decorador de la basílica de la Estrella y del palacio de Ajuda, de Lisboa, pero se distingue principalmente por sus estatuas de barro, el material empleado con frecuencia en Portugal. Sirva de ejemplo la de la Caridad, del Museo de aquella población. Por el especial cariño con que modela sus figuras y escenas populares de pequeño tamaño, se hace famoso Antonio Ferreira.

CAPÍTULO XXXV

PINTURA BARROCA ITALIANA

EL ESTILO

LA ESCUELA BOLOÑESA: LOS CARRACCI

GUIDO RENI, EL GUERCINO, DOMENICHINO Y ALBANI

EL TENEBRISMO: CARAVAGGIO

LOS DECORADORES BE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

NÁPOLES Y GÉNOVA

SIGLO XVIII. VENECIA: TIÉPOLO, CANALETTO Y GUARDI

EL ESTILO

. —Como arte figurativo, la pintura barroca participa de la mayoría de los caracteres comentados al tratar de la escultura; es decir, del naturalismo, del afán de movimiento y del gusto por lo efectista y teatral. La pintura, cansada de la perfección clásica renacentista e impulsada por el naturalismo, no duda en representar con la mayor crudeza tipos deformes, como El niño cojo, de Ribera, e incluso cadáveres en putrefacción, como los de Las postrimerías, de Valdés Leal. Ese mismo deseo barroco de realidad hace al pintor considerar como tema suficiente de un cuadro unos trozos de pescado o la carne sangrando de una vaca abierta en canal, e interpretar en el tono de la vida diaria muchos asuntos religiosos. Su interés por los más diversos aspectos de la naturaleza y de la vida le lleva, como veremos, a ampliar considerablemente el número de los géneros pictóricos.

El estudio de la expresión preocupa sobremanera al pintor barroco. Si Leonardo escribe sobre la sonrisa del ebrio, ahora se pinta un cuadro en que la sonrisa concentra toda la atención del artista, y otros en que se representan la risa plena, el grito, el terror y el dolor. Este interés por la expresión deja honda huella en la pintura religiosa. El ansia mística se pinta con más frecuencia aún que se esculpe, y, en general, con mayor intensidad. Mientras el Renacimiento procura evitar la expresión del dolor, el barroco se complace en representarlo en las escenas de martirio como medio más eficaz para fomentar la devoción. Las persecuciones de los católicos ingleses y la muerte de los evangelizadores de América y Asia ponen de actualidad la era heroica de los mártires de los primeros tiempos del Cristianismo, a lo que contribuyen también el descubrimiento, a fin de siglo, del cementerio de Priscila, y la publicación del martirologio de Baronio.

La necesidad de representar las glorias celestes contempladas por los místicos o los mártires en el momento de su tránsito, crea un tipo de composición efectista y espectacular, en la que el cielo, cargado de luz y músicas angélicas, y orlado de aparatosas nubes, ocupa la parte superior del cuadro, mientras abajo campea la sombra o la miseria terrena. Esta ansiedad celestial y este deseo de liberarse de la limitación terrena da lugar al nuevo tipo de pintura decorativa, ya aludida al tratar de los caracteres del templo barroco. En un principio, las superficies de las bóvedas se decoraban con pinturas donde las escenas aparecen de perfil, como en un lienzo o pintura mural, pero después se contemplan en escorzo, como vistas desde abajo, y encuadradas por un celaje de hermosas nubes. En realidad, la pintura barroca se limita en este aspecto a seguir los pasos dados por Correggio.

El movimiento de la composición se intensifica, y al tranquilo esquema del triángulo equilátero, todo equilibrio, de las Vírgenes rafaelescas sucede el deseo de crear esas grandes líneas diagonales o simplemente oblicuas que cruzan violentamente las composiciones rubenianas.

En cuanto a los elementos más puramente pictóricos, es ahora de capital importancia la luz. Si la luz leonardesca hace desaparecer el fuerte dibujo del contorno florentino, creando su típico esfumado, ahora se reemprende el problema creando una pintura simplista de planos de luz y de planos de sombra, donde las formas se dibujan con precisión escultórica, pero se termina matizando perfectamente el efecto del aire iluminado en la forma y en el color. Si la pintura debe al Renacimiento la conquista de la perspectiva lineal, tiene que agradecer al barroco el dominio de la perspectiva aérea. Al desvalorizarse la línea y, como consecuencia de ello, el plano, viéndose cada uno en función del anterior y del posterior, a la visión renacentista por planos reemplaza la visión en profundidad del barroco.

El pintor barroco aprende de la escuela veneciana no sólo el valor primordial del color como tinta, sino el valor del modo de ser aplicado como creador de forma y de su intensidad cromática. El proceso de la factura colorista barroca va, en general, de la lisa y uniforme, creadora de superficies exaltadoras de los valores plásticos, a la

cada vez más suelta y desenfadada con que se persigue la apariencia de la forma. Este proceso de desintegración de la factura llega a mediados del siglo XVII en alguna escuela a extremos que sólo se superarán dos siglos después. En la obra de un mismo artista es también frecuente advertir una evolución análoga.

Aunque la pintura barroca, sobre todo en Italia, continúa empleando el fresco, éste se reduce principalmente a la decoración de las bóvedas. En cambio, se abandona el temple y se generalizan el óleo y el lienzo. Este último permite la pintura de cuadros de proporciones mucho más grandes que la tabla, y gracias a él los cuadros de los retablos mayores son todo lo gigantescos que exige el sentido de la grandiosidad de los arquitectos barrocos.

Ya queda indicado cómo los temas pictóricos se multiplican en el período barroco. La misma iconografía cristiana se enriquece. Los católicos, combatidos por los protestantes, insisten en la representación de los asuntos condenados por éstos. Así vemos tomar forma definitiva a la Inmaculada, y pintarse series de escenas alegóricas del Santísimo Sacramento. De acuerdo con el espíritu de los Ejercicios espirituales de San Ignacio, se desmenuzan al máximo los pasajes evangélicos, y Tiépolo llega a ofrecernos un crecido número de escenas de la historia de la Huida a Egipto. Las historias de santos se hacen también más numerosas, y son frecuentes las series de lienzos a ellos dedicados para decorar iglesias y claustros de conventos. La conquista de Holanda, tierra de fecunda actividad pictórica, por el protestantismo da lugar a un mayor interés por los temas del Antiguo Testamento.

La fábula pagana continúa cultivándose, sobre todo, en Flandes y Francia, donde conserva el tono idealista de tradición italiana, mientras en España y Holanda se interpreta en el plano de la vida diaria. Pero los que ganan más terreno son los otros géneros profanos.

El retrato se difunde considerablemente, generalizándose el de cuerpo entero y creándose de forma definitiva el de grupo. En alguna escuela, como la francesa, se pone de moda el retratarse de dios pagano; mientras en otras—la española sobre todo—no falta algún retrato de dama con atributos de santa. El paisaje, convertido en género independiente, adquiere importancia extraordinaria, y dentro de él se

crean los más específicos de marinas, de batallas navales, etc. Aparece el cuadro de arquitectura, el de interior con escenas caseras, galantes, etcétera; el de bodegón con figuras, por lo general de medio cuerpo, comiendo, bebiendo o jugando; el de naturaleza muerta, de carnes, pescados o frutas; el de flores, el de animales, etc. Todo ello trae como consecuencia la especialización en cada uno de esos géneros pictóricos de numerosos artistas.

LA ESCUELA BOLOÑESA: LOS CARRACCI

.—La reacción contra el manierismo florentino y romano que ve en ciertos aspectos de Miguel Ángel, Rafael y Correggio, la única fuente del verdadero arte radica en Bolonia, precisamente la ciudad dominada por Peregrino Tibaldi (muerte 1595), el artista que pasa su vida repitiendo más o menos fielmente el estilo de la Capilla Sixtina. Este movimiento bolones que propugna un estilo ecléctico de base más amplia y produce sus primeras obras importantes hacia 1580, sólo es estilo de vanguardia durante unos treinta años, si bien la escuela perdura e incluso crea algunas de sus personalidades más destacadas en el segundo cuarto del siglo XVII.

El eclecticismo bolones es obra de un pintor de más fuerza de voluntad que dotes artísticas excepcionales. Luis Carracci (muerte 1619) no se descorazona cuando, en Bolonia, su primer maestro quiere quitarle las ilusiones de dominar la pintura, ni cuando, en Venecia, el Tintoretto no le concede atención alguna. Marcha entonces a Florencia y a Parma, y, a la vista de las obras allí existentes, forma su propio estilo, en el que trata de fundir todo lo que considera más excelente en cada maestro. Al regresar a Bolonia, después de imponerse a sus paisanos, hace que sus dos primos más jóvenes, Agustín (muerte 1602) y Aníbal (muerte 1609), viajen también por Italia y adquieran un estilo igualmente ecléctico, formado, sobre todo, en los frescos de Correggio y en los lienzos del Veronés. Generalmente unidos los tres, comienzan a trabajar en su patria hacia 1580, constituyendo un verdadero triunvirato pictórico que termina por extender su estilo a casi toda Italia y a buena parte de España y Francia. En 1585 fundan la famosa Accademia dei Desirosi o degli Incaminnati, el centro de enseñanza que sirve de modelo a las modernas escuelas de Bellas Artes. Con ella los Carracci reemplazan el viejo sistema del maestro que enseña en su taller al

aprendiz por una institución donde, además de las enseñanzas puramente técnicas, se dan clases de anatomía, en las que un médico explica sobre el modelo vivo, de diversas enseñanzas teóricas y de historia de la pintura. Periódicamente, por último, se distribuyen premios entre los alumnos más aventajados.

Hasta fecha reciente se ha creído en la autenticidad de un soneto de Agustín Carracci elogiando a Nicolo dell Abate que se consideraba el programa del eclecticismo bolones. Según ese soneto quien quisiese hacerse buen pintor habría de aprender el dibujo en la escuela romana, del terrible camino de Miguel Ángel, la verdad del Tiziano, el estilo puro de Correggio y la verdadera simetría, es decir las proporciones de Rafael. Hoy sabemos que ese soneto es pura invención del siglo XVIII, con lo que el eclecticismo carracciesco resulta más intuitivo que programático.

Luis Carracci, en su Virgen con santos, tenida por su obra maestra, descubre, por encima de los escorzos, del movimiento de algunas figuras y de la iluminación de estirpe correggiesca, un cierto sentido barroco de la grandiosidad. Encontrándose muy lejos de ser un temperamento apasionado, es indudable que a la premiosidad y al preciosismo manierista ha sucedido un moderado ímpetu barroco.

La Comunión de San Jerónimo, de la misma Pinacoteca de Bolonia, de Agustín Carracci, dotada también de indudable grandiosidad, muestra, en cambio, las preferencias de su autor por el arte jugoso de los venecianos. Aníbal se hace famoso por sus numerosos asuntos de composición sencilla y estilo tan falto de nervio y tan dulzón, que llega a empalagar. El Sueño del Niño Jesús, el llamado «Silencio de Carracci», es una de sus creaciones más típicas de este género.

Después de haber pintado al fresco los tres Carracci varios palacios de Bolonia, Agustín y Aníbal marchan en 1595 a Roma para decorar el del cardenal Farnesio. Se comprende su triunfo sobre el manierismo agonizante representado por Federizo Zúccaro. El único que puede hacerles sombra es Caravaggio, y no cultiva ese género de pintura. El eclecticismo bolones entronizado así en la capital del mundo artístico, se difunde rápidamente. Los Carracci, inspirándose en Miguel Ángel, Rafael y el Correggio, y estudiando las antigüedades romanas, son quienes realmente sacan, en esta decoración de carácter mitológico de la galería del Palacio

Farnesio, las últimas consecuencias del arte pagano de Rafael, que la Reforma Católica impide desarrollar en sus cuadros religiosos. El genio director debe de ser Agustín, cuyo temperamento se encuentra tan lejano de los ideales reformistas católicos, que llega a abrir algún grabado de carácter lascivo. En el arranque de la bóveda del Palacio alternan los atlantes simulados de mármol, con desnudos y medallones bronceados, mientras en el gran cuadro central se desarrolla la historia de Baco y Ariadna (fig. 1886), que avanzan en alegre tropel exhalando en sus desnudos la sensualidad de un paganismo plenamente asimilado. Animado por el mismo espíritu.

(fig. 1886) Historia de Baco y Ariadna

El Triunfo de Galatea es otra de las escenas más decorativas y mejor compuestas de los Carracci. Ambas están vistas lateralmente, como en una pintura de caballete. La trascendencia de estas grandes composiciones es considerable. Son el jalón inmediatamente anterior al barroquismo de Rubens y principal fuente de inspiración del arte francés de Luis XIV.

GUIDO RENI, EL GUERCINO, DOMENICHINO Y ALBANI

. —Las dos grandes figuras de la segunda generación de la escuela boloñesa y las que le inyectan nueva vida, son Reni y el Guercino.

Guido Reni (muerte 1642) es un discípulo de los Carracci que duda en un principio entre el estilo de éstos y el naturalismo de intensos contrastes de luces y sombras del Caravaggio, hasta el punto de que llega en sus comienzos a pintar alguna obra tan plenamente caravaggiesca como la Crucifixión de San Pedro, del Vaticano. Decidido, al fin, por el gran estilo decorativo de colores claros y de hermosas figuras con bellos rostros de aquéllos, llega a ser uno de los principales cultivadores del eclecticismo bolones. De gran capacidad técnica, aunque un poco frío de inspiración, prueba su talento el que Aníbal Carracci, celoso de su valer, no le deje colaborar en el Palacio Farnesio.

Al terminar su pintura de la Aurora (1609 (fig. 1887), el mismo año de la muerte de Aníbal Carracci, todos le consideran en Roma el sucesor de éste. Nadie duda que

aquella gran composición al fresco con que decora la bóveda del Casino Rospigliosi es obra de la categoría de la del Palacio Farnesio y digna heredera de las grandes pinturas murales de Rafael. Concebido a semejanza de Baco y Ariadna, como un gran lienzo sin muchas preocupaciones por escorzos y efectos de perspectiva, presenta al dios Apolo en un carro tirado por briosos corceles avanzando al galope sobre las nubes, rodeado por el bello cortejo de las Horas y precedido por la Aurora sembrando flores sobre la tierra.

(fig. 1887) La Aurora

Guido Reni es también uno de los grandes pintores barrocos de temas religiosos (fig. 1888). Algunas de sus creaciones, como la Magdalena en actitud extática y teatral, tan fofa de carnes como de expresión, alcanzan gran popularidad a juzgar por el gran número de copias conservadas. La Judit del Palacio Spada, de Roma, muestra la honda huella dejada en él por Caravaggio, y el retrato del Cardenal Spada, en la misma colección, habla de sus dotes para cultivar este género.

(fig. 1888) La Magdalena

Si Guido Reni se mantiene, en lo esencial, fiel a las normas de los Carracci, Francisco Barbieri, el Guercino (muerte 1666), algo más joven que él, trae nueva vida al eclecticismo bolones vivificando el estilo decorativo de aquéllos con el claroscurismo y el amor a la naturaleza de Caravaggio y el colorido veneciano. Su gran pintura de la Aurora (1621 (fig. 1889), del Casino Ludovisi, de Roma, es la última gran creación de este tipo de la escuela boloñesa, donde, debido probablemente a la influencia veneciana, se abandona ya el punto de vista lateral adoptado por los Carracci y Guido Reni y se presenta la escena contemplada desde abajo, en violento escorzo sobre un celaje en el que la mirada se pierde. El claroscuro es también más intenso que en sus predecesores.

(fig. 1889) La Aurora

Ese claroscurismo de influencia caravaggiesca es todavía mucho más sensible en su gran lienzo del Entierro de Santa Petronila (fig. 1890), que se considera su obra maestra. Comparado con el Santo Entierro, de Caravaggio, al mismo tiempo que

descubre el origen de lo bajo del punto de vista, delata, con el mayor aparato de sus composición, todo lo que ha prosperado el barroquismo. Su estilo colorista revela cómo Guercino ha sabido asimilar la blandura veneciana.

(fig. 1890) Entierro de Santa Petronila

Discípulos de menos categoría de los Carracci son el Domenichino y Albani. Domenico Zampieri, el Domenichino (muerte 1641), aunque la falta de nervio corriente en la escuela se hace en él bastante sensible, crea en la Comunión de San Jerónimo (1614) una de las principales obras de la pintura barroca (fig. 1891). Copia bastante fiel de la de Agustín Carracci, lo monumental del fondo presta mayor grandiosidad al conjunto y la luz destaca las diversas partes del grupo haciendo su composición más clara; pero es el agotamiento físico del rostro del santo, expresado con intensidad típicamente barroca, lo que centra rápidamente el interés del que contempla el cuadro.

(fig. 1891) Comunión de San Jerónimo

Cultiva también el género mitológico —Triunfo de Diana, de la Galería Borghese, de Roma—, género en que se distingue especialmente Francisco Albani (muerte 1660). Pintor éste que concibe todo en pequeño, sus personajes son unos graciosos muñecos de rostros angelicales e infantiles en los que el espíritu pagano que inspira al Correggio muere esterilizado por el sentimiento de castidad de la Reforma Católica. Sin el grano de sensualidad renacentista, sus insípidas creaciones mitológicas le conquistan, sin embargo, fama muy superior a sus propios méritos. La Danza de Amores, de la Pinacoteca Brera, de Milán, es muy representativa de su personalidad artística.

EL TENEBRISMO: CARAVAGGIO

. —Un año después que Aníbal Carracci, muere en la playa de Porto Ercole, rodeado por unos pescadores, víctima de la fiebre y de las heridas recibidas en su último altercado, Miguel Ángel Caravaggio (muerte 1610). Nacido en el norte de Italia, después de estudiar en Milán se establece en Roma, pero su carácter violento y pendenciero convierte su vida, sobre todo en su última parte, en una serie

ininterrumpida de duelos, muertes, fugas huyendo de la justicia y peticiones de indulto. Así, cuando el porvenir se le presenta ya diáfano en la Ciudad Eterna, tiene que abandonarla y huir a Nápoles. Desde allí marcha a Malta, y después peregrina por Sicilia. Al permitírsele regresar a Roma, muere antes de cumplir los cuarenta.

Lo mismo que su vida, la actitud artística del Caravaggio es de franca rebeldía frente al arte ecléctico bolones. Caravaggio ve la obra pictórica desde un ángulo mucho más estrecho, pero también desde un punto de vista más original. Al situar en el primer plano de su interés el problema de la luz, inicia una de las grandes conquistas del arte barroco. Comenzada su formación en tierra lombarda, fecundada por el estilo leonardesco, es natural que se sienta atraído por el claroscurismo. Pero mientras en el maestro florentino el claroscuro está ligado al esfumado de los perfiles y a la suavidad en el tránsito de la luz a la sombra, en el Caravaggio la luz se proyecta sobre la forma con violencia y su contraste con la sombra es brusco e intenso. Si la de Leonardo es una luz suave como la sonrisa de sus rostros, la del Caravaggio es intensa como la luz artificial en la noche o el rayo de sol en la oscuridad. Para crear estos intensos efectos de luces y sombras refiere uno de sus biógrafos que pintaba con luz de sótano, es decir, con iluminación muy alta y única, a fin de que las paredes permaneciesen en la sombra. A ello se debe el nombre de tenebrismo con que se conocen su estilo y el de sus imitadores.

Su actitud no es menos decidida frente al idealismo renacentista, hasta el punto de convertirle en un temprano campeón del naturalismo barroco. Poco amigo de la noble arrogancia con que el Renacimiento gusta de imaginar sus personajes, los interpreta él en tono tan naturalista que, sobre todo en alguna historia religiosa, llega a provocar airadas protestas. Salvo en casos muy aislados, más que el deseo de ahondar en la representación realista, se advierte en Caravaggio el de humanizar los personajes divinos, aunque manteniéndose dentro de los límites propios del idealismo italiano. Ello no obstante, no pocas de sus obras descubren en él un prurito de rebuscamiento en la composición para crear violentos escorzos, de estirpe poco naturalista.

Su primer grupo de obras importantes es la serie de San Mateo. En la historia de San Mateo y el ángel, si el tipo poco distinguido de aquél explica las protestas antes aludidas, la rebuscada actitud del ángel habla de su preocupación por el escorzo. De gran tamaño, las figuras ocupan la casi totalidad del lienzo. En la Vocación del Santo ofrece la escena, corriente en el tenebrismo, de varios personajes en una oscura sala en torno a una mesa violentamente iluminada desde la parte alta de uno de los lados.

En los dos cuadros compañeros de la Crucifixión de San Pedro y de la Conversión de San Pablo (1600) se muestra aún más lejano de las normas renacentistas. Las figuras, proporcionalmente mayores, llenan la superficie, y si en el primero, las actitudes, dentro de sus intensos escorzos, procuran ser vulgares, en el segundo, el caballo, en violento escorzo, con la grupa vuelta al espectador y el santo con los brazos clamantes hacia el cielo, delatan una preocupación efectista netamente barroca.

El rebuscamiento en la composición y en el punto de vista es manifiesto en el Santo Entierro (1602 (fig. 1892), donde el autor imagina el sepulcro en primer lugar y al espectador muy debajo, casi en la fosa misma, para que contemple la escena en escorzo muy acusado. Los gestos y los tipos son poco distinguidos. Si se vuelve la mirada al Santo Entierro, de Rafael, imaginado como un desfile de bellas actitudes, se comprenderá el largo camino recorrido por Caravaggio para llegar a llamarnos la atención, incluso sobre las deformidades de los pies de uno de los santos varones.

(fig. 1892) Santo Entierro

Donde su arte de componer se muestra menos rebuscado, su iluminación más típicamente tenebrista y más efectista y su realismo más insolente es en el Entierro de la Virgen (1605 (fig. 1893). El tomar por modelo para la figura de María a una pobre mujer ahogada en el Tíber, con el vientre hinchado, es superior a lo que puede soportar el ambiente clásico romano, y la protesta termina por hacer retirar el lienzo del templo para donde se pinta. Ni la grandiosidad de la composición, dentro de su aparente sencillez, ni la forma admirable como el intenso claroscuro valoriza el contenido trágico del tema, creando uno de los cuadros más impresionantes de la

pintura barroca, logran compensar a sus contemporáneos del desacato que significa el realismo de Caravaggio para el sentido clásico y para la piedad.

(fig. 1893) Entierro de la Virgen

Dadas sus preocupaciones naturalistas, es lógico que Caravaggio cultive el cuadro de costumbres, que tanto éxito tiene entre sus sucesores. Ya en los primeros tiempos pinta la Mujer tocando el laúd y unos Jugadores de cartas, a los que siguen otros como la Mujer diciendo la buenaventura, todos ellos de figuras de medio cuerpo. Su Cesta de frutas, de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, es testimonio de la amplitud de su interés naturalista. Con este mismo criterio interpreta el tema mitológico de Baco (fig. 1894).

(fig. 1894) Baco

La influencia del tenebrismo y del naturalismo caravaggiesco durante la primera mitad del siglo XVII es extraordinaria, no sólo en Italia, sino en el resto de Europa. Etapa no bien conocida de la pintura italiana, cuenta con nombres como Manfredi, Gentileschi, Caracciolo, etc. Pero el único tenebrista que trabaja en Italia capaz de competir en personalidad con Caravaggio es el español Ribera, que pasa casi toda su vida en Nápoles, y de quien se trata más adelante.

LOS DECORADORES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

. —La principal creación de la escuela romana de la segunda mitad del siglo es la pintura decorativa de bóvedas y techos, en la que el barroquismo triunfante alcanza una de sus últimas metas. En ella se continúa el estilo decorativo bolones. El que abre francamente esta nueva etapa barroca es Pietro de Cortona (muerte 1669), casi riguroso coetáneo del Guercino. Inspirándose aún más en las bóvedas del Correggio que en las decoraciones boloñesas, concede al escorzo de la figura humana y a las nubes toda la importancia que resta a la trama arquitectónica. En su gran techo del Palacio Barberini (1633), de Roma, que pinta por los mismos años en que Bernini traza el Baldaquino, echa las bases del nuevo estilo decorativo del pleno barroco (fig. 1895).

(fig. 1895) Techo del Palacio Barberini

Pero quien le hace recorrer el último estadio de su evolución es el jesuita Andrea Pozzo (muerte 1709), cuya actividad corresponde ya al último tercio del siglo XVII. El pone al servicio de ese deseo de espacio infinito, tan característico del barroco triunfante, un dominio excepcional de la perspectiva arquitectónica. Gracias al gran escenógrafo que en él existe, sus bóvedas producen la ilusión de que los muros del templo se prolongan en pisos y más pisos, con galerías, columnas y entablamentos, hasta perderse en las nubes. El Triunfo de San Ignacio, de la bóveda de su iglesia de Roma, es su obra cumbre y la que, por tanto, representa la meta de este tipo de pintura decorativa (fig. 1896).

(fig. 1896) Triunfo de San Ignacio. Roma

Ilustre cultivador del mismo estilo es su coetáneo el genovés Baciccia (muerte 1709), autor del gran fresco del Triunfo de Jesús, de la iglesia de Jesús, también de Roma.

Con ese tipo de pintura decorativa del pleno barroco, aunque corresponda ya al siglo XVIII, se encuentra relacionada la de escenografía, cuya ilusión suprema en este período es la ficción de espacio. Su gran maestro es el bolones Fernando Bibbiena (muerte 1743), quien a su dominio de la perspectiva une una imaginación extraordinaria y fecundísima para inventar enormes interiores de grandiosas proporciones, de los que se conservan dibujos y estampas.

NÁPOLES Y GÉNOVA

. —Al tenebrismo, que tan hondas raíces echa en Nápoles gracias a la presencia de Ribera, sucede el estilo de Luca Giordano, a quien ya en vida se le llama, en España, Lucas Jordán (muerte 1705). Artista que pasa de la concepción a la ejecución con rapidez vertiginosa, y que a su fantasía extraordinaria une una facilidad de pincel igualmente excepcional, es quizá el pintor más fecundo que ha existido. Su desconcertante rapidez en el trabajo hace que sus contemporáneos le denominen «Luca fa presto». Aunque, a veces, su estilo pueda resultar algo monótono por falta de empeño, sus dotes de colorista son de primera categoría, siendo también sorprendente su habilidad para imitar los estilos ajenos, de los que hace verdaderas falsificaciones. Entre sus pinturas de caballete son particularmente bellas las de influencia veneciana. Pero donde despliega todas sus excepcionales facultades es

en sus enormes frescos de bóvedas y techos. Su punto de partida es el estilo de Pietro de Cortona, cuyos modelos y actitudes ejercen en él profunda y perdurable influencia. Lucas Jordán renuncia a escorzos arquitectónicos, y arma sus amplísimas composiciones sobre bambalinas de nubes que se suceden hasta perderse en el infinito. Trasladado en los últimos años de su vida a Madrid, pinta en España bóvedas tan importantes como la de la sacristía de la catedral de Toledo (fig. 1897), las de la iglesia y escalera de El Escorial, la del Casón del Buen Retiro de Madrid, donde representa la historia del Toisón de Oro, etc.

(fig. 1897) Sacristía de la catedral de Toledo

Algo más joven que Jordán, merece también recordarse en la escuela napolitana el nombre de Salvator Rosa (muerte 1673), que lleva al paisaje el estilo riberesco y que se distingue como pintor de batallas.

En Génova, el naturalismo barroco, unido a un gran desenfado técnico, produce la interesante personalidad de Bernardo Strozzi (muerte 1644), que cultiva temas como el de la Cocinera, del Palazzo Rosso, que se pensaría más propio de la escuela holandesa (fig. 1898).

(fig. 1898) Cocinera, del Palazzo Rosso

SIGLO XVIII. VENECIA: TIÉPOLO, CANALETTO Y GUARDI

. —En el siglo XVIII, aunque continúa trabajando en Roma algún pintor de fama en su tiempo, es Venecia la que marcha a la cabeza de la pintura italiana. En la primera mitad de la centuria aparecen ya varios artistas en quienes revive el rico colorido de la escuela, al servicio de un barroquismo gracioso y elegante, típicamente dieciochesco. Se llama Sebastián Ricci (muerte 1734), que trabaja en las cortes de Viena y Londres, y J. B. Piazzetta (muerte 1754). La gran pintura veneciana de esta época es de carácter profano, y su verdadero creador, Giambattista Tiépolo (muerte 1770), en quien la opulencia decorativa y el sentido del lujo venecianos y el espíritu narrativo cuatrocentista y veronesiano se ponen al servicio de una imaginación ampulosamente barroca. Aunque cultiva también el género religioso, la mayor parte de sus obras y la más representativa es la de tema profano (fig. 1899).

(fig. 1899) Charlatán

Así, en la villa Marmarana, de Vicenza, deja una importante serie de escenas de la Eneida y de la Odisea. Decorador el más distinguido en su tiempo, pinta las bóvedas del Palacio de Wurzburgo, en Alemania, una de sus obras maestras. En 1762 se traslada a Madrid, donde pasa el resto de su vida manteniendo gloriosamente el pabellón de la gran pintura colorista barroca frente al neoclásico Mengs. De su labor madrileña y de la de sus hijos se trata más adelante, en el capítulo dedicado a la escuela española.

Si en Tiépolo predominan la fastuosidad y el lujo veronesiano, en Canaletto y en Guardi lo esencial es el gusto por la ciudad de Venecia y por la vida veneciana que inspirara a los Bellini y a Carpaccio. El iniciador de este nuevo tipo de pintura setecentista es Antonio Canal, Canaletto (muerte 1768), quien, después de visitar Roma y cultivar la escenografía, se dedica a pintar desde amplios puntos de vista los canales venecianos con sus góndolas, puentes y plazas, poblados de diminutas figurillas. El Palacio de los Dux (fig. 1900), la plaza de San Marcos, la iglesia poligonal de Sta. Maria della Salute con sus típicos mensulones, la paladiana fachada de San Giorgio Maggiore, son el fondo corriente de sus alegres y luminosas composiciones.

(fig. 1900) Palacio de los Dux

De sus continuadores, mientras Bellotto (muerte 1780) se limita a repetir su estilo, Francesco Guardi (muerte 1793), aun manteniéndose dentro de las características generales del mismo, emplea técnica más suelta y nerviosa que presta nueva vida al género creado por Canaletto. Pietro Longhi (muerte 1785) es el cronista de la vida veneciana que se interesa más por la escena que por el bello escenario de canales y plazas (fig. 1901).

(fig. 1901) Lección de Baile

Frente a estas bellas vistas venecianas sin preocupación arqueológica de ninguna especie, las de G. P. Panini (muerte 1764) se distinguen por incluir ruinas de

templos clásicos, relieves y vasos de mármol en los que sobrevive el espíritu del paisaje romano seiscentista.

Nápoles, la hermosa ciudad del sur, conserva cierta vitalidad durante el siglo XVIII gracias a sus decoradores Francisco Solimena (muerte 1747) y Corrado Giaquinto (muerte 1765), quienes con estilo diferente conservan la gran tradición de Lucas Jordán. El último, lo mismo que Tiépolo, es llamado por Carlos III a decorar el Palacio Real de Madrid.

CAPÍTULO XXXVI

PINTURA BARROCA FLAMENCA Y HOLANDESA

ESCUELA FLAMENCA: RUBENS

VAN DYCK

JACOB JORDAENS

PINTURA DE GÉNERO: BROUWER Y TENIERS. EL PAISAJE

BODEGONES Y ANIMALES

HOLANDA: FRANS HALS. VAN DER HELST

REMBRANDT

MAESTROS MENORES: PINTORES DE INTERIORES

ARQUITECTURA, PAISAJE Y MARINA

ANIMALES, FLORES Y BODEGONES

ESCUELA FLAMENCA: RUBENS

. —La escuela flamenca, que hemos visto en trance de perder su personalidad, dominada por la influencia italiana, renace en el siglo XVII para figurar de nuevo en primera fila. Pero las guerras de religión abren una profunda sima entre los artistas

del Norte y los del Sur, antes apenas diferenciados por pequeñas preferencias técnicas como el interés por la luz. Católica la actual Bélgica debido a la ocupación española, la pintura religiosa continúa teniendo en ella importancia de primer orden, mientras la protestante Holanda reduce su capítulo religioso a unas cuantas escenas de la vida de Jesús y al Antiguo Testamento, y dedica casi toda su actividad a los géneros de carácter profano.

La escuela flamenca es, en gran parte, la escuela de Rubens. Su personalidad arrolladora crea un gran número de discípulos que conservan su estilo hasta fines de siglo.

Pedro Pablo Rubens (muerte 1640) nace todavía en pleno siglo XVI en tierra alemana, aunque de padres flamencos, y al cumplir los diez años se traslada a Amberes, donde se forma con los italianizantes Van Noort y Otto van Veen. En 1600, al cumplir los veintitrés años, marcha a Italia, donde permanece no menos de ocho. Allí entra al servicio del duque de Mantua, en cuya corte inicia su vida de hombre de gran mundo, que tan decisiva ha de ser en su porvenir; en Florencia asiste a las bodas de Enrique IV con María de Médicis, bodas que en sus años maduros serán el tema de una de sus series más importantes. Pasa después cerca de tres años en Roma. En 1603 hace su primer viaje a Madrid por encargo del duque de Mantua, y en 1609 regresa a su patria con la aureola de sus éxitos italianos, y, nombrado pintor de los archiduques, se casa con Isabel Brandt, la joven con quien aparece en su primer Autorretrato de la Pinacoteca de Munich. Rodeado de antigüedades romanas y de cuadros italianos, trabaja sin cesar en un hogar feliz hasta que se queda viudo. Rubens viaja de nuevo durante varios años, alternando los pinceles con las gestiones diplomáticas. Entonces hace una nueva estancia en Madrid (1628) y visita Londres y Holanda. Cumplidos los cincuenta, contrae segundo matrimonio con la joven de dieciséis años Elena Fourment, con quien, en unión de su hijo menor, le vemos en el segundo Autorretrato de la Pinacoteca de Munich. Elena Fourment es el modelo que repite en los diez años que le restan de vida.

Comenzada su formación con los romanistas flamencos, donde se forja la personalidad artística de Rubens es en Italia, bajo la influencia de los grandes

maestros del siglo XVI. En Rafael y Leonardo estudia principalmente el arte de componer; en los venecianos, no pocas composiciones, pero, sobre todo, el color; en Miguel Ángel, el sentido de la grandiosidad; en el Caravaggio, la luz, y en los Carracci, el sentido decorativo de las grandes composiciones. Prueba de su interés por los maestros italianos son las numerosas copias que poseemos de su mano. Todavía en el Prado se conserva alguna de las que hace de los Tizianos de las colecciones reales. Pero mientras los boloñeses, inspirándose en esas mismas fuentes, forman un estilo frío y de escasa originalidad, Rubens crea un estilo personalísimo lleno de vida, y llega a ser el maestro más representativo del barroco en cuanto a movimiento, abundancia y desbordamiento de la forma. Bajo su pincel todo se hincha, se inflama y se retuerce como la columna salomónica. No sólo el cuerpo humano, sino los caballos, las telas, los troncos de los árboles y aun el terreno de sus paisajes. Muy distante su prototipo de belleza femenina del ideal cuatrocentista florentino, se debe probablemente, tanto a sus gustos personales como a los modelos del país, a la influencia de Tiziano y a su sentido de la forma desbordante y dinámica. En él lo dramático es más movimiento y actitud que expresión del rostro.

Al servicio de su sentido de la forma pone Rubens una de las imaginaciones más fecundas que ha poseído pintor alguno. Su facilidad para componer es extraordinaria. Aparte de los cuadros que ejecuta por sí mismo o con escasa colaboración ajena, aquellos en que se limita a dibujar la composición, a indicar los colores y a dar los toques finales, confiando su ejecución a colaboradores, son numerosos. Gracias a su fecundidad excepcional puede mantener en constante producción un activo taller donde trabajan sus excelentes discípulos. Especializados varios de ellos en diversos géneros como el paisaje, los animales, las frutas o las flores, cada uno ejecuta en el lienzo la parte de su especial competencia. Este taller es la escuela en que se forman los principales pintores de las generaciones siguientes y el medio por donde ejerce decisiva influencia en esos varios géneros pictóricos. Gracias a la colaboración de ese taller, Rubens nos deja una de las obras más amplias producidas por pintor alguno, obra que no sólo abarca todos los temas: religiosos, mitológicos, profanos, históricos, etc., sino que desarrolla algunos de ellos en

grandes series de lienzos de notables proporciones. Como es lógico, su obra es desigual, porque, además, Rubens trabaja deprisa y con frecuencia no se preocupa por la exactitud de las proporciones o la corrección de los escorzos. Lo que le importa es el juego general de la composición, las formas desbordantes y la riqueza colorista del conjunto. Y en este aspecto pocos pintores le superan.

Rubens, después de sus primeras obras, como las de Grasse (1602) y el Apostolado, del Museo del Prado, en las que la influencia tenebrista es todavía sensible, forma su estilo definitivo más movido y de colorido más claro y brillante, al que hace evolucionar relativamente poco. Como pintor de temas religiosos es uno de los más importantes y representativos del barroco. Quizá ninguno sabe crear composiciones tan efectistas e impresionantes como las suyas. Así, en la Adoración de los Reyes (fig. 1902), del Prado, la riqueza y el poder de los Reyes de Oriente ofrendada a Jesús nos anonada y abruma.

(fig. 1902) Adoración de los Reyes. Museo del Prado

En los Condenados y en el Juicio Final, de Munich, los cuerpos caen en el espacio como una catarata de carne humana; en el Descendimiento (fig. 1903), de la catedral de Amberes, el cuerpo del Salvador que se desploma, y el grupo de los que le reciben, están concebidos con grandiosidad típicamente barroca.

(fig. 1903) El Descendimiento

En los Milagros de San Ignacio y de San Francisco Javier lo espectacular del portento se encuentra interpretado con intensidad y arrebato extraordinarios. Rubens es también el gran pintor de alegorías religiosas. La ocasión de aplicar su genio a este tipo de pintura se la proporciona el convento de las Descalzas Reales de Madrid al pedirle (1628) los cartones para grandes tapices de temas eucarísticos que cubran su retablo mayor y las paredes de su claustro. Al ejecutarlos nos refleja Rubens, con todo el fuego de su barroquismo, el espíritu batallador de la Reforma Católica, representando el Triunfo de la Iglesia, los de la Eucaristía sobre la Idolatría y sobre la Filosofía, el del Amor divino, etc. Se conserva la mayor parte de sus bocetos de tamaño pequeño en el Museo del Prado.

Su amor al desnudo y su notable cultura clásica le convierten, por otra parte, en el gran intérprete barroco de la fábula pagana, en lo que debe de tener no pequeña parte su admiración por el Tiziano. Lo mismo que éste, no tiene grandes preocupaciones arqueológicas. La mitología es para él un repertorio inagotable que permite representar desnudos y más desnudos de blandas carnes nacaradas o bronceadas musculaturas, movidos por el hilo de una fábula cuyo intenso tono dramático justifica con frecuencia las más violentas actitudes. Su gran empresa de este tipo es la numerosa serie que pinta por encargo de Felipe IV, que siente por él tanta admiración como su abuelo por Tiziano, para decorar la Torre de la Parada, donde el monarca acostumbraba a descansar en sus cacerías de El Pardo. En la actualidad, constituye el fondo más rico de los cuadros de Rubens existentes en el Museo del Prado. Pero, aparte de esta serie, sus cuadros de tema mitológico abundan. Sirven de ejemplo el de Las tres Gracias (fig. 1904), una de sus últimas obras, el Juicio de París y los Sátiros persiguiendo a las ninfas, también en el mismo museo.

(fig. 1904) Las tres Gracias

Directamente relacionados con este capítulo mitológico se encuentran los cuadros de tema de historia clásica, entre los que figura en primer término el hermoso ciclo de Decio Mus, del Museo de Viena, que narra la historia del héroe romano con la acostumbrada ampulosidad. Y con igual dominio que la historia antigua, sabe desarrollar Rubens la historia contemporánea. Su obra maestra en este orden es la importante serie de grandes lienzos del Museo del Louvre, dedicados a glorificar a María de Médicis, viuda ya de Enrique IV, cuyas bodas presencia en su juventud en Florencia. En ella nos cuenta, con el hinchado lenguaje barroco, el tono halagador del cortesano y el rodeo de la alegoría, los triunfos que como mujer y reina alcanza a lo largo de su vida.

En la pintura de costumbres deja también huella profunda. En su Danza de aldeanos, del Museo del Prado (fig. 1905), de sus últimos tiempos, la sana alegría flamenca que inspira el genio humorístico de Brueghel el Viejo, se transforma en remolino

humano retozón y lleno de vida, cuyo ritmo violento nos dice lo lejanos que nos encontramos ya de los jóvenes que danzan en la Bacanal, del Tiziano.

(fig. 1905) Danza de aldeanos

En su Jardín del Amor (fig. 1906), del mismo museo, el tono de la fiesta se eleva, e imagina Rubens una serie de parejas de gentes elegantes que se hablan de amor, el tema que adquirirá pleno desarrollo en la escuela francesa de la centuria siguiente.

(fig. 1906) Jardín del Amor

El paisaje, estacionado a fines del siglo en el estilo de los imitadores de Patinir y Brueghel, adquiere ahora nueva vida impulsado por el afán rubeniano de movimiento. La superficie terrestre se ondula y sentimos la impresión de que los caminos serpentean como seres vivos para hundirse en el fondo del cuadro, y que los árboles se retuercen como columnas salomónicas. Las manchas de luces y sombras repartidas en su superficie, al mismo tiempo que intensifican el dramatismo del paisaje, le dotan de profundidad, típicamente barroca. El germen de vida arrojado por Brueghel sobre el paisaje flamenco florece plenamente en Rubens.

Artista tan enamorado del movimiento, aunque no cultiva propiamente el cuadro de batalla, gusta de expresar el barroquismo de la fuerza desbordante del caballo al galope, haciendo corvetas, encabritándose o derrumbándose en tierra. En sus cacerías pone de manifiesto cómo le seduce el tema, desarrollando todo el dinamismo de los dibujos leonardescos para la batalla de Anghiari.

Rubens es, por último, gran pintor de retratos, si no siempre muy veraces, sí llenos de vida y de novedad en su concepción general. El es el primer gran artista barroco que rompe con el retrato rafaelesco cuyas líneas generales terminan su movimiento dentro del cuadro. Aunque pinta alguno de cuerpo entero, suele hacerlos de media figura, pero sus líneas parecen salir del cuadro y prolongan su movimiento fuera del marco. Uno de los mejores es el de María de Médicis (1622 (fig. 1907), espléndida y elegante figura cuyas carnes nacarinas realzan sus negras vestiduras;

(fig. 1907) María de Médicis

Muy bello es también el de Ana de Austria, igualmente en el Prado. Entre sus retratos ecuestres, el del Cardenal Infante, triunfante en Nordlingen, es curioso compararlo con el de su bisabuelo Carlos V por el Tiziano, para ver cómo la pradera brumosa y solitaria del Elba y las nubes tristes pero tranquilas del celaje de éste se transforman en un campo de batalla con resplandores de fuego, y en nubes que se revuelven para dar paso a la Victoria que fulminando rayos y acompañada por el águila de los Austrias viene a decidir la lucha.

Gracias a su tremenda fecundidad, a la calidad de sus discípulos, a sus numerosos imitadores, a las copias y a la rápida y amplia difusión de sus obras por medio del grabado, la influencia del estilo de Rubens es extraordinaria en toda Europa y particularmente en España.

VAN DYCK

. —De una generación posterior a Rubens, Van Dyck (muerte 1641) muere, sin embargo, sólo un año después de aquél. Es casi un niño prodigio. A los dieciséis años tiene discípulos, y dos años después es el principal auxiliar de Rubens. Hijo predilecto de la Fortuna, su vida es una ininterrumpida carrera de triunfos. Hace un viaje a Italia, deteniéndose principalmente en Génova, Venecia, Roma, y llega hasta Palermo. Como Rubens, estudia con ahínco a los principales maestros, y su libro de apuntes muestra cómo acostumbraba a copiar la composición de los cuadros que llaman su atención. Los grandes éxitos logrados en Italia no tardan en llevar su fama hasta la corte inglesa, y la oferta por Carlos I del puesto de primer pintor, de un hotel en Londres y de una villa de verano en las cercanías de la ciudad, le deciden a trasladarse a la capital de Inglaterra (1632), donde pasa el resto de su vida. Es todavía hombre joven. Un escritor nos dice que en su tipo había algo de querubín y algo de Don Juan. Después de una brillante cadena de aventuras y de éxitos artísticos, se casa con una noble dama inglesa, y muere a poco de cumplir los cuarenta años, habiendo hecho dar de sí a su arte todas sus posibilidades.

Van Dyck es un discípulo dé Rubens con personalidad propia, pero de dotes más limitadas, y sin sus grandes ambiciones artísticas. Más correcto que él en el dibujo, carece, en cambio, de su enorme fuerza creadora, de su poderosa fantasía. El

reacciona contra el ideal humano del maestro, y aunque conserva tipos que a veces es difícil distinguir de los de aquél, dota a los suyos, en general, de proporciones más alargadas y elegantes, que no en vano la elegancia de las proporciones y la distinción de los gestos son las notas más destacadas de su estilo. Es un compositor cuidadoso que estudia sin prisas las actividades de sus personajes y la forma de relacionarlos. Sus composiciones carecen del fuego de las rubenianas, pero son tan armónicas y tan agradables, que difundidas por el grabado se copiarán casi tanto como las de Rafael. Con el tono impuesto por su propio temperamento, la obra de Van Dyck es, en cierto grado, la prolongación de la rubeniana en su faceta religiosa y del retrato.

En sus primeras obras de carácter religioso, el influjo de Rubens es intenso, pero ya en su Apostolado los modelos carecen de la corpulencia de los del maestro y delatan gran preocupación por las actitudes elegantes. El ímpetu rubeniano, unido a su correcto sentido de la forma, le permite crear en su época juvenil una obra tan de primer orden como el Prendimiento, que el propio Rubens conserva hasta su muerte y en cuya testamentaría lo compra Felipe IV. La contraposición entre el grupo que sigue a Judas y la serenidad del Salvador, está sentida con admirable vigor trágico (fig. 1908).

(fig. 1908) El Prendimiento

De origen rubeniano y típicamente barroca por el movimiento en diagonal de la composición, y por el huir de sus líneas principales fuera del lienzo, es su Piedad, del Museo del Prado. Su cotejo con la tan centrada y recogida en sí misma de Miguel Ángel, es buen índice de los extremos a que llega la sensibilidad barroca. El gran número de copias e imitaciones que de ella se conservan prueban lo bien que debe de interpretar el gusto de la época. Van Dyck es estimado, sobre todo, como pintor de retrato. En los de sus años juveniles, lo mismo que en el género religioso, la influencia rubeniana es notable. En el de su compañero Snyders y su mujer, aunque ya se apunta su tendencia a realzar la elegancia del retratado, tanto la sombra del maestro como el respeto al natural son aún bastante sensibles. Pero Van Dyck abandona pronto el taller de Rubens y marcha a Italia. Su permanencia en

Génova (1622-1627) deja huella perdurable en su arte del retrato, pues si la técnica la aprende en Rubens, donde se forma el verdadero retrato vandyckiano es en los salones de los palacios genoveses. La burguesía y sus amigos flamencos son reemplazados ahora en sus lienzos por la nobleza italiana. Su estilo se hace más halagador y las actitudes elegantes y graciosas suceden a la naturalidad flamenca. En personajes italianos como la marquesa de Spinola, los Brignole Sale, los Adorno o el Cardenal Bentivoglio, de cuerpo esbelto y rostro fino y distinguido, encuentra el joven pintor flamenco los modelos por él soñados (fig. 1909).

(fig. 1909) Princesa Grimaldi

Al trasladarse a Inglaterra, Van Dyck disfruta todavía de los últimos años del rey coleccionista, enamorado de las bellas artes, que preceden a la aparición de Cromwell. A la nobleza italiana sucede en sus lienzos la aristocracia inglesa, y el tipo de retrato nacido en Génova continúa produciendo frutos cada vez más sazonados. Dos retratos famosos hace de Carlos I, el del museo del Louvre, de pie sobre fondo de parque, vestido de sedas con amplio sombrero y la mano en el bastón, y el del Palacio de Windsor (fig. 1910), marchando plácidamente de paseo en un caballo que avanza en suaves movimientos. Visto casi de frente, no son la masa y la fuerza del bruto, sino las esbeltas proporciones del conjunto, y ese elegante andar del bello animal, lo que seduce en este retrato del monarca que pocos años después ha de morir en el patíbulo. Análoga distinción avalora el retrato de la reina Enriqueta, cuya gentil figura, envuelta en finas sedas y rasos, parece flotar en el ambiente.

(fig. 1910) Carlos I de Inglaterra a caballo

Además del tipo de retrato corriente de media figura, Van Dyck no sólo generaliza el tizianesco de cuerpo entero, sino que hace triunfar el retrato doble —ya empleado por Holbein—, en el que contrapone las actitudes de dos personajes. De este tipo es su autorretrato del Museo del Prado de medio cuerpo, cediendo la derecha a Nendimión Porter, el asesor artístico y amigo de Carlos I, y sobre todo el de cuerpo entero de los condes de Bristol y Bedford, y el de John y Bernard Stuart (fig. 1911), en el que para acusar el alargamiento del grupo coloca a cada personaje en distinto plano.

(fig. 1911) John y Bernard Stuart

Pero esa aristocracia inglesa que reconoce en Van Dyck al pintor especialmente dotado para retratarla, le exige más retratos de los que puede ejecutar. Van Dyck termina limitándose a pintar los rostros, y crea un taller al que encomienda el resto de la obra. Los imitadores no tardan en formarse, y hoy existen en los palacios ingleses un sinnúmero de retratos vandyckianos en los que la mano del maestro se diluye tanto que concluye por desaparecer.

La influencia de Van Dyck en la formación de los retratistas ingleses, como veremos, es decisiva.

Aunque de menor categoría, la escuela flamenca produce otros varios pintores que se distinguen en el mundo del retrato. De las grandes dotes de Cornelis de Vos (muerte 1651), muy poco más joven que Rubens, pero que adopta el estilo de éste, es buena prueba el bello retrato de grupo en que aparece en unión de su familia, del Museo de Amberes. González Coques (muerte 1684) pinta retratos de grupo de tamaño pequeño y elegancia vandyckiana, hasta el punto de que se le ha llamado el pequeño Van Dyck. Justo Sustermans (muerte 1681), pintor de la corte de los Médicis, lleva a Italia el arte del retrato flamenco rubeniano.

JACOB JORDAENS

. —Vivo contraste con la personalidad de Van Dyck ofrece la de este otro discípulo (muerte 1678) de Rubens. La sangre que en aquél se ve dominada por el culto de la distinción, y en Rubens por su formación italiana y su cultura clásica, surge en él vigorosa. Sin su fuerza creadora, Jordaens participa algo del genio polifacético del maestro, y, aunque a la muerte de aquél es otro discípulo, Crayer, quien le sucede en el puesto de pintor de los archiduques, él es estimado por todos como el mejor pintor de Amberes. Años más tarde se hace hugonote y, partidario de los Orange, termina pintando la Apoteosis del Príncipe de Nassau (1640).

Aunque Jordaens pinta cuadros de asuntos religiosos, como los Desposorios de Santa Catalina; mitológicos, como el Meleagro y Atalanta, y retratos, como el de la Familia del pintor, todos ellos en el Museo del Prado, los que le dan más popularidad

son de escenas populares, como el del Rey bebe (fig. 1912), verdadero homenaje a la glotonería flamenca en el estilo ampuloso rubeniano.

(fig. 1912) El Rey bebe

Teodoro Rombouts (muerte 1637), coetáneo suyo, que muere joven, cultiva también escenas populares, aunque dentro del estilo caravaggiesco. El mismo tema de los Jugadores de cartas, del Museo del Prado, no deja de ser significativo.

PINTURA DE GÉNERO: BROUWER Y TENIERS. EL PAISAJE

. —La pintura de género, hija del amor por los temas secundarios y humildes tan característicos de la escuela flamenca, y, sobre todo, de la holandesa del siglo XVII, tiene sus raíces en la centuria anterior. Recuérdese el nombre de Metsys y el de Brueghel, pues precisamente los sucesores de éste se dedican a ese género de pintura. Jan Brueghel (muerte 1625), llamado de Velours por su afición a pintar terciopelos y rasos, es hijo de Pedro y pinta escenas de bodas, fiestas campestres, de mercado, etc., en las que, a veces, concede gran importancia al paisaje. Tiene a su vez un hijo pintor del mismo nombre, que continúa el estilo.

El verdadero creador de este tipo de pintura en su sentido más estricto, no obstante haber muerto a poco de cumplir los treinta años, es Adrián Brouwer (muerte 1638). Discípulo de Frans Hals en Harlem, y, por tanto, de formación holandesa, reacciona contra la técnica minuciosa de Jan Brueghel, pero, sobre todo, se dedica exclusivamente a representar tipos y costumbres populares. Brouwer es el pintor de las escenas de taberna, de los campesinos y gentes del pueblo que beben, fuman y cantan (fig. 1913); que discuten o que se pelean y golpean con las vasijas en que beben o con la banqueta donde se sientan.

(fig. 1913) Mesón

El estilo de Brouwer tiene pronto gran número de imitadores, entre los que deben recordarse los nombres de su compadre y discípulo Jóos van Craesbeeck (muerte 1655) y el de los David Rickaert, que abarcan tres generaciones. Pero quienes difunden este tipo de pintura son los David Teniers. Casi riguroso coetáneo el primero de Brouwer, y muerto a fines de siglo el segundo de los Brouwer, su estilo

extraordinariamente afín permite considerarlos como una sola personalidad. Discípulo de Rubens, amplía considerablemente el marco de la pintura de género. Los tres o cuatro personajes frecuentes en los cuadros de Brouwer se multiplican hasta formar grandes reuniones. Y lo mismo que los personajes aumenta el número de los temas, entre los que abundan las fiestas, los desfiles populares y las escenas de la vida campesina (fig. 1914).

(fig. 1914) Fiesta aldeana

Las Tentaciones de San Antonio, que pinta varias veces, dicen cómo cultiva también la vena humorista que hiciera famoso al Bosco.

El paisaje, que gracias a Rubens se transforma en un espectáculo dinámico y cargado de dramatismo, sigue teniendo el valor de un gran cuadro decorativo, importante por sí mismo. Entre los principales paisajistas, nacidos a la sombra de la poderosa personalidad del maestro, destacan sus dos colaboradores Jan Wildens (1586 - 1653), el primo de Elena Fourment, y Lucas van Uden (1615 - 1672), a quienes se deben algunos fondos de paisaje de los cuadros de Rubens. Cuando trabajan independientemente, tanto ellos como los paisajistas posteriores flamencos, suelen hacer pintar a otros artistas las figuras que animan sus composiciones.

La última etapa del paisaje flamenco seiscentista está representada por Jacques d'Artois (1613 - 1686), ya de la generación siguiente a la de los colaboradores de Rubens.

Un género de paisaje que tiene algo de cartografía es el del pintor de batallas Peeter Snayers (muerte 1667), que registra con gran precisión en los amplios panoramas de sus paisajes, ciudades, fortalezas, caminos y emplazamientos de tropas. El Museo del Prado posee una importante serie de cuadros de este género.

BODEGONES Y ANIMALES

. —Aunque Caravaggio, muerto en los primeros años del siglo, elige como tema exclusivo de un cuadro un cesto de frutas, la pintura de bodegones es, en realidad, creación flamenca. Ya hemos visto en el siglo XVI las escenas de cocina y de mercado, de Aertsens y de su continuador Bueckelaer, y no debe olvidarse que este

género es la consecuencia natural del interés mostrado por los primitivos flamencos en sus cuadros religiosos por la interpretación de la calidad de las vasijas de metal y de vidrio, de las frutas, de los terciopelos, de los brocados, etc.

El bodegón suele ser de proporciones apaisadas. Algunas veces se reduce a representar frutas, huevos, pescados u otra materia comestible, pero por lo común está formado por un conjunto vario, al que se agregan aves, caza, piezas de cristal y orfebrería, tapetes, etc. A veces completan el bodegón uno o dos personajes, e incluso algunos pintores gustan de introducir gatos o perros, que se precipitan sobre las viandas, pelean entre sí o se disputan algo de comer. Pese al aparente desorden, se advierte pronto cómo el cuadro ha sido cuidadosamente compuesto. El pintor, por lo general, no busca, al conjunto de objetos expuestos sobre la mesa de una cocina o el despacho de un mercado, más justificación que el ofrecer un rico muestrario de calidades diversas.

Entre los principales pintores de bodegones figura el antuerpiano Adrián de Utrecht (muerte 1652), que firma en el Museo del Prado una Despensa (fig. 1915) con hortalizas, frutas, aves y caza. Frans Snyders y Jan Fyt cultivan también el cuadro de animales.

(fig. 1915) Bodegón. Museo del Prado

Íntimamente ligada con la pintura de bodegones se encuentra la de animales, que a su vez se relaciona con la de paisaje cuando se les representa formando parte de cacerías. Desde el perrillo de lanas que aparece al pie del Matrimonio Arnolfini de Van Eyck, hasta el perro mastín del Enano de Granvela por Moro, el interés de los pintores flamencos por los animales es constante. Pero hasta ahora no llegan a considerarlos dignos de ser el tema exclusivo de un cuadro. Aunque termina por figurar en este nuevo género pictórico toda suerte de animales, los preferidos son los de caza: el ciervo, el jabalí, la liebre, los perros, etc., y las aves de corral. Gran cazador Felipe IV, reúne una espléndida colección de cuadros de animales de caza que constituyen hoy uno de los grandes fondos del Museo del Prado.

La pintura de animales puede decirse que nace en el taller de Rubens. Su primer gran cultivador, Frans Snyders (muerte 1657), es uno de sus discípulos de mayor

personalidad, que, además de pintar animales en las composiciones del maestro, nos deja cuadros sólo dedicados a ellos. Él es, bien por iniciativa propia o por sugestión de Rubens, el creador de la pintura de animales, o al menos, quien, sacándoles del cuadro pequeño, en que, con criterio casi de naturalista, los representan los pintores flamencos de hacia 1600, los convierte en el tema del gran cuadro concebido para decorar los amplios muros de las casas barrocas. Aunque el fuego que anima estas pinturas de Snyders es de origen puramente rubeniano, es indudable que a él deben su forma definitiva el género y las normas fundamentales a que se ajustan los cultivadores posteriores. Sus obras en el Museo del Prado son numerosas (fig. 1916).

(fig. 1916) Concierto de Aves

Discípulo de Snyders es Pablo de Vos (muerte 1678), sobrino de Cornelis de Vos, y equiparable a él en calidad. El tercer gran pintor de animales es Jan Fyt (muerte 1661), que, como hemos visto, lo es también de bodegones. Fyt es el pintor enamorado de los animales de pelo fino y denso y de las aves de colores intensos, que interpretados con su pincelada menuda producen el efecto de un rico terciopelo de los más varios colores. De ambos artistas posee también obras importantes el Museo del Prado.

HOLANDA: FRANS HALS. VAN DER HELST

. —Iniciada por los holandeses la lucha por su independencia poco después de mediar el siglo XVI, a fines del mismo la separación de las provincias del Norte es un hecho. A las pequeñas diferencias de carácter técnico que hasta ahora han distinguido a los pintores holandeses de los flamencos se agrega ahora una frontera que es campo de batalla hasta que España tiene que reconocer la independencia de Holanda en 1648.

El problema de la luz, que siempre interesa a los maestros de las provincias del Norte, es, al comenzar el siglo XVII, el que más obsesiona en todos los talleres europeos. Como es natural, los holandeses lo afrontan con apasionamiento. Pero para ellos no es una moda pasajera, como para los italianos; el estudio de la luz continúa siendo tema constante de la escuela holandesa hasta sus últimos tiempos.

Unas veces, es la luz violenta y dramática que ilumina el centro de la composición; otras, la luz clara que por amplio ventanal inunda una tranquila sala; otras, el efecto sobre el paisaje de los planos de luz y de sombra de un cielo salpicado de nubes.

Si este interés de orden técnico llega a convertirse en una de las características de la escuela, el abandono del catolicismo, como hemos dicho, tiene también sus consecuencias decisivas en el futuro de la misma. En primer lugar, el número de pinturas religiosas disminuye considerablemente; las de santos desaparecen por completo, e incluso son pocos los que pintan historias de la vida de Jesús. Siendo también escaso, no deja de ser, en cambio, proporcionalmente crecido el número de las representaciones de temas del Antiguo Testamento, mucho menos frecuente en los países católicos. De rechazo, la pintura de carácter profano adquiere desarrollo extraordinario. El holandés, enamorado de sus casas pequeñas y relucientes y de sus bajas tierras conquistadas al mar, pobladas de hermoso ganado y espléndidas flores, y entregado a la vida marinera, encuentra en todos esos temas que le proporciona el escenario de su vida diaria la compensación del gran vacío dejado por la pintura religiosa. Los patronos de la pintura son la burguesía, deseosa de decorar con cuadros pequeños sus casas, las corporaciones, gustosas también de enriquecer sus salas de reunión con grandes retratos de grupo de sus miembros más destacados.

Los géneros preferidos son, pues, la pintura de interior, el paisaje, el ganado más que los animales de caza, los bodegones, las flores, la marina, y el retrato, con su modalidad especialmente holandesa del retrato de grupo.

La pintura holandesa seiscentista atraviesa también su era tenebrista, distinguiéndose en ella Ter-Brugghen (muerte 1629) y Geiard Honthorst (1590-1654), conocido en Italia con el nombre de Gerardo della Notte. El cuadro de la Incredulidad de Santo Tomás, del Museo del Prado, con su violenta iluminación, es típico ejemplo de este momento.

Frans Hals (1584-1666), sin duda la primera gran figura que produce la escuela en su etapa barroca, no es artista de grandes preocupaciones intelectuales, y el tiempo que no dedica a la pintura lo consagra a la buena vida y a la diversión, así es que,

pasado de moda su estilo en los últimos años, muere recogido en un hospital de ancianos. «Liefde boven al» —el amor sobre todo— se llama una de las varias sociedades de que forma parte. Dotado de capacidad extraordinaria, es, por su técnica, uno de los pintores más progresivos de su época y uno de los grandes patriarcas del impresionismo moderno, al reemplazar el suave modelado renacentista por un campo de valientes pinceladas que, dadas con desenfado y soltura extraordinarios, crean en nuestra retina una superficie rebosante de color y vibrante de vida.

Frans Hals es, además, el verdadero creador del retrato de grupo de corporaciones. Este género de retrato tiene sus precedentes en el siglo XVI, pero entonces se trata más bien de una serie de personajes silenciosos, quietos y yuxtapuestos monótonamente en un mismo cuadro. Frans Hals les hace abandonar su mutismo, les hace moverse y departir unos con otros. En 1616 pinta ya en torno a una mesa, en animada conversación, a los oficiales de los Arcabuceros de San Jorge (fig. 1917), del Museo de Harlem. Otras veces los presenta desfilando.

(fig. 1917) Arcabuceros de San Jorge

La maravillosa serie de sus retratos corporativos se continúa con los Arcabuceros de San Adrián (1633) y años después sus retratos de corporaciones benéficas, donde a las policromas galas militares reemplaza la sobria indumentaria civil de blanco y negro. De actitudes más reposadas y de colorido más sobrio, su técnica gana aún más en sabiduría. Los Patronos del hospital de Santa Isabel (1641) es una de las obras de este momento de plenitud; pero todavía, cuando cumplidos los ochenta años y acogido en el hospicio, pinta los retratos de los Regentes y las Regentes de la institución, se advierte su poderoso temperamento triunfando sobre los fallos de su pulso.

Como es natural, además de estos grandes retratos de grupo nos deja también otros individuales de primer orden, pletóricos de vida y que se distinguen por el desplante de la actitud, como el de Van Heythuysen, que con su aire desafiador encarna en forma perfecta la idea del guapo y valentón. Con ellos se relacionan, por último, la Bohemia (fig. 1918), la Bruja de Harlem, la Hule Bobbe, del Museo de Berlín, donde

el modelo, feísimo y hombruno, lanza un grito ensordecedor, rozando así ya con el tema de género.

(fig. 1918) La Bohemia

El fuego expresivo y el desenfado de los retratos de Frans Hals es demasiado personal para que sea fácilmente asimilable por la escuela. Y, por otra parte, es lógico que la mayor parte de la burguesía prefiera verse representada en retratos de actitudes más reposadas y distinguidas. Bartolomé van der Helst (1612-1670), reverso de la medalla de Frans Hals, es todo comedimiento, distinción y frialdad, y quien mejor sabe interpretar ese deseo, dejándonos una obra maestra muy característica de su estilo en el retrato del pintor Paul Potter (fig. 1919), del Museo de La Haya. De espaldas, suspende un momento su labor en el lienzo que tiene al fondo y vuelve suavemente el cuerpo hacia nosotros, como en réplica muda a las violentas actitudes de Frans Hals.

(fig. 1919) Retrato del pintor Paul Potter

Cultiva también el retrato de grupo.

REMBRANDT

. —Casi una generación posterior a Frans Hals, Harmensz Rembrandt van Ryn (1607 - 1699) es un coetáneo de Velázquez, escasamente diez años más joven que él. Natural de Leyden, pasa casi toda su vida en Ámsterdam, la gran capital sede de las principales fortunas del país. Gracias a la rápida fama que adquiere, a los veintiséis años, con su Lección de Anatomía (fig. 1920).

(fig. 1920) Lección de Anatomía

La primera etapa de su vida transcurre feliz en una bella casa de un barrio elegante, entregado a la pintura y al amor de su mujer, Saskya, que le sirve de modelo, y a la que retrata sola o acompañada por él una y otra vez. Pero Saskya muere a los pocos años, y después de algún tiempo, la vida de Rembrandt se complica con la presencia en su hogar de Hendrikje, a quien toma a su servicio para cuidar de su hijo Titus. Hendrikje llega a convertirse en el modelo que repetirá con la misma insistencia que años antes a Saskya. Aunque la familia de ésta no lleva con

paciencia sus nuevas relaciones y le produce algunos disgustos, y aunque pierde su fortuna en los negocios de Indias, teniendo que vender su gran colección de antigüedades, tapices, armas, instrumentos de música y objetos raros o exóticos, de los que tanto gusta verse rodeado, en realidad parece haberse exagerado su desgracia, atribuyéndose a persecución de sus enemigos. Y pese a que su aislamiento, hijo de su deseo de trabajar sin que le molesten, sus autorretratos en los más extraños ropajes y tocados, y su costumbre de limpiarse los pinceles en las vueltas de la blusa, rodean su vida de cierta anormalidad y misterio, no hay motivo tampoco para hablar de desequilibrio mental. Los importantes encargos que recibe todavía al final de su vida y la nueva casa de que dispone nos dicen que la vida no le es tan catastróficamente adversa como se ha supuesto, aunque los últimos años de su vida, después de ver morir a Hendrikje y Titus, no pueden ser de alegría para él.

En una época en que el viaje a Italia es suprema aspiración de los artistas, Rembrandt no siente deseos de visitarla. En cierta ocasión, dice a un discípulo suyo que en los Países Bajos hay muchas más bellezas de las que podrá pintar en toda su vida. Pero es indudable que el estilo italiano está en el ambiente, y que en su propia colección existen obras de maestros insignes de aquella escuela. Aparte de inspiraciones concretas en obras de éstos, recuérdense las transformaciones que hace sufrir a la Cena de Leonardo para componer la suya, es indudable que la personalidad de Rembrandt sería inexplicable sin las grandes conquistas de los pintores italianos. Como es natural, tampoco es insensible a la influencia de Rubens, una generación anterior a él.

Rembrandt es uno de los grandes maestros del claroscuro, pero no hace evolucionar el tenebrismo, la etapa en que encuentra el problema de la luz en sus años juveniles, en el sentido velazqueño, hasta liberarse de él. En cierto modo, y pese a su personalidad extraordinaria, permanece durante toda su vida enamorado del dramatismo de los violentos contrastes de luces y sombras. Para Rembrant, la sombra no es una zona opaca, donde las formas desaparecen, sino un ambiente donde si los colores vibran con menor fuerza, al aislar la escena del mundo, la perfuman con la poesía del misterio y de la soledad, efecto poético que en vano buscaríamos en Caravaggio. En cambio, las partes ricamente iluminadas le permiten

llevar al máximo sus maravillosos y deslumbrantes derroches de colores ricos e intensos. Rembrandt es, indudablemente, uno de los coloristas más extraordinarios que han existido (fig. 1921).

(fig. 1921) El teólogo

Uno de los géneros cultivados con mayor éxito por Rembrandt es el retrato, en el que la expresión, el color y los intensos efectos de luz son valores primordiales. Sus retratos son principalmente de rabinos, de personas dedicadas al cultivo de la inteligencia, de personajes vestidos de orientales, de príncipes polacos. Los que más ocupan sus pinceles son, como queda dicho, el suyo propio, con las más diversas indumentarias, y los de Saskia (fig. 1922) y Hendrikje (fig. 1923).

(fig. 1922) Autoretrato con Saskya

(fig. 1923) Hendrikje

El retrato de grupo tiene en Rembrandt un cultivador sólo comparable con Frans Hals. Ya en su juventud, al retratar al gremio de cirujanos, crea la tan conocida Lección de Anatomía (1632) del profesor Nicolás Tulp, unos quince años posterior a los Arcabuceros de San Jorge, de Frans Hals, pero de tema y tono totalmente distintos. En la llamada Ronda de noche (fig. 1924), que, en realidad, no representa tal Ronda, sino el momento en que el Señor de Pumerland ordena a su lugarteniente poner en marcha la tropa, Rembrandt sabe dar al retrato de grupo un tono tan elevado y dotarle, dentro de su naturalismo barroco, de énfasis tan heroico que no sólo es el gran cuadro de la escuela, sino que explica el que haya podido considerarse el monumento al pueblo holandés tomando las armas para defender sus libertades. Mutilado lateralmente y en la parte inferior, y mal conservado, sólo alguna copia antigua permite conocer su estado primitivo. Pintado en 1642, es muy pocos años posterior a la Rendición de Breda, de Velázquez.

(fig. 1924) Ronda de noche

Su último gran retrato corporativo es el de los Síndicos de los pañeros, del Museo de Ámsterdam (1661 (fig. 1925). Obra perfecta, nos ofrece en él seis retratos extraordinarios en actitudes tan naturales que parece no haber realizado esfuerzo

alguno para imaginar sus actitudes. Vestidos de negro los seis síndicos, el gran tapete rojo pone la nota de riqueza en el conjunto, mientras los grandes sombreros negros concentran la atención sobre la luz de los rostros realzados por los amplios cuellos blancos.

(fig. 1925) Síndicos de los pañeros

El espléndido Retrato de familia de Brunswick (1667) prueba cómo todavía dos años antes de su muerte continúa produciendo en este género obras de primer orden.

De credo protestante, el gran capítulo de su pintura religiosa se reduce a temas del Antiguo Testamentoy de la vida de Jesús. En estos últimos es sensible la huella de los grandes maestros anteriores, a pesar de la originalidad con que Rembrandt los trata. Su Descendimiento, aunque concebido con un sentido muy diferente, tiene su punto de partida en el de Rubens. Para la interpretación de los temas religiosos, dispone Rembrandt de la libertad que le brindan sus creencias —perteneció a la secta «menonita», que sólo admitía la libre interpretación de los textos—, libertad en otros casos negada por el peso de la iconografía tradicional (fig. 1926).

(fig. 1926) Descendimiento de la Cruz

Rembrandt, que representa en diversas ocasiones al hombre de estudio, al filósofo abstraído en su lectura, no gusta deleitarse en la trama de la fábula mitológica. No cree en la perfección física de los dioses del Olimpo, y cuando representa a Dánae recibiendo la lluvia de oro (fig. 1927), nos ofrece el reverso de la medalla de la interpretación del Tiziano. Es una mujer desnuda, nada bella, que medio cubierta todavía por la ropa del lecho, sin preocuparse por lo elegante de su actitud al no creerse contemplada, se nos muestra con el tono fuerte de la realidad triunfante.

(fig. 1927) Dánae recibiendo la lluvia de oro

Y esa falta de entusiasmo tan propensa a la burla y a traducir a la vida ordinaria las finas creaciones helénicas, es el que le lleva a convertir el Ganímedes arrebatado por el águila (fig. 1928), que el Correggio imaginara como un bello adolescente ascendiendo alegre abrazado por el águila de Júpiter, en un niño de cuatro o cinco

años que no sólo llora desconsoladamente, sino que mancha el azul del firmamento con el hilo de oro que destila su cuerpo nada garboso.

(fig. 1928) Ganímedes arrebatado por el águila

La reina Artemisa (1634) del Museo del Prado está fechada el mismo año de su casamiento con Saskya.

Como pintor genial, Rembrandt deja también su huella al interpretar el paisaje. Si bajo el pincel de Rubens se convierte éste en una unidad en la que todo participa del movimiento de su concepción dramática, en Rembrandt ese dramatismo se debe, sobre todo, a los vivos efectos de luz.

Rembrandt es, por último, uno de los grabadores más grandes que ha existido. Nadie antes que él, y probablemente tampoco después, ha dominado la técnica con habilidad semejante para crear efectos de luz y color. Sus grabados están animados por la misma poesía íntima de sus pinturas al óleo. Los temas cultivados suelen ser los del Antiguo y Nuevo Testamento. Sirva de ejemplo la estampa llamada de «los cien florines» de Jesús curando a los enfermos (fig. 1929), considerada como su obra cumbre, donde el efecto de lo sobrenatural irradia de la figura del Salvador de manera admirable, formando el más vivo contraste con la ironía de los fariseos, y ésta con la fervorosa devoción de los enfermos.

(fig. 1929) Jesús curando a los enfermos

La influencia de Rembrandt en la escuela holandesa es casi tan profunda como la de Rubens en la flamenca. En primer lugar, se forman con él varios discípulos de tan extraordinaria valía que técnicamente suelen confundirse con el maestro. Recuérdense los nombres de Salomón Koninck, que en realidad no estudia en su taller; Fernando Bol, Eeckhout y Aert de Gelder, que continúan empleando su estilo en pleno siglo XVIII.

MAESTROS MENORES: PINTORES DE INTERIORES

.—Además de estos grandes pintores y de sus discípulos, amigos de lienzos de gran tamaño, trabaja en Holanda un sinnúmero de maestros, no pocos de ellos

igualmente de primera calidad, que prefieren el cuadro pequeño y los temas de género, el paisaje, los animales y los bodegones.

Un primer grupo está formado por los cultivadores de temas profanos de la vida diaria, que por lo general tienen por escenario el interior de la casa, la taberna o la venta. A su cabeza figura Adrián van Ostade (1610-1685), que introduce en Holanda el género creado en Flandes por Brouwer, si bien, gracias a la beneficiosa influencia de Rembrandt, lo enriquece con bellos efectos de luz, y sabe dotarlo de un sentido poético, en aquél ausente. Sus composiciones son más concentradas y el número de sus personajes más reducido: el zapatero, el maestro de escuela, el abogado, el sacamuelas, los aldeanos cantando o haciendo música, son temas que gusta de repetir en sus cuadros, siempre de pequeñas proporciones (fig. 1930).

(fig. 1930) Maestro de escuela

En el Concierto de campesinos, del Museo del Prado, por ejemplo, presenta en el interior de una cabaña, y en torno a un barril, a dos de ellos tocando sus instrumentos, mientras un tercero canta con tal énfasis que se cae del banco donde está sentado.

Esta misma veta popular es la que cultiva el fecundo Jan Steen (1626-1679), unos quince años más joven que Van Ostade. Trabajador infatigable, y dedicado a negocios ruinosos, entre los que figura la adquisición de un cabaret, siempre está corto de fondos. Aunque nos ha dejado algunas escenas familiares, en las que los niños lloran, ríen o juegan, prefiere los banquetes y los espectáculos tabernarios, donde las gentes beben, adoptan las más chabacanas actitudes y el desorden impera (fig. 1931).

(fig. 1931) Fiesta del guisante

Gerard Terborch (1617-1681) es, en cambio, el pintor de gustos refinados y espíritu distinguido que recorre toda Europa sin dejarse subyugar por ninguna de las escuelas extranjeras. Sabemos que visita Madrid, donde retrata a Felipe IV. Aunque no es tan unilateral como Van Ostade, son también los interiores, con escenas de la vida corriente, los que le conquistan el alto renombre de que tan justamente disfruta.

Pero no son escenas populares, como las de Brouwer, Van Ostade o Steen, sino de la vida burguesa, que le permiten satisfacer su amor por los rasos, las telas ricas, los terciopelos y las habitaciones confortables de costosos muebles y gruesas alfombras. En el Consejo Paterno, del Museo de Ámsterdam, por ejemplo, vemos a los padres lujosamente ataviados dirigiendo la palabra a su hija, que, vestida de luciente raso, tiene la mirada fija en el suelo. Y ese mismo ambiente de apacible intimidad doméstica es el que inspira el Concierto, del Museo de Berlín, donde una joven, vista de espaldas, cubierta de costosas sedas, toca el violoncelo, mientras su compañera pulsa las teclas de un clave (fig. 1932).

(fig. 1932) Concierto. Museo de Berlín

El tono distinguido y delicado impuesto a la pintura de interiores por Terborch, encuentra otro excelente cultivador en Gabriel Metsu (1630-1667), quien, no obstante su prematura muerte —no llega a cumplir los cuarenta años—, gracias a su fina sensibilidad y a su temperamento, más sentimental, sabe introducir nuevos temas, como el del Niño enfermo, en el que nos descubre un sentido poético de la vida tal vez más sincero que el de su predecesor (fig. 1933).

(fig. 1933) Sesión de música en la intimidad del hogar

En quienes arraiga más el gusto de Terborch, por los interiores inundados de luz tranquila, tamizada por gruesos vidrios y rebosantes de intimidad y reposo, donde las gentes se mueven lentamente, es en los dos pintores de Delft, Pieter de Hoogh (1629-1683) y Jan Vermeer (1632-1675). De Hoogh es un artista pobre, que vive como criado de un aficionado, para quien pinta. En sus primeros años, sus temas son escenas de familias humildes, pero después pinta preferentemente las de la vida burguesa.

Vermeer es mucho más artista, tiene un sentido más poético de la luz y más original del color. En sus amarillos y azules claros, la misma materia de telas y muebles parece volatilizarse. Ultima flor del viejo árbol holandés que produjera los maravillosos interiores de Dirck Bouts, él es el poeta por excelencia de la luz suave que llena de reposo los confortables gabinetes de la casa burguesa. En el Pintor en

su taller (fig. 1934), del Museo de Viena, la pintura holandesa llega a su hito final en el glorioso camino iniciado por Terborch en su Concierto, de Berlín.

(fig. 1934) Pintor en su taller

ARQUITECTURA, PAISAJE Y MARINA

. —Aunque el pintor holandés siente más la poesía del interior como marco arquitectónico del hogar, gusta también de contemplar los grandes edificios, calles y plazas. Recuérdese el cariño con que sus maestros primitivos representan en los últimos términos de sus composiciones religiosas las vistas de ciudades. Ahora, en el siglo XVII, encontramos a maestros menores, como Emrnanuel de Witte (1692), que se dedica a pintar el interior de los templos holandeses (fig. 1935) con el mismo amor que Pieter de Hoogh y Vermeer, el de las limpias casas burguesas, y como Van der Heyden (1637- 1712), quien, años más tarde, pinta incansable los canales, las casas y las calles holandesas.

(fig. 1935) Interior de la Iglesia Nueva de Amsterdam, 1657

El verdadero creador del paisaje holandés seiscentista, de tan gloriosos precedentes en la pintura flamenca y neerlandesa de los dos siglos anteriores, es Jan van Goyen (muerte 1676), artista de genio inquieto y aventurero, que trabaja principalmente en Leyden, la ciudad intelectual de las Provincias Unidas. Con sus paisajes puede considerarse que da su primer paso definitivo el paisaje holandés hacia 1630. En ellos, el cielo nuboso ocupa las tres cuartas partes de la superficie del cuadro, mientras un caserío de color ocre, con un río poblado de embarcaciones, ocupa el primer término (fig. 1936).

(fig. 1936) Marina. Museo de Amsterdam

Papel importante en esta fase inicial desempeña también Salomón van Ruysdael (1600-1670), casi riguroso coetáneo suyo y de estilo muy semejante. Como queda indicado, no debe olvidarse en la creación del paisaje holandés la fecunda influencia de un pintor genial como Rembrandt, cuyo discípulo, F. Koninck (1619-1688), amigo de dilatadísimas perspectivas, es paisajista de primer orden.

Pero los dos nombres más celebrados en este género de pintura son los de Jacob van Ruysdael (1628-1682) y Meindert Hobbema (1638-1709), ambos de la generación siguiente a Van Goyen, y cuya actividad corresponde ya al último tercio del siglo. Con Jacob van Ruysdael, sobrino de Salomón, el paisaje adquiere un sentido dramático sin precedentes en la pintura holandesa. El cielo se carga en él de un valor emotivo, desconocido para Van Goyen, e incluso desempeña en el conjunto formal un papel también completamente distinto. Vistos sus paisajes en la realidad, están, sin embargo, reconstruidos para reflejarnos el estado de ánimo del pintor. En la Playa de Scheveningen, del Museo de La Haya, gracias a la sabia distribución de las nubes grises y de amplias superficies iluminadas, el celaje hace sentir toda la grandiosidad de la bóveda celeste. El Molino, del Museo de Ámsterdam, es una creación no menos grandiosa, cargada de lirismo, en la que sobre todo el cielo, cubierto de pesados nubarrones grises, destaca la esbelta figura del viejo molino blandamente modelado por la luz pálida de la tormenta (fig. 1937).

(fig. 1937) El molino

Hobbema, diez años más joven que Ruysdael y amigo suyo, es de sensibilidad menos fina que él, pero un conocedor excelente de la técnica del paisaje, que nos ha dejado obras tan de primer orden como la Avenida de Middelharnis, de la Galería Nacional de Londres, donde dos filas de árboles perdiéndose en la lejanía de una amplia llanura, gracias a unos admirables efectos de luz y a un colorido muy suave, invaden el espíritu de quien los contempla, de un reposo infinito (fig. 1938).

(fig. 1938) Avenida de Middelharnis

No menos bello es el Molino, del Museo del Louvre (fig. 1939).

(fig. 1939) Molino de agua

En esta escuela donde el paisaje, verdadero canto a la tierra conquistada al mar con tanto esfuerzo, se convierte en género independiente, es natural que ese mar, origen, por otra parte, de la gran prosperidad del país, atraiga también el interés de sus pintores. Después de varios intentos de escaso interés artístico, es la tercera generación del siglo la que impone a la marina sus caracteres definitivos. El primer

gran cultivador del nuevo género es Juan van Capelle (1624-1679), que, formado en el taller de Rembrandt, descubre a los holandeses como tema pictórico la grandiosidad del mar en calma. Pero el nombre más famoso es el de Willem van de Velde (1636-1707), amigo de contemplar las aguas tranquilas del mar pobladas de majestuosas embarcaciones, pero que gusta igualmente de representar las encrespadas olas del mar del Norte (fig. 1940).

(fig. 1940) Marina. Museo de La Haya

Paralelamente al paisaje puro de un Ruysdael o un Hobbema, donde la figura humana o los animales son simple accesorio, se desarrolla en Holanda un género pictórico en el que fondo y figura se encuentran más equilibrados. Tal vez, el representante más típico de ese equilibrio es Albert Cuyp (muerte 1691), el pintor de paisajes amplios inundados de luz dorada, con campesinos y ganado a la orilla del río (fig. 1941), que, no obstante lo que repite los mismos elementos, siempre observa matices que llenan de novedad sus creaciones.

(fig. 1941) Ganado en la orilla de un río

En Philips Wouwerman (muerte 1668), casi riguroso coetáneo de Cuyp, el paisaje se retrae en beneficio de los elementos animados. Los temas con que gusta de enriquecer el paisaje, hasta el punto de reducirlo a veces a su mínima expresión, son los jinetes que hacen parada ante la venta, las diligencias en marcha o deteniéndose en la posada, los choques de caballería, la salida para la caza, etc. Para Wouwerman, el jinete es, por lo menos, tan importante como el paisaje mismo. Pintor muy fecundo, el Museo del Prado posee varias obras de su mano.

ANIMALES, FLORES Y BODEGONES

. —Tan natural como el nacimiento del paisaje y de la marina es en Holanda el de la pintura de animales. País de pastos abundantes, es también país ganadero. Paul Potter (muerte 1654), muerto antes de los treinta años, al pintar su famoso Toro (1647 (fig. 1942), del Museo de La Haya, deja creado el nuevo género en que los holandeses ven ensalzada por un artista de primera fila una de las principales preocupaciones de su vida material.

(fig. 1942) El toro

Como es lógico, a la pura observación de los animales termina imponiéndose el sentido poético, sin el cual la obra de arte no existe. Las vacas, del Museo del Prado, está firmado dos años antes de su muerte.

Con esa asombrosa fecundidad pictórica que caracteriza a la Holanda del siglo XVII, este interés por los animales produce algunos artistas, que se especializan en las pinturas de aves. El más importante es Hondecoeter (muerte 1695), el pintor de las aves de corral, del rey del gallinero erguido y orgulloso de su corte o luchando con su rival, cuyos rápidos movimientos, graciosas curvas e irisaciones de sus plumas interpreta con deleite (fig. 1943).

(fig. 1943) Gallinero

En la tierra del tulipán, las flores consumen la actividad de no pocos pintores, consagrados exclusivamente a representarlas. Los más destacados son, ya en el siglo XVIII, R. Ruysch (muerte 1750) y Jan van Huysum (muerte 1749 (fig. 1944).

(fig. 1944) Flores

El bodegón, que, en cierto grado, participa de varios de los géneros anteriores, es también tipo de pintura que responde plenamente a la sensibilidad holandesa. Las flores, las telas ricas, los vidrios, los vasos de oro y plata, las blancas plumas del cisne y las tornasoladas del pavo real, el fino pelo de conejo y la rugosa corteza amarilla del limón, son excelentes motivos para satisfacer ese ansia de acariciar con el pincel las calidades de las cosas, tan manifiesta en los maestros holandeses desde los remotos días de Dirck Bouts. El número de pintores de bodegón es muy crecido, pero entre ellos sobresalen Juan Davidsz de Heem (muerte 1683), el amigo de frutas relucientes y poco numerosas, bellas piezas de orfebrería y limpios vasos de cristal de elegantes formas, entre los que suele destacar como rasgo personal de su firma el rizo de oro de la corteza de algún limón a medio pelar. Recuérdese además a Willen Cl. Heda (muerte 1678) y a Claeszcn (muerte 1661 (fig. 1945)

(fig. 1945) Bodegón

CAPÍTULO XXXVII

PINTURA BARROCA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

ESCUELA VALENCIANA. RIBALTA

RIBERA

ESCUELA SEVILLANA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO: ROELAS \ HERRERA EL VIEJO

FRANCISCO HERRERA EL VIEJO

ZURBARÁN

PINTURA CASTELLANA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. TRISTAN Y ORRENTE

EL BODEGÓN: SÁNCHEZ COTÁN Y LOARTE

LOS ITALIANOS. EL RETRATO: BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

VELÁZQUEZ VIDA Y OBRA

OBRAS DE JUVENTUD. LA FRAGUA DE VULCANO

CUADROS DEL SALÓN DE REINOS

BUFONES. RETRATOS. LAS MENINAS Y LA FÁBULA DE ARACNE

LOS DISCÍPULOS Y CONTEMPORÁNEOS MADRILEÑOS DE VELÁZQUEZ

GRANADA: ALONSO CANO

ESCUELA MADRILEÑA POSTERIOR A VELÁZQUEZ: CARREÑO

FRANCISCO RIZI, CEREZO, ANTOLÍNEZ Y HERRERA «EL MOZO»

CLAUDIO COELLO

SEVILLA: MURILLO

VALDÉS LEAL

CÓRDOBA, GRANADA Y VALENCIA

PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

.—El siglo de oro de la pintura española es el XVII, y lo es no sólo por el número de pintores de primero y segundo orden que en él viven, sino por ser también el más original.

Los pintores españoles se entregan ahora con entusiasmo al naturalismo inspirador de la reacción barroca. Les impulsa a ello su propio temperamento, que en esta ocasión coincide con los nuevos gustos artísticos. Y en este aspecto es indudable que alcanzan algunas de las metas a que aspira el barroco. El nombre de José Ribera, con sus modelos buscados en las más bajas clases sociales, y su gusto en representar tipos incluso anormales, es buen testimonio de ello.

Este apego a la naturaleza, propio del temperamento artístico español, le hace no gustar o, tal vez, le incapacita para esa interpretación heroica de los temas religiosos del barroco italiano y flamenco, que para la sensibilidad española siempre tienen algo de teatral y falso. Nuestra pintura religiosa barroca se distingue por la forma realista y concreta y, por lo general, cargada de emoción, con que expresa los temas, y de ello nos ofrece el mejor ejemplo Zurbarán en sus místicos.

Ya nos hemos referido a la expresión mística en escultores como Pedro de Mena; pero es indudable que la pintura ofrece campo más amplio para interpretarla. El amor divino es tema que importa sobremanera, desde la simple oración hasta el arrebato místico. Como trabajan para iglesias y conventos, donde son frecuentes los religiosos que reciben, o creen recibir, favores divinos y que saben expresar lo que sienten en esos trances, los pintores procuran afinar su mirada. Por eso, algunas expresiones que hoy nos resultan tal vez demasiado arrebatadas, no hacen sino expresar estados del alma perfectamente concretos y reales.

Se agrega a esta actitud naturalista la sobriedad de la mímica española comparada con la italiana; esa gravedad que suele frenar el dibujo español al desplazar los miembros de las figuras, y aminorar el interés por crear composiciones nuevas y

complicadas. Al abandonarse, en el siglo XVII, el arte de componer rafaelesco, reaparece en los pintores españoles su propia sensibilidad. Las composiciones se simplifican y los personajes se mueven en los cuadros como en la vida ordinaria; lo que pierden en ritmo lineal y movimiento de masas lo ganan en vida real. Salvo en artistas como Ribera y Velázquez, la composición de buena parte de nuestros cuadros se distingue por esa yuxtaposición de personajes, característica, por ejemplo, de Zurbarán.

El naturalismo arriba comentado no lleva, sin embargo, a ampliar considerablemente los géneros pictóricos. El contraste es notable si comparamos nuestra pintura barroca con la holandesa. La pintura española es, sobre todo, religiosa, y en mucho menor grado, de retrato, aunque en este aspecto la calidad de los de Velázquez compensa con creces la relativa escasez de pintores especializados. El retrato español es de actitud y gestos naturales; no se acepta el de tipo mitológico; pero en cambio, aunque rara vez, alguna dama se hace retratar con los atributos de su santa titular.

En los restantes géneros, sólo en el bodegón se crea un tipo diferente del de las otras escuelas. Los pintores de flores abundan, y no falta algún paisajista, algún pintor de batallas, de marina y aun de arquitectura; pero salvo los primeros, son figuras un tanto aisladas, que no llegan a crear escuela. Dos géneros de pintura requieren, sin embargo, gracias a Velázquez, mención aparte: el ya citado de paisaje y el de la fábula pagana. Los fondos de varios de sus cuadros son paisajes de primer orden y de novedad extraordinaria; pero, por desgracia, apenas crean escuela. La mitología, sólo excepcionalmente cultivada por nuestros pintores, ocupa, sin embargo, amplio espacio en la obra de Velázquez, quien, como a todo lo suyo, le impone su poderosa personalidad.

En el aspecto más puramente técnico, lo más importante es la temprana fecha en que se entregan nuestros pintores al estudio de la luz, y, sobre todo, que gracias a Velázquez alcanza nuestra pintura barroca la meta, todavía no superada, en la representación del aire.

ESCUELA VALENCIANA. RIBALTA

. —Por ser la que en fecha más temprana comienza a cultivar en España el tenebrismo y el naturalismo, y por ser J. Ribera, gran pontífice de ambas categorías, precisa referirse en primer término a la escuela valenciana.

A la cabeza de la nueva tendencia barroca figura el catalán Francisco Ribalta (muerte 1628), que se forma en El Escorial. Allí, con Navarrete, a quien hemos visto tan preocupado por los problemas de la luz, y en las obras de Bassano y de Tintoretto de las colecciones reales, es donde, probablemente con independencia del Caravaggio, se despierta su interés por el claroscuro, que le convierte en nuestro primer tenebrista. Su obra fechada más antigua, que es el Cristo clavado en la Cruz, del Museo de San Petersburgo (1582), está, en efecto, firmada en Madrid, y nos muestra, a pesar de su manierismo, un interés por la luz, sin más precedente en nuestra pintura que el de Navarrete. De esa misma formación cortesana es testimonio, en su gran retablo de Algemesí (1603), la Degollación de Santiago, literalmente inspirada en la del lienzo escurialense del pintor castellano, si bien el efecto tenebrista es más intenso.

El Museo del Prado posee dos obras importantes de su mano. La Aparición del Ángel y del Cordero a San Francisco es, tal vez su más bello estudio de luz, mientras el Crucificado abrazando a San Bernardo (fig. 1946), además de ser un excelente ejemplo de su estilo tenebrista, siempre sobre la base de un colorido terroso, prueba que Ribalta no es sólo un técnico de la luz, sino que sabe también interpretar los más finos matices expresivos del éxtasis.

(fig. 1946) Crucificado abrazando a San Bernardo

En el Museo de Valencia, es impresionante por el arrebato místico del santo y por la serenidad de Jesús, el San Francisco abrazando al Crucificado, que desprecia con el pie a la pantera de los placeres terrenos. Es el tema que hará famoso Murillo. En el mismo museo debe recordarse el San Pedro, de intenso claroscuro, y una Cena, que conviene comparar con la de Juanes para contemplar el largo camino recorrido por la pintura valenciana.

Capítulo todavía algo confuso es el de los colaboradores y discípulos inmediatos de Francisco Ribalta, entre los que cuenta en primer término su hijo Juan, que firma ya

en 1615 el Cristo clavado en la cruz, del Museo de Valencia, si bien su corta vida no le permite tal vez formar un estilo más personal. La obra más valiosa de esta zona imprecisa es el espléndido retablo de Andilla, en el que se quiere ver, sobre todo, la mano del discípulo de F. Ribalta, V. Castelló.

RIBERA

. —Aunque por su nacimiento y por considerarse que inicia su aprendizaje con Ribalta, se le incluye en la escuela valenciana, es, en realidad, un artista cuya personalidad se desarrolla y florece en Italia. Sus verdaderos maestros, como es el caso de Rubens, son los grandes pintores italianos. Su afincamiento en Nápoles, y la profunda influencia que ejerce en la escuela napolitana posterior, obligan a incluirle también en la escuela italiana. Mutatis mutandis, su posición respecto de aquélla y de la de su patria, es análoga a la de los franceses Poussin y Lorena. Por su temperamento artístico, Ribera es tan típicamente español, como Poussin lo es francés.

De sus años juveniles sabemos muy poco. Nacido en Játiva en 1591, se supone que estudia con Francisco Ribalta. En fecha imprecisa, pero, al parecer, muy joven, marcha a Italia, cuyas principales ciudades debe de visitar, y en 1616, con veinticinco años, se encuentra ya en Nápoles, y se casa con la hija de un pintor de aquella población. Gracias a sus grandes méritos y al favor de los virreyes, duque de Osuna y conde de Monterrey, no tarda en conquistar buena clientela, vive holgadamente y goza de gran fama. Pintores como Velázquez, cuando van a Italia, se consideran obligados a visitarle, y el Pontífice le concede la Orden de Cristo. Las amarguras familiares se encargan, sin embargo, de ennegrecer el final de su vida. Su bella hija, cuyo rostro perfecto él copia como símbolo de pureza en una de sus mejores Concepciones, niña todavía de diecisiete años, es seducida por Don Juan de Austria, que sólo cuenta dos más, cuando va a Nápoles para apaciguar la sublevación de Masaniello. El fruto de estos amores, al cumplir los dieciséis años, profesa de monja en las Descalzas Reales, de Madrid, con el nombre de Sor Margarita de la Cruz y Austria. A los cinco años del doloroso contratiempo familiar

muere el pintor en Nápoles. En Italia se le conoce con el sobrenombre de «el Spagnoletto», el Españolito.

Ribera es uno de los grandes pontífices del tenebrismo. Parece seguro que marcha a Italia con el interés puesto ya en los efectos de luz propugnados en Valencia por Francisco Ribalta, y es más que probable que estudie con el entusiasmo del convencido la obra de Caravaggio, muerto poco antes de su llegada. Sus luces y sus sombras son, sin embargo, diferentes de las del pintor italiano, en buena parte porque Ribera es al mismo tiempo un gran colorista, y porque su sentido más exaltado del tenebrismo le lleva a ennegrecer más intensamente las sombras (fig. 1947).

(fig. 1947) San Andrés

Desde este punto de vista, ningún otro le supera. Pero como los más de sus correligionarios artísticos, sólo ve en la luz su valor dramático y el elemento que presta volumen a la forma; no llega a descubrir la posibilidad de dar vida al aire interpuesto en los diversos términos. Cuando olvida los efectos intensos tenebristas, es para entusiasmarse con el color aprendido en el Tiziano y en Veronés, y por eso, pese a sus enormes diferencias, su colorismo, unido al claroscurismo, ha hecho pensar también en el Correggio.

Ribera es dibujante de primer orden, y frente a buena parte de sus compatriotas, se distingue por su arte en el componer. Tan sabio en este aspecto como el mejor pintor italiano de su tiempo, diferenciase de todos ellos por su gravedad y simplicidad netamente españolas. Tan lejano de la torpeza constructiva, frecuente en nuestros pintores, como del tono declamatorio de un Guido Reni, es en este equilibrio maestro de primer orden, dotado de un gran sentido de la monumentalidad, aprendido en Rafael —él mismo nos dice que lo estudia con ahínco en su juventud— y en la escultura romana. Su Baco en casa de Icario es, en la composición, copia casi literal de un relieve clásico.

Pese a este clasicismo, Ribera es uno de los campeones más extremados del naturalismo barroco, sin reparar en las imperfecciones físicas del modelo. Ribera se sumerge en la realidad con la misma fruición que los autores de nuestras novelas

picarescas. El niño cojo (fig. 1948), del Museo del Louvre, es de un realismo impresionante.

(fig. 1948) El niño cojo

La Barbosa de los Abruzos (1631), de la Duquesa de Lerma, con sus largas barbas que medio cubren el pecho que da a su hijo, mientras el marido aparece al fondo, es de una verdad que produce repugnancia, aunque probablemente la elección del tema no deba de atribuirse, al menos exclusivamente, al pintor. Esa sed de realidad se manifiesta a lo largo de toda su obra en el deleite con que interpreta la ruina del cutis humano, los rostros y manos cuajados de arrugas de gentes de edad, e incluso las carnes sangrantes. Su factura pastosa, en la que el color muestra la huella del pincel siguiendo la forma representada, tan típicamente riberesca, contribuye también a producir ese efecto de realidad.

Ribera es, sobre todo, pintor de temas religiosos. En el Nacimiento, del Museo del Louvre, es admirable su maravilloso arte para interpretar la calidad de las cosas —el de la catedral de Valencia es sólo de medio cuerpo— y en los Desposorios de Santa Catalina, del Museo de Nueva York, compuesto en estilo todavía renacentista con bellos modelos femeninos, y una fuente de cristal con frutas, se descubre de nuevo al gran pintor de la realidad. Si pasamos a los temas de los últimos momentos de la Pasión, el Cristo en la Cruz, de la Colegiata de Osuna, ofrece el interés de ser una de sus obras más antiguas, y en la Piedad, de San Martín, de Nápoles, vemos al gran compositor especialmente preocupado por el escorzo del cuerpo de Cristo al gusto caravaggiesco, pero sobre todo dotado de un hondo sentido dramático, todo ello dentro de un estilo grandioso y monumental. Estas últimas notas son también las que distinguen a la Trinidad, del Prado, donde el Padre Eterno, más que sobre las nubes, parece sentado sobre firmísimo trono de granito. Tema nada corriente de la vida de Jesús, la Comunión de los Apóstoles, de San Martín, de Nápoles, pintado el año antes de su muerte, está muy bellamente compuesto y es una de las obras en que hace un alarde de riqueza de color casi veneciano. De sus Concepciones, la más famosa y de mayor desarrollo es la de las Agustinas, de Salamanca, pintada

por encargo del virrey de Nápoles, conde de Monterrey, extraordinariamente grandiosa y monumental (fig. 1949).

(fig. 1949) La Concepción

Algo posterior era la del Convento de Santa Isabel, de Madrid, destruida en 1936, en cuyo rostro, al parecer, retrata a su propia hija; rostro que, al conocer las monjas la seducción de la joven por Don Juan de Austria, hacen repintar a Claudio Coello.

Pero Ribera es, sobre todo, pintor de santos, y, en particular, de santos penitentes y de mártires de los primeros tiempos del cristianismo. Todavía hoy suele el profano atribuir a Ribera cuantos santos penitentes encuentra de tipo tenebrista. Entre sus cuadros de martirio ninguno es comparable al de San Felipe (fig. 1950), del Museo del Prado, donde el gran compositor triunfa sobre lo cruento del tema. El momento elegido es aquel cuando, atadas sus manos a un madero, tratan de elevar el cuerpo del santo para desollarlo, y son ese esfuerzo de los que pugnan por levantar ese cuerpo y el peso de éste los dos motivos esenciales del cuadro.

(fig. 1950) Martirio de San Felipe

Poniendo, en cambio, la nota sangrienta en primer plano, dedica Ribera a este mismo tema una estampa que alcanzará difusión extraordinaria. Sus mejores interpretaciones de San Sebastián —San Petersburgo, Berlín, Bilbao y Valencia— prueban que en la escena representada interesa a Ribera más el movimiento y la dramática actitud del cuerpo recortándose en la sombra, que lo cruento del martirio.

En los santos de cuerpo entero de actitud reposada, su sentido de la grandiosidad aprendida en la escultura romana es, en cambio, manifiesto. Recuérdense en el Museo del Prado el San Juan Bautista, con el típico tronco riberesco por fondo, grueso e inclinado, cruzando el lienzo y acompañando la figura del santo; el San Bartolomé y la Magdalena penitente, la santa que radiante de belleza nos presenta además ascendiendo a los cielos en la Academia de San Fernando. Porque Ribera, a quien muchos sólo consideran pintor de mártires de rugosa piel, tiene también un exquisito sentido de la belleza femenina, y buena prueba de ello es la Santa Inés,

del Museo de Dresde (1641). El San Jerónimo, de San Petersburgo (1626), de intenso claroscuro, es una de sus obras fechadas más antiguas.

Bien de cuerpo entero, como el Santiago y el San Roque, del Museo del Prado, donde la monumentalidad de la figura se encuentra subrayada no por gruesos troncos de árboles, sino por los grandes sillares en que se apoyan, o simplemente de medio cuerpo, como sus apóstoles, del mismo museo —el San Andrés es una de sus obras maestras, equiparable en luz y expresión a un buen Rembrandt—, Ribera nos ha dejado toda una numerosa y espléndida galería de santos.

En cuanto a temas del Antiguo Testamento, son muy bellos el Sueño de Jacob, cuya simplicidad y grandiosidad corren pareja con la impresión de reposo que produce, y el Jacob e Isaac (1637), donde Ribera siente más entusiasmo por el color que por el tenebrismo. Ambos cuadros se guardan en el Museo del Prado.

Ribera es el pintor español que, con Velázquez, ha dejado más temas mitológicos. Ya nos hemos referido al Baco en casa de Icario, del que sólo se conserva la cabeza del dios y otra de mujer, en el Museo del Prado. En el Museo de Nápoles se guarda Sueño ebrio (1626) y Apolo y Marsias, éste de composición extraordinariamente movida y de impresionante dramatismo, y en el del Prado, los gigantescos lienzos de Ixión y Ticio. Aunque el tema representado no es antiguo, por su aspecto clásico puede recordarse en este lugar la Lucha entre mujeres, del mismo Museo, que figura un duelo celebrado en el siglo XVI, en Nápoles, entre dos jóvenes por el amor de Fabio de Zeresola.

Por su tema se relacionan con los cuadros anteriores los de sabios de la antigüedad, para los que toma a veces modelos de las más bajas clases sociales. El Arquímedes del Prado, es, en realidad, un pordiosero sonriente (fig. 1951).

(fig. 1951) Arquímedes

Dibujante extraordinario, tal vez el de pulso más firme de la escuela española, cultiva también el grabado. El es uno de nuestros pocos grabadores de primer orden. Se conoce varias estampas de San Jerónimo, San Pedro, la ya citada de San

Bartolomé, el retrato ecuestre de Don Juan de Austria, varios estudios de bocas, ojos y orejas, etc.

ESCUELA SEVILLANA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO: ROELAS \ HERRERA EL VIEJO

. —Durante el primer tercio del siglo trabajan en Sevilla varios pintores de genio y gusto muy dispar, y sobre todo inician su carrera Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano. Pero los que ahora interesan son esos artistas de segundo orden que establecen el tránsito a la nueva era.

En realidad, a este período corresponde también Pacheco, que por su estilo se puede incluir todavía en el siglo XVI, pero cuya larga vida se prolonga hasta mediados del siguiente.

Juan de Roelas o de Fuelas (muerte 1625), que, al menos al final de su vida, abrasa el estado eclesiástico, muriendo de beneficiado del pueblecito sevillano de Olivares, es un decidido cultivador del colorido y del estilo naturalista venecianos. No consta que esté en Italia, pero sí que pasa algún tiempo en la corte, donde tan bien representados se encuentran los grandes maestros venecianos. Aunque sin su interés por los violentos efectos de luz y de colorido más claro y alegre, algunas de sus obras hacen pensar en Navarrete.

Su obra más representativa y conocida, el Martirio de San Andrés (fig. 1952), del Museo de Sevilla, pone bien de relieve que no sólo sabe asimilar de la escuela veneciana la riqueza del colorido, sino que se deja seducir por la afición veronesiana a los temas secundarios. El paso de la escalera bajo la cruz y los dos sayones que la llevan en primer término es motivo casi tan importante para Roelas como el santo mismo. El fondo de gloria poblado de alegres ángeles con instrumentos músicos y flores es, por su amplitud, uno de los más antiguos e importantes de la pintura barroca sevillana.

(fig. 1952) Martirio de San Andrés

Si bien en este aspecto tal vez le supere el de la Circuncisión, de la iglesia de la Universidad, donde la típica división entre cielo y tierra se encuentra aún más

acusada. En el Tránsito de San Isidoro, de la iglesia de su nombre, envuelve a los personajes en una atmósfera coloreada, que descubre su preocupación por la perspectiva aérea, aún en mayor grado que en el fondo del San Andrés. En el Museo se conserva además una Pentecostés y una Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, en la que el perro y el gato y las rosquillas del primer término nos hablan de esas licencias veronesianas, que en este caso concreto hacen fruncir el ceño a su paisano Pacheco en su Arte de la pintura.

Más inclinado al estilo bolones, Antonio Mohedano muere el mismo año que Roelas. Artista de obra poco conocida, desempeña, al parecer, interesante es su modelado escultórico. A él se debe el hermoso lienzo de la Anunciación, de la Universidad. De tipos idealizados —algún rostro recuerda los carracciescos—, lo más interesante es su modelado escultórico, que presiente dentro de su colorido claro los encantos del tenebrismo, por lo que tiene particular interés en relación con Zurbarán. Se conservan algunas obras suyas en Antequera.

FRANCISCO HERRERA EL VIEJO

Vive hasta mediados de siglo (muerte 1656), y que debe iniciar su carrera cuando Roelas y Mohedano terminan la suya, es pintor que se adentra más en el estilo de la generación siguiente. Artista de vida inquieta e irregular y genio fuerte, falsifica moneda en cierta ocasión, y es librado de la cárcel por intercesión de Felipe IV al contemplar una de sus pinturas. En los últimos años de su vida se traslada a Madrid, donde muere. Herrera no siente el entusiasmo de Roelas por el claro colorido veneciano y los alegres fondos de gloria. Su estilo es más viril, más prendado de las figuras fuertes y monumentales, de expresión un tanto ceñuda. Su factura es valiente, y algunas veces de gran soltura y netamente seiscentista.

La Apoteosis de San Hermenegildo, que se considera una de sus obras más antiguas, pese al interés naturalista de sus modelos, tiene algo de la falta de movimiento de Pacheco, y el rompimiento de gloria que ocupa casi toda la superficie del lienzo, termina bruscamente donde comienza la zona de tierra. En la Visión de San Basilio (1639), del mismo Museo de Sevilla, de época muy posterior, sus personajes, grandiosamente concebidos, se mueven con bríos, y la fusión de cielo y

tierra es mucho más natural. A esta misma serie pertenece el San Basilio dictando su doctrina, del Museo del Louvre (fig. 1953).

(fig. 1953) San Basilio dictando su doctrina

El San Buenaventura recibiendo el hábito franciscano (1628), del Prado, es buen ejemplo de la nota fuerte y llena de naturalismo que significa su estilo en la Sevilla del Zurbarán joven y del Velázquez de los Borrachos.

Artista de mucha menos personalidad de Herrera, aunque de obra abundante, es Juan del Castillo (1548-1640), el maestro de Murillo, en cuyas obras juveniles ejerce visible influencia. De dibujo seguro, pero colorido seco, y aun a veces agrio, es, comparado con los maestros anteriores, el más arcaizante de todos. La Asunción, del Museo de Sevilla, es típico ejemplo de cómo conserva todavía mucho de los últimos tiempos renacentistas.

ZURBARÁN

. —A Zurbarán, no obstante pertenecer a la gran generación que sigue a los maestros anteriores, es decir, a la de Velázquez y Alonso Cano, conviene incluirlo al final de este período del primer tercio del siglo, pues mientras sus dos compañeros comienzan a producir entonces sus obras capitales, él ha pintado ya hacia 1640 las que constituyen su verdadera gloria.

Francisco Zurbarán (1596 - 1664), aunque formado y establecido en Sevilla durante casi toda su vida, nace en Fuente de Cantos, en esa región meridional de Extremadura tan relacionada siempre con la capital andaluza. Su nombre delata ascendencia vasca en grado que ignoramos. En 1624, niño todavía, lo encontramos en Sevilla de aprendiz con el pintor Pedro Díaz de Villanueva. Dos años más tarde firma ya su obra fechada más antigua: una Concepción de propiedad particular. Y antes de cumplir los veinte lo hallamos casado y viviendo en Llerena, donde permanece unos diez años, al cabo de los cuales regresa a la capital andaluza a petición de su Ayuntamiento, que, al estimar «que la pintura no es el menor ornato de la república», designa a un caballero para que le manifieste el gusto con que le verían establecerse en Sevilla. La protesta de Alonso Cano, fundada en la

ordenanza de pintores, al mismo tiempo que refleja el carácter inquieto del granadino, delata la clientela que espera la llegada de Zurbarán. En efecto, a esos años y a los que siguen corresponden varias de sus series más importantes y numerosas.

La cuarta década del siglo es la más fecunda e inspirada de su vida. A ella corresponden su viaje a Madrid para pintar en el Salón de Reinos del Buen Retiro, y sus trabajos decorativos en el navío del Santo Rey Don Fernando, enviado por la ciudad de Sevilla a Su Majestad para que pasee en el estanque del Buen Retiro. Gracias a estos servicios, se firma alguna vez pintor del Rey. En la siguiente, en cambio, su estrella inicia su descenso. Bien sea por la competencia que comienza a hacerle Murillo, o por motivos de otra índole, ya no recibe encargos de la categoría de los anteriores, aunque continúa pintando cuadros muy bellos, y al final de su vida, pasado de moda su estilo, se traslada a Madrid, donde muere en suma pobreza.

En Zurbarán triunfan ya conjuntamente dos valores que son decisivos en la pintura barroca de este momento: el claroscurismo y el naturalismo. Menos radical que Ribera, si bien es cierto que en este aspecto, tal vez nadie supera al pintor valenciano, es uno de nuestros principales tenebristas. A diferencia de sus compañeros sevillanos Velázquez y Alonso Cano, que también inician su carrera en el tenebrismo, se mantiene fundamentalmente toda su vida dentro de él. Sus luces son, sin embargo, más claras y transparentes que las de Ribera, e incluso que las de Velázquez y Cano en su etapa similar.

No conservamos de Zurbarán bodegones con figuras como las de Velázquez, hijos del ansia de realidad de la nueva generación, pero sí puede advertirse a lo largo de toda su obra un interés mantenido y profundo por expresar las calidades de las cosas. Zurbarán es un admirable pintor de telas blancas, de rasos, de blandos y gruesos terciopelos rojos y de bordados ricos. Los libros, piezas de orfebrería o cerámica, las flores y las frutas que aparecen en sus cuadros podría decirse que están retratados con el mismo entusiasmo que los rostros y las manos de los personajes. Debido a este interés naturalista, servido por su claroscurismo y por su

deseo de volumen, casi de escultor, estos temas secundarios solicitan en sus cuadros nuestra mirada tanto como los principales.

Zurbarán, tan enamorado del volumen y de la calidad de las cosas, no siente, en cambio, interés alguno por el escorzo, y es que el escorzo es fundamentalmente movimiento, y Zurbarán no siento el movimiento. Ese gusto por las figuras que arquean su cuerpo para que las veamos hundirse en la profundidad, comentado en Caravaggio y en Ribera, se encuentra reñido con su amor por las composiciones reposadas y tranquilas, en las que el esfuerzo físico no existe y los arrebatos son casi exclusivamente espirituales. Es evidente que Zurbarán no demuestra tener un gran sentido del espacio —sus perspectivas arquitectónicas son pobres y a veces incorrectas— y que acaso no hubiera sido capaz de crear composiciones complicadas y movidas. Pero es indudable también que la simplicidad y el reposo son valores deseados por él. Tal vez en ninguna obra resulta más clara esa voluntad de sencillez y de reposo que en sus bodegones, donde se limita a disponer en fila los objetos. Salvo en casos en los que el movimiento y el esfuerzo físico están exigidos por el tema, como en los Trabajos de Hércules, muy rara vez abandona Zurbarán en sus composiciones el tono solemne y grave.

Como todos los grandes pintores del siglo XVII, con la excepción de Velázquez, se dedica a los temas religiosos, pero dentro de este género es, sobre todo, pintor de frailes. Si recordamos la obra de Ribera, sorprenderá en Zurbarán la importancia de las series dedicadas a narrarnos historias de órdenes religiosas. Estos ciclos pictóricos constituyen uno de los más notables empeños de nuestra pintura barroca, empeño que puede tener realidad gracias a la generalización, hacia 1600, del uso del lienzo en grandes proporciones, pues ya sabemos que el fresco no llega a ser asimilado por nuestros pintores. Zurbarán es, sin duda, el más eximio y genuino representante de esta pintura cíclica destinada a decorar los templos y los claustros conventuales. Abundan en ellas, como es lógico, las escenas en que los religiosos son regalados con la presencia divina, que Zurbarán interpreta en el tono grave y solemne de todo su arte, sin teatralidad, pero con la expresión firme e intensa del creyente que no precisa de gestos aparatosos para rendir homenaje a lo sobrenatural.

El estilo de Zurbarán llega pronto a su madurez, y en él se mantiene hasta que cumple los cuarenta años. Al mediar el siglo, el tono fuerte de sus composiciones comienza a decrecer, probablemente por influencia del joven Murillo. y, en realidad, por el cambio del gusto. Se advierte ahora acusada inclinación por las formas curvas, y las superficies más blandas e indefinidas, abandonando su estilo viril, reflejo de su verdadero temperamento, por acomodarse al de la segunda mitad del siglo.

Aunque evidentemente no es esta última etapa de su obra equiparable a la anterior, probablemente se insiste con exceso en su decadencia de estos años. Es cierto que el Cristo recogiendo las vestiduras, de Jadraque, de 1661, de tema poco grato, y menos para él, ya que se trata de un desnudo en movimiento, no le hace ningún favor; pero la Concepción, del Museo de Budapest, de ese mismo año, nos dice que ni su inspiración ni sus facultades técnicas están agotadas.

Zurbarán pinta historias e imágenes religiosas aisladas, pero sus obras principales son retablos y series de lienzos para decorar dependencias conventuales. Se inician éstas con las de los dominicos, de los mercedarios y de los franciscanos de Sevilla. A la de los mercedarios pertenecen las dos Visiones de San Pedro Nolasco (1629), del Museo del Prado, excelentes muestras de su simplicidad en el componer y, sobre todo, de su arte para pintar blandas telas de lana que el tiempo torna doradas.

Pero la obra maestra de este primer momento es la serie del convento franciscano de San Buenaventura, donde trabaja mano a mano con Herrera el Viejo. No obstante las excelencias del santo presidiendo una reunión y del santo de cuerpo presente, la escena más impresionante es la del santo en oración, de simplicidad admirable (fig. 1954), mostrando el origen de su sabiduría.

(fig. 1954) San Buenaventura

De este mismo período juvenil se considera la serie de la Cartuja de las Cuevas, del Museo de Sevilla, a que pertenecen la Virgen, protegiendo con su manto a los religiosos; San Hugo, en el refectorio (fig. 1955) y la Visita de San Hugo al pontífice, buenos ejemplos del gusto del pintor por las composiciones reposadas, graves y sencillas y del Zurbarán pintor de la vida conventual.

(fig. 1955) San Hugo, en el refectorio

La cuarta década del siglo se abre con una obra excelente, el San Alonso Rodríguez (1630), de la Academia de San Fernando, en la que lo místico se expresa en la forma profunda y sincera típicamente zurbaranesca, y el colorido claro y alegre de los personajes divinos nos ofrece una visión celestial pocas veces igualada por nuestra pintura barroca. La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino (fig. 1956), del Museo de Sevilla (1631), es composición de tipo monumental. Es un enorme lienzo en el que Zurbarán, con su apego al reposo, dispone los personajes en tres cuerpos perfectamente definidos. En el de tierra, agobiado por las nubes del rompimiento de gloria, nos presenta a Fray Diego de Deza, fundador del Colegio para el que se pinta el cuadro formando pareja con el emperador, que confirma la fundación. El santo titular, rodeado por los padres de la iglesia, ocupa el cuerpo central, y más arriba vemos a Jesús con la Virgen y al Padre Eterno con Santo Domingo. Pero lo verdaderamente extraordinario es la forma admirable como interpreta Zurbarán las capas de los Padre s de la Iglesia y los terciopelos de riqueza tizianesca.

(fig. 1956) Apoteosis de Santo Tomás de Aquino

Al final de esta misma década corresponden, además, sus series del Monasterio de Guadalupe (1638) y de la Cartuja de Jerez (1633- 1639). En la primera nos figura, en grande s lienzos, historias de la orden jerónima, entre las que destacan la de Fray Gonzalo de Illescas sentado en su mesa y dispuesto a escribir; La misa del P. Cabañuelas, en la que Zurbarán, como en el Alonso Rodríguez, vuelve a enfrentarse con la expresión mística del que contempla el milagro, y, sobre todo, la Aparición de Jesús al Padre Salmerón, uno de sus cuadros más sencillos y emocionantes.

De la serie de Jerez, aunque son importantes las historias evangélicas del retablo, hoy en el Museo de Grenoble, los más valiosos son los cuadros de santos cartujos en oración, del Museo de Cádiz, como el cardenal Nicolaus y el Beato Juan de Houghton (fig. 1957).

(fig. 1957) Beato Juan de Houghton

La personalidad de Zurbarán no se agota en estas grandes series. Poseemos de su mano varios lienzos de santos o beatos en actitud contemplativa, equiparables a lo mejor de aquéllas. Recuérdense el Beato Enrique Sazón, del Museo de Sevilla, el San Francisco en oración, de la Galería Nacional de Londres, o el de Bilbao (1659), éste, típico ejemplo del blando modelado de sus últimos años.

De tono más mundano, debido a las riquezas de las vestiduras, son sus bellos cuadros de santas. Desfilan en ellos con paso procesional, casi siempre con expresión devota, mostrándonos el símbolo de su martirio o santidad, pero a veces con expresión que hace pensar en la costumbre de algunas damas de retratarse bajo la apariencia de santas —piénsese en la Santa Casilda, del Museo del Prado—. La serie más numerosa es la del Museo de Sevilla, y el ejemplar más bello la Santa Margarita, de la Galería Nacional de Londres, llamada la Pastorcita (fig. 1958).

(fig. 1958) Santa Margarita

Zurbarán no es sólo pintor de santos. Los temas evangélicos ocupan también sus pinceles. Probablemente ninguno de esta época ha representado a la Virgen niña, interrumpiendo su bordad o para dirigir una plegaria a las alturas, con el candor que él lo hace en el lienzo del Museo de Nueva Cork (fig. 1959).

(fig. 1959) Virgen niña

La Concepción es tema que repite desde sus primeros tiempos —la de propiedad particular es de 1616; la del Museo de Budapest, de 1661.

Del Crucificado poseemos varias excelentes interpretaciones, en alguna de las cuales su cuerpo, destacado sobre el fondo negro, tiene relieve casi escultórico-museo de Sevilla-. En el del Museo del Prado, con los pies cruzados, según la visión de Santa Brígida —recuérdese lo dicho al tratar de Montañés—, el San Lucas que aparece a sus pies se ha supuesto autorretrato de Zurbarán.

De la Virgen con el Niño y de la Sagrada Familia poseemos varias interpretaciones de sus últimos tiempos —Museo de San Diego, 1653; colección Unza del Valle, de Madrid, 1659; Museo de Budapest, 1659—, en las que el tono fuerte del pintor

parece ablandarse para ponerse de acuerdo con el gusto de la nueva generación de Murillo.

Aunque mucho menos que el religioso, Zurbarán cultiva también otros géneros pictóricos.

Son contados los bodegones que conocemos de su mano, pero tan personales, gracias a la simplicidad suma de su composición —varios objetos puestos en fila—, y al sentido del volumen y de la calidad de lo representado, que tienen puesto propio en la historia del género. Bellos ejemplos son el del Museo del Prado y el de la colección Contini, en Italia. Como pintor de retrato puede juzgársele en el del Condesito de Torrepalma, del Museo de Berlín, equiparable a los juveniles de Velázquez. Por último, la magna empresa de la decoración del Salón de Reinos hace que, solicitado sin duda por Velázquez, cultive el género histórico y la fábula pagana en el Socorro de Cádiz, y las Fuerzas o Trabajos de Hércules (1634), todo ello hoy en el Museo del Prado.

PINTURA CASTELLANA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. TRISTÁN Y ORRENTE

. —El comienzo de la transformación de Madrid en gran ciudad bajo Felipe II atrae a la corte un número creciente de pintores, que dan lugar, a mediados de la centuria siguiente, a una escuela de pintura netamente madrileña. Durante este período, que precede a la llegada de Velázquez, el peso de los pintores establecidos en la vecina Toledo es, sin embargo, tan grande, que casi es preferible hablar simplemente de la escuela castellana.

No obstante, la presencia del Greco en la ciudad imperial, su huella en los pintores toledanos del primer tercio del siglo, salvo en el caso de Tristán, es poco menos que nula. Las preocupaciones principales son el tenebrismo con un colorido dominante rojizo y terroso que lace pensar en el de Ribalta —de él participan, en efecto, Tristán, Orrente y Loarte— y el naturalismo.

Luis Tristán (muerte 1624) consta que trabaja en el taller del Greco en la primera década del siglo, y a él debe su gusto por el alargamiento de las formas y su factura

colorista inquieta y nerviosa, aunque sin la brillantez y la limpieza de color del maestro. Uno de sus lienzos más representativos de la influencia de aquél es la Trinidad, de la Catedral de Sevilla. Sus obras principales son los retablos de Yepes (1616 (fig. 1960) y de Santa Clara, de Toledo (1623).

(fig. 1960) Retablos de Yepes. Adoración de lo Reyes

Pedro Orrente (muerte 1645) nace en Murcia, pero deja obras valiosas tanto en Toledo como en Valencia, sirviendo de enlace entre las escuelas castellana y valenciana. Artista de más amplias facultades que Tristán, emplea en sus obras el color rojizo ribaltesco. Como pintor de temas religiosos deja, entre otros cuadros, el San Sebastián, de la catedral de Valencia (1616), de bella composición realzada por sabio efecto de luz, y, sobre todo, la hermosa historia de Santa Leocadia en el sepulcro (fig. 1961), de la catedral de Toledo, sólo un año posterior. Compuesto magistralmente desde un punto de vista muy bajo, al gusto veneciano, contiene una espléndida galería de cabezas.

(fig. 1961) Santa Leocadia en el sepulcro

Orrente cultiva además el cuadro de género de tipo bassanesco, bien puramente pastoril o justificado por un tema bíblico, como el Sacrificio de Isaac, de Valencia. Por esta clase de pinturas suele denominársele el Bassano español, aunque con el pintor italiano sólo se relaciona por los asuntos, y no por el color (fig. 1962).

(fig. 1962) Jacob

EL BODEGÓN: SÁNCHEZ COTÁN Y LOARTE

. —Este mismo acusado interés naturalista por los temas humildes que hemos visto inspirar a los cuadros de género de Orrente, es el que da vida a la parte verdaderamente valiosa de los otros dos pintores que deben incluirse en la escuela toledana de este período, Sánchez Cotán y Loarte. Ambos cultivan la pintura de bodegón con las características que distinguen a los de la escuela española del siglo XVII. Nuestros bodegones, aunque rara vez llegan a la suprema simplicidad de los de Zurbarán, son siempre de composición muy sencilla. El paralelismo de los animales, frutas o carnes pendientes es elemento decisivo en esa composición, y se

tiende a ordenar en fila los que se colocan sobre la mesa. El contraste con el estudiado desorden de los bodegones flamencos y holandeses salta a la vista.

Juan Sánchez Cotán (muerte 1627), hijo de la Mancha y educado en Toledo, al parecer con B. de Prado, ya mayor se hace cartujo. Es artista de más fina calidad que Loarte, y lo que le permite figurar en el primer plano de nuestra pintura seiscentista son sus bodegones, en los que se nos muestra ya en 1602 entusiasta del tenebrismo. Fecha muy anterior a la de los restantes tenebristas castellanos, obliga a presumir una sugestión caravaggiesca bastante directa. En el bodegón de la colección Hernani, en Madrid, imagina el pintor una ventana con frutas y aves pendientes, un enorme cardo y unas zanahorias en primer término (fig. 1963).

(fig. 1963) Bodegón

Sánchez Cotán siente particular amor por estos ligeros alimentos vegetales. Ese cardo y esas zanahorias, igualmente imaginados en una ventana, son el tema exclusivo del bodegón del Museo de Granada, bodegón al que sólo faltan unos galápagos para ofrecer casi todo el menú cuaresmal de los cartujos. Como se ha advertido, estos bodegones de Sánchez Cotán son la antítesis de los flamencos, grasos y opulentos.

El bodegón desempeña a veces papel de cierto valor en sus mismos cuadros religiosos. En La Virgen con el Niño, de Guadix, el cardo, el trozo de queso y el pan que pinta en primer término, se diría la ofrenda de la abstinencia del artista cartujo. La gran serie de historias de su Orden que hace para la Cartuja de Granada (1615) es una de las más antiguas que se pintan en España.

Pintor de bodegones excelentes, semejantes a los de Sánchez Cotán, es Felipe Ramírez, que firma en 1628 el del Museo del Prado.

Alejandro Loarte (muerte 1626), aunque dentro del tipo de composición sencilla de Sánchez Cotán, gusta de recargar más el escenario, que fundamentalmente reduce también al primer plano. Sus dos obras principales son el bodegón del Asilo de Santamarca (1623), y, sobre todo, la Pollería (1626 (fig. 1964), del duque de Valencia, ambos de Madrid.

(fig. 1964) Polleria

Pintor de bodegones de este momento es también el madrileño Juan Van der Hamen (muerte 1631), representado en el Museo del Prado.

LOS ITALIANOS. EL RETRATO: BARTOLOMÉ GONZÁLEZ

.—Además de estos pintores, hijos del país, trabaja en la corte un grupo de italianos muy españolizados, algunos de ellos incluso nacidos en España, y en parte descendientes de los traídos por Felipe II a trabajar en El Escorial.

El más atractivo e interesante de todos es también el de estilo más puramente italiano y el que se encuentra más desligado del grupo. Es el dominico fray Juan Bautista Mayno (1568-1649), que nace en Pastrana y vive en Toledo, pero trabaja en la corte, donde es, además, profesor de dibujo del futuro Felipe IV. Mayno es un caravaggiesco, que se forma en Italia en las obras mismas del maestro, aunque no acepta la intensidad de sus sombras. Casi podría decirse que es un tenebrista en el que la tiniebla tiene la oscuridad imprescindible para que percibamos un bello efecto de luz y podamos acariciar el volumen de la forma. Su caravaggismo es más fiel en algunos modelos humanos y en su gusto por los escorzos. De todo ello es buen ejemplo la Adoración de los Reyes que, procedente de su convento toledano, se conserva en el Museo del Prado. En él también se guarda el hermoso lienzo de la Reconquista de Bahía, que pinta para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

El más importante de los restantes es Vicente Carducho (1576-1638), que, aunque italiano de nacimiento, se traslada muy niño a España y en ella aprende el arte de la pintura. De estilo muy ecléctico, que no permite incluirle entre los tenebristas, es la figura de mayor prestigio de la escuela madrileña anterior a la llegada de Velázquez. Con facilidad netamente italiana para concebir y ejecutar, pinta la numerosa serie de grandes lienzos con historias cartujanas del Monasterio del Paular (1626 (fig. 1965), hoy repartida entre diversos templos y edificios oficiales. Consta que para prepararla va a Granada, a ver la colección de Sánchez Cotán.

(fig. 1965) Muerte de un Cartujo

Carducho, como Mayno, colabora también en la serie de cuadros del Salón del Buen Retiro, para el que hace varios lienzos, entre ellos la Expugnación de Rheinfelden. Además de pintor es un teórico, y a él se debe uno de nuestros principales tratados artísticos, Diálogos de la Pintura, publicado en 1633.

Eugenio Caxés (muerte 1634), pintor de varias obras de carácter religioso, y Félix Castello (muerte 1656), discípulo de Vicente Carducho y autor de cuadros de batallas para el Salón de Reinos, son artistas que desempeñan papel más secundario. Angelo Nardi (muerte 1665), que llega de Italia ya formado y que muere en España después de medio siglo de labor, pinta los importantes lienzos de la iglesia de las Bernardas, de Alcalá (1621), donde a su formación veneciana se agrega la influencia castellana.

Capítulo aparte, aunque realmente no muy brillante, forman dentro del arte cortesano del primer tercio del siglo los pintores de retratos, a cuya cabeza figura el vallisoletano Bartolomé González (1564 - 1627). Como autor de temas religiosos, es uno de los tenebristas más decididos que trabajan en Madrid, como lo atestigua la Huida a Egipto (1627), del Museo de Valladolid, pintado el año mismo de su muerte.

En el retrato, aunque naturalmente deja ver también sus preocupaciones claroscuristas, su estilo se encuentra dominado por la tradición cortesana de Pantoja, sin que sea capaz de reaccionar contra su minuciosa interpretación de encajes, bordados, telas y joyas. A él se deben, entre otros, los retratos de Felipe III y de Margarita de Austria (fig. 1966), del Museo del Prado.

(fig. 1966) Margarita de Austria

VELÁZQUEZ VIDA Y OBRA

. —Velázquez, un año más joven que Zurbarán y dos más viejo que Alonso Cano, viene al mundo en 1599. Forma parte, pues, de esa generación que nace con el siglo y a la que pertenecen, fuera de España, Van Dyck y el Bernini. En el campo de nuestras letras es un contemporáneo de Calderón. Su actividad corresponde, por tanto, al segundo tercio de la centuria decimoséptima.

Ve la luz primera en Sevilla y es hijo de Juan Rodríguez de Silva, de padres portugueses, y de Jerónima Velázquez, de familia sevillana. Aunque al final de su vida suele firmarse Diego de Silva, se le conoce por el apellido materno, y con él sólo figura en el nombramiento de pintor de Felipe IV. Se asegura que comienza su aprendizaje con Herrera el Viejo, pero lo cierto es que, al contar los doce años, lo vemos estudiando con Francisco Pacheco, artista de no muchos quilates, pero de la suficiente perspicacia para descubrir muy pronto el talento del discípulo, y lo suficientemente comprensivo para saber respetar su personalidad. Pacheco lo contempla siempre entusiasmado y termina casándole con su hija, aunque, como él mismo escribe, tiene en más el ser su maestro que su suegro. Probablemente Velázquez no aprende mucho de él, pero sí le debe el haberse formado en un ambiente culto, de gentes de letras, y el que se le abran las puertas de la corte.

Después de un primer intento en 1622, Velázquez, protegido por el Conde-duque y por los sevillanos amigos de Pacheco, entre los que figura el poeta Rioja, es al año siguiente introducido en la corte y, gracias al resonante triunfo del primer retrato que hace de Felipe IV, ya no sale de ella. Nombrado por el monarca pintor de cámara, y alternando sus actividades artísticas con sus funciones palatinas, en las que termina siendo aposentador mayor, transcurre el resto de su vida en Palacio. A cargo suyo las colecciones reales, son sus nuevos maestros los grandes pintores, sobre todo los venecianos, en ellas representados por obras de primer orden. De Rubens, el gran astro del nuevo siglo, hay ya lienzos muy importantes, pero además en 1628 el propio artista se presenta en la corte, y Velázquez le acompaña en diversas ocasiones y recibe sus consejos. El más importante debe de ser el del viaje a Italia, que emprende en 1629 a costa del monarca, provisto de cartas de presentación para sus principales cortes. En Venecia se aloja en casa de nuestro embajador, y en Roma, en el Vaticano. Después de haber visitado las principales ciudades y haber llegado hasta Nápoles, donde debe de tratar a Ribera, regresa al cabo de año y medio. Reintegrado al servicio real, continúa haciendo retratos y colabora en la decoración del Palacio del Buen Retiro, construido por su protector el todopoderoso conde-duque de Olivares. En los desgraciados días de la guerra de Cataluña, acompaña al monarca en la jornada de Aragón (1644), y años más tarde, en 1649,

marcha de nuevo a Italia. Artista ya famoso, lo hace ahora enviado por Felipe IV para adquirir estatuas y cuadros con que decorar las nuevas salas del Palacio. Velázquez, sin los quehaceres palatinos, en la plenitud de su gloria y entre tanta obra de arte de primer orden, está muy a gusto en Italia. En Roma retrata al propio Pontífice Inocencio X. Pero Felipe IV le necesita, le llama reiteradamente, y, al fin, le ordena que regrese. En 1651 se encuentra de nuevo en Madrid y es nombrado aposentador de Palacio, cargo importante, que, no obstante, el tiempo que resta a sus pinceles, le permite pintar obras como Las Meninas y Las hilanderas. En 1658, Felipe IV le concede el hábito de Santiago. Dos años más tarde cuida, en función de su cargo, del viaje del monarca a la isla de los Faisanes, en el Bidasoa. Son para él más de setenta días de intenso trabajo y constante movimiento, que deben de minar su salud, probablemente ya quebrantada. A su regreso a Madrid apenas le resta mes y medio de vida. Felipe IV, que le sobrevive cinco años, hace pintar sobre su pecho la cruz de Santiago en el cuadro de Las Meninas, donde le ha permitido retratarse.

A Velázquez le conocemos, sobre todo, por su autorretrato de cuerpo entero en el citado cuadro y por otro, sólo de la cabeza, en el Museo de Valencia. Aunque sabemos poco de su carácter, los que le conocen elogian en él su fino ingenio y encarecen su flema. Persona modesta y bondadosa, gusta de favorecer a otros pintores, y, nada ambicioso, no aprovecha su trato frecuente con el monarca para prosperar desmedidamente. Su obra, relativamente reducida, parece justificar la flema de que le tachan sus contemporáneos.

. —Velázquez es, seguramente, el hijo más preclaro del naturalismo que inspira al barroco. Ningún pintor ha contemplado la naturaleza y la ha interpretado con su admirable serenidad, ni a esa justa distancia en que nos ofrece toda la poesía de la vida o de la simple existencia. Velázquez no gusta de contemplar la vida desde ese ángulo trágico ni espectacular, ni tan extremadamente realista, a que tan dados son los artistas barrocos. Cuando retrata a un pobre ser contrahecho, no se acerca a él con esa curiosidad de naturalista tan frecuente en este género de temas, y sabe mantenerse a la distancia en que sus lacras, sin dejar de ser vistas, no repugnan y nos permiten sentir hacia él esa atracción que sienten sus propios señores. Cuando

interpreta una fábula como la de Aracne, prescinde de su contenido espectacular, y nos la cuenta en el tono más llano y menos retórico posible; cuando tiene que representar el adulterio de Venus, no piensa en el tema fuerte del acto del adulterio, que hubiera deleitado a un Correggio, y nos lo cuenta, en La fragua, en un tono y en un lenguaje que todos pueden oír; cuando, en su juventud, pinta el cuadro de Baco, no es una bacanal bullanguera, como cuadra a Dionisos recorriendo y alegrando los campos, ni la expresión de la animalidad triunfante, sino simplemente la manifestación de la alegría que produce el vino, sin extremos de ninguna especie. ¿Significa todo esto falta de fantasía? Evidentemente, no. Es simple reflejo de su temperamento esencialmente equilibrado, de su artístico sentido de la ponderación.

Este fino sentido naturalista de Velázquez, sin estridencias y limpio de toda retórica, ha hecho pensar hasta nuestros días que sus pinturas son especie de maravillosas instantáneas, espejos portentosos, donde el pintor se limita a reflejar la escena que la realidad ocasionalmente brinda a sus ojos, sin ulterior colaboración de su parte. Esto es falso. Velázquez, como es corriente entre sus contemporáneos y continúa siéndolo después, estudia cuidadosamente sus composiciones, y casi siempre partiendo, en las de cierta complicación, de otras anteriores, aunque reconstruya la composición en su taller y pinte del natural la escena por él imaginada. Como veremos, el camino de la perfección en el arte de componer lo recorre Velázquez con ese paso seguro y de fatalidad casi astronómica que distingue a su obra. A las actitudes forzadas y a la simple yuxtaposición de personajes de su época de juventud, que delatan sus esfuerzos por dominar el arte de componer, sucede en la edad madura una laxitud en las actitudes, y una facilidad en los movimientos y en la agrupación de las figuras, que ocultan la previa elaboración y nos hacen pensar en la realidad misma sorprendida por el pintor.

Velázquez, como sus compañeros Zurbarán y Alonso Cano, da sus primeros pasos en el tenebrismo; pero, mientras el primero permanece en él toda su vida y Alonso Cano, como otros muchos, pasa a un colorido más rico y alegre, Velázquez comprende, hacia 1630, que el tenebrismo no es sino una primera etapa en el gran problema de la luz; que la luz no sólo ilumina los objetos —preocupación fundamenta] de los pintores tenebristas—, sino que nos permite ver el aire

interpuesto entre ellos, y cómo ese mismo aire hace que las formas pierdan precisión, y los colores brillantez y limpieza. En suma, se da cuenta de la existencia de lo que llamamos la perspectiva aérea, y se lanza decididamente a su conquista. Para Velázquez, la perspectiva aérea no es sólo un problema técnico. Es indudable que, como Paolo Ucello, siente la dulce poesía de la perspectiva, y que, hermanada con la luz, la siente tan intensamente como un Piero della Francesca o los holandeses del XVII. Sin más base, probablemente, que los cuadros del Tintoretto, Velázquez recorre en su edad madura ese camino que va del tenebrismo a ese aire que con verdad nunca superada se interpone entre los personajes de Las Meninas.

Al abandonar el tenebrismo, aclara su paleta y deja el color opaco y oscuro de su juventud. El cambio no parece que sea muy rápido. Al conocimiento de las colecciones reales se agrega el contacto con Rubens y el primer viaje a Italia. Iniciase entonces en él una nueva etapa, durante la cual descubre y asimila el colorido de Venecia, pero no el caliente del Tiziano, sino el más frío y plateado de Veronés, Tintoretto y el Greco.

Paralelo a ese cambio en el colorido, es su manera de aplicar el color, el de su factura. Aunque nunca sigue la forma con esa manera lisa de los caravaggiescos más puros, en su época tenebrista la pasta de color es seguida y de grosor uniforme. Después de 1630 esa pasta de color se va desentendiendo del anterior sentido escultórico de la forma y piensa más en la virtud del color mismo vivificado por la luz y en el efecto que, visto a distancia, produce en nuestra retina. Al sentido de escultura policromada de sus primeros tiempos sucede el más puramente pictórico que culmina en Las Meninas y en el Paisaje de la Villa Médicis, donde la forma se expresa por medio de una serie de pinceladas que, vistas de cerca, resultan inconexas y aun destruyen la forma misma, pero que contempladas a la debida distancia nos ofrecen la más cumplida apariencia de la realidad. Es la técnica que en el siglo XIX constituirá el principal empeño de los impresionistas.

OBRAS DE JUVENTUD. LA FRAGUA DE VULCANO

. —Los años sevillanos de Velázquez son de lucha con el natural y con la luz. Pacheco nos dice que, siendo muchacho, tiene un aldeanillo al que copia con las

más varias expresiones, ya llorando, ya riendo. Es la época de sus bodegones, de composición muy sencilla, con dos o tres personajes de medio cuerpo en torno a una mesa. La luz en ellos es violenta, típicamente tenebrista; el colorido oscuro; los rostros y manos bronceados. A esa época corresponden la Comida, del Museo de San Petersburgo y Budapest, la Vieja friendo huevos (fig. 1967), de Edimburgo.

(fig. 1967) Vieja friendo huevos

También de esa época son: Cristo en casa de Marta, de la Galería Nacional de Londres y el Aguador, de la colección Wellington, de esta misma ciudad. La composición más importante de carácter religioso de este período sevillano es la Adoración de los Reyes, del Museo del Prado (fig. 1968), también intensamente tenebrista.

(fig. 1968) Adoración de los Reyes

Durante los seis años que median entre su traslado a la corte en 1623 y el primer viaje a Italia, su estilo comienza a transformarse. Hace los primeros retratos de la familia real, pinta sus primeros cuadros de tema mitológico e histórico, y probablemente inicia ya su serie de bufones.

De esos retratos, uno de los más antiguos es el del infante Don Carlos, en el que todavía es bastante sensible el estilo tenebrista. Sin embargo, nos pone ya de manifiesto sus extraordinarias dotes de pintor de retrato. La naturalidad, la elegancia sin afectación, la nobleza de la expresión, la gravedad netamente española, y, sobre todo, ese efecto de vida real que producirán sus retratos posteriores, se encuentran ya en éste. En el de Felipe IV (fig. 1969), de actitud más distinguida, las sombras del tenebrismo casi desaparecen. Ambos se encuentran en el Museo del Prado.

(fig. 1969) Felipe IV e Infante Don Carlos

A la misma época corresponde el retrato del bufón Calabacillas, de la colección Cook. Este período se cierra con el cuadro de Baco o de Los Borrachos, en el que el tema mitológico está interpretado en ese plano esencialmente humano que empleará en lo sucesivo; pero la iluminación, no obstante desarrollarse la escena al aire libre, es todavía de violento claroscuro (fig. 1970).

(fig. 1970) Los Borrachos

El contacto con Rubens y el primer viaje a Italia contribuyen poderosamente a la ulterior transformación del estilo de Velázquez. A este primer momento corresponden una nueva fábula mitológica, La fragua de Vulcano, del Museo del Prado (fig. 1971), y La túnica de José, de El Escorial. De tema diferente, su estilo, sin embargo, es idéntico. El tenebrismo ha desaparecido, y la precisión de la forma comienza a ceder ante el interés por la perspectiva aérea y por la técnica impresionista. La Fragua representa el momento en que Apolo descubre a Vulcano la infidelidad de su esposa. El tema, tragicómico, que los anteriores intérpretes representan insistiendo con notable crudeza en su aspecto escabroso, Velázquez, manteniéndose en ese plano de buen gusto tan típicamente suyo, lo centra en el efecto que la noticia produce en el marido burlado. El cotejo de su composición con la de Los borrachos nos dice el gran progreso realizado.

(fig. 1971) La fragua de Vulcano

A estos años del primer viaje a Italia debe también de corresponder el Cristo en la cruz, modelo de serena majestuosidad y de emoción religiosa, con pies y manos sangrantes y con el rostro medio oculto por la cabellera.

CUADROS DEL SALÓN DE REINOS

. —La gran obra de la cuarta década del siglo es la constituida por los cuadros que Velázquez pinta para el Salón de Reinos del Buen Retiro, hoy el principal del Museo del Ejército. Empresa de altos vuelos artísticos ideada por el conde-duque de Olivares para halagar la vanidad del monarca, consiste: en una serie de enormes lienzos dedicados a hechos gloriosos del comienzo de su reinado, que se distribuyen entre los principales pintores de la época —de varios queda hecha ya referencia—, y de los que corresponde a Velázquez La rendición de Breda; en una serie menor de los Doce trabajos de Hércules, primer rey de España que, como vimos, pinta Zurbarán, y que en el lenguaje de la fábula son el paralelo de aquellas hazañas recientes; y en los retratos de los monarcas reinantes, de los padres del rey y del príncipe heredero, algunos de los cuales son de Velázquez.

En La rendición de Breda (fig. 1972) representa el momento en que Justino de Nassau, después de una valiente defensa, entrega la llave de la ciudad a Ambrosio Spínola, marqués de los Balbases. Velázquez, con su acostumbrada elegancia espiritual, no imagina a éste con gesto victorioso, sino afable y caballeroso con el vencido, como elogiando su valor. El contraste con el tono retórico de otros lienzos de la serie no puede ser más notable.

(fig. 1972) La rendición de Breda

Para la composición general de la escena misma parece que Velázquez toma como punto de partida un minúsculo grabado de Abraham y Melquisedeo entregando los panes (1553), de Bernard Salomón. Se inspira después para la del grupo de la derecha, o de los españoles, en el Expolio, del Greco, y para el de la izquierda, o de los holandeses, en el Centurión del Veronés. Sin verdadero fundamento, se ha creído autorretrato del pintor el personaje que bajo la bandera y tras el caballo aparece en el extremo derecho. El amplísimo fondo de verdes y azules plateados es uno de los paisajes más hermosos de toda la historia de la pintura.

De las dos parejas de grandes retratos ecuestres con que se decoran los testeros del Salón, sólo el de Felipe IV (fig. 1973) es íntegramente de su mano. Se presenta en él al monarca sobre el caballo en corveta, en esa actitud preferida por los escultores barrocos para las estatuas ecuestres. El fondo es un admirable paisaje del Guadarrama. En el retrato de su mujer, Doña Isabel de Borbón, la intervención ajena se reduce principalmente a la parte de las telas bordadas.

(fig. 1973) Felipe IV a caballo

El de Felipe III está trazado y, en buena parte, ejecutado por él, mientras que en el de Doña Margarita su intervención es mucho más reducida. Sólo suyo, y una de sus obras más encantadoras, es el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos (fig. 1974), visto en violento escorzo, para ser colocado entre los de sus padres sobre la puerta del testero y como presidiendo el Salón.

(fig. 1974) Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos

Aunque no forma parte de este importante conjunto histórico, debe citarse en este lugar por su concepción análoga el gran retrato ecuestre del conde-duque de Olivares (fig. 1975), pintado por estos mismos años, donde el poderoso valido, más ministro que capitán, aparece con la bengala de general en la mano y ante un fondo de batalla.

(fig. 1975) Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares

Las tintas plateadas de todos estos cuadros y la maestría de la perspectiva aérea en los fondos declaran el largo camino recorrido por el pintor.

A esta misma cuarta década corresponden los espléndidos retratos de Felipe IV, del infante Don Fernando y del príncipe Baltasar Carlos, en los que el atuendo de cazador le da ocasión para regalarnos hermosos paisajes del Guadarrama, y para revelarnos sus excepcionales dotes de pintor de perros.

BUFONES. RETRATOS. LAS MENINAS Y LA FÁBULA DE ARACNE

. —A lo largo de esta cuarta década y en la siguiente, pinta Velázquez otra serie de obras en la que nos ofrece una visión menos gloriosa de la vida de la corte: la de los bufones y hombres de placer. Ya hemos visto cómo pinta en sus primeros años madrileños a Calabacillas de pie, y muy poco posterior a su primer viaje a Italia debe de ser Pablo de Valladolid. En los más tardíos, como El Niño de Vallecas, Calabacillas —erróneamente llamado el Bobo de Coria—, Sebastián Morra y el Primo, en realidad don Diego de Acedo (1644), prefiere el tamaño pequeño y nos los presenta sentados.

Velázquez continúa pintando retratos: el del conde de Benavente, de gran riqueza colorista de estirpe ticianesca; el de Felipe IV (1644), hecho en Fraga durante la campaña de Cataluña, de la colección Frick, de Nueva York; el de la Dama del abanico (fig. 1976), de Londres.

(fig. 1976) Dama del abanico

Pero también continúa cultivando el tema mitológico en el Mercurio y Argos, del Museo del Prado, y en la Venus del espejo, de la Galería de Londres (fig. 1977).

(fig. 1977) Venus del espejo

Durante su segundo viaje a Italia hace el espléndido Inocencio X y el previo y preparatorio de su criado Juan de Pareja, de propiedad particular inglesa. Como es natural, son los retratos reales los que consumen la mayor parte de su tiempo.

Pocos años antes de morir, se cree que en 1656, pinta Las Meninas (fig. 1978), que, en realidad, es el retrato de la infanta Margarita atendida por sus meninas doña Agustina Sarmiento, que le ofrece de rodillas una bebida, y doña Isabel de Velasco. Completan el grupo en segundo término doña Marcela de Ulloa y un guardadamas, y en primer plano los enanos Maribárbola y Nicolás de Pertusato. Al fondo, en la puerta, aparece el aposentador José Nieto, mientras en el espejo se ve a Felipe IV y a doña Mariana, que, según los más, posan ante el pintor que trabaja en el caballete. Como queda dicho, el valor esencial de este cuadro, con ser extraordinario el de los retratos que contiene, es el de su perspectiva aérea, hasta ahora insuperada.

(fig. 1978) Las Meninas

A estos últimos años corresponden el retrato de busto de Felipe IV, avejentado al frisar en los cincuenta, y el de la propia infanta Margarita, que, al parecer, no llega a terminar.

Además de los retratos citados, Velázquez pinta en este período varias obras capitales. Durante su segunda visita a Roma hace los paisajes de la Villa Médicis (fig. 1979), en uno de los cuales —el del pórtico abierto— su técnica lo convierte en uno de los prototipos del impresionismo del siglo XIX.

(fig. 1979) Paisajes de la Villa Médicis

Posterior al regreso es Las hilanderas o Fábula de Aracne (fig. 1980), donde la perspectiva aérea es tan esencial como en Las Meninas. Aunque hasta fecha reciente se ha supuesto que Las hilanderas era simplemente el obrador de tapices de Santa Isabel, con unas damas al fondo contemplando uno de ellos, es decir, un trozo de la realidad, especie de instantánea admirable, hoy sabemos que el tema representado en la sala del fondo es la escena en que Minerva, desafiada por la vanidosa Aracne en el arte de tejer, al ver cómo ha figurado en su tapiz las flaquezas de los dioses, entre ellas el rapto de Europa por Júpiter —el tema del tapiz del

cuadro de Velázquez—, va a convertirla en la araña que tejerá eternamente. Las damas que presencian la escena son las jóvenes que, según Ovidio, acuden a contemplar las admirables labores de Aracne, y las obreras del primer término, las del taller de la desdichada tejedora. El grupo de éstas y, en general, la composición del cuadro, están inspirados en dos Ignudi de la bóveda de la Capilla Sixtina, de Miguel Ángel.

(fig. 1980) Las hilanderas o Fábula de Aracne

LOS DISCÍPULOS Y CONTEMPORÁNEOS MADRILEÑOS DE VELÁZQUEZ

Velázquez pintor sinceramente enamorado de su arte e incapaz de industrializarlo, no tiene, y seguramente no quiere tener, un gran taller al estilo de Rubens o Van Dyck. Si Rubens hubiera sido el pintor de cámara de Felipe IV, como lo fue Velázquez, es indudable que el Salón de Reinos lo hubieran hecho sus discípulos por bocetos suyos, siguiendo lo más fielmente su estilo, y no se hubiera distribuido entre los principales pintores contemporáneos. Velázquez se limita a disponer de la colaboración indispensable para hacer las copias de los retratos reales que deben enviarse a las cortes amigas, y no deja tras sí esa serie d e imitadores que es frecuente en artistas de su rango.

El discípulo que le sigue más de cerca es su propio yerno Juan Bautista del Mazo (muerte 1667), cuya obra más segura es el retrato de su Familia, del Museo de Viena (fig. 1981), donde el propio Velázquez aparece en último término trabajando ante el caballete.

(fig. 1981) En familia

De colorido totalmente distinto al de Velázquez, es el de su esclavo el mulato sevillano Juan de Pareja (muerte 1670), que le acompaña a la corte y continúa después viviendo con Mazo. El Museo del Prado posee de su mano la Vocación de San Mateo (fig. 1982).

(fig. 1982) Vocación de San Mateo

Un sentido del color más próximo al maestro tiene Jusepe Leonardo (muerte 1656), que pinta para el Salón de Reinos la Rendición de Juliers (fig. 1983).

(fig. 1983) Rendición de Juliers

De Antonio Puga se consideran varias escenas de género: El afilador, La taberna, etc.

Los dos principales pintores contemporáneos de Velázquez, aunque la vida se les prolonga bastante más, son fray Juan Rizi (muerte 1681) y Antonio de Pereda (muerte 1678). El primero, hijo de uno de los pintores italianos que vienen en tiempos de Felipe II, de mayor profesa en la Orden de San Benito y se dedica principalmente a pintar series de historias benedictinas para los monasterios de su Orden, de las que la mejor conservada es la de San Millán de la Cogolla. Se manifiesta en ella en posesión de una técnica vigorosa y suelta y muy interesado, con frecuencia, por los violentos efectos de luz, de que es buen ejemplo la Cena de San Benito, del Museo del Prado. Además de estas historias de frailes, que le han merecido el nombre del Zurbarán castellano, es buen pintor de retratos, como lo atestigua el de Tiburcio Redín, del mismo Museo, y el de Fray Alonso de San Vítores (fig. 1984), del Museo de Burgos.

(fig. 1984) Fray Alonso de San Vítores

Antonio de Pereda es algo más joven que Rizi, y se mantiene dentro del tono todavía grave y reposado del segundo tercio del siglo. A él se debe el gran lienzo del Socorro de Génova por el marqués de Santa Cruz, del Museo del Prado, que es uno de los mejores de la serie del Salón de Reinos del Buen Retiro, para donde lo pinta, y las dos alegorías de la Vanidad y del Sueño del Caballero, del Museo de Viena y de la Academia de San Fernando (fig. 1985).

(fig. 1985) Sueño del Caballero

Excelentemente dotado para la pintura de bodegones, hace buen alarde de ello en la serie de cosas ricas por las que se pierde el alma humana, representadas en estos dos cuadros alegóricos, de los que forman parte primordial.

GRANADA: ALONSO CANO

. —El tercer gran pintor que nace con el siglo e inicia su formación en Sevilla antes de 1620 es el granadino Alonso Cano (muerte 1667), cuya vida y actividad como

arquitecto y escultor quedan ya expuestas. De carácter apasionado, ya hemos visto cómo su temperamento no se refleja en su estilo escultórico, y otro tanto sucede en su obra pictórica. Cano, contra lo que es frecuente en nuestros pintores, estudia cuidadosamente la composición y es buen dibujante. Sabemos de su interés por ver todas las estampas de que tiene noticia, y conservamos numerosos dibujos suyos. Es decir, todo ello hace pensar en un genio artístico perfectamente disciplinado, y la realidad es que su obra pictórica tiene un tono de perfección académica poco corriente en nuestro siglo XVII. Superior a su rival Zurbarán en el arte de componer, en el dibujo y en la perspectiva, carece, en cambio, de su emoción y, en suma, de su personalidad artística. La misma corrección y moderación expresiva hace que deba considerársele como el menos típicamente español de nuestros grandes pintores.

Inicia su carrera, como Velázquez y Zurbarán, en los días del tenebrismo; pero, consagrado, sobre todo, a la escultura en su época sevillana, es muy poco lo que poseemos de su labor pictórica de esos años. En cambio, en Madrid frecuenta más los pinceles que la gubia, y, lo mismo que en el caso de Velázquez, las obras de los grandes maestros de las colecciones reales aclaran y enriquecen su paleta. A diferencia de lo que le sucede a Zurbarán, se libera del tenebrismo y transforma su color; pero, como casi todos sus contemporáneos, no pasa de ahí. El problema de la perspectiva aérea, que de forma tan magistral desarrolla Velázquez por esos mismos años, no tiene en él eco sensible. De su época sevillana, la obra típicamente tenebrista es el San Francisco de Borja (1624), firmado, del Museo de Sevilla, de encarnación cobriza e intenso sentido plástico, que recuerda las pinturas velazqueñas cinco años anteriores. En la Santa Inés, del Museo de Berlín, desgraciadamente destruida en 1945, el color cobrizo desaparece, y aunque toda la coloración se aclara, es todavía patente la intensidad del claroscuro. Con un sentido más fino y más clásico de la belleza se nos muestra aquí más próximo a Zurbarán y recuerda a Mohedano. Pero, además de estos valores de luz y color, que tanto la realzan, la Santa Inés sorprende por su apostura extraordinaria, apostura que no puede por menos de evocar la grandiosidad de su estatua de la Virgen de Lebrija.

En sus obras madrileñas de la quinta década del siglo, ese tono escultórico y de fuerza de las dos obras anteriores desaparece. En sus dos bellas Vírgenes sentadas

con el Niño, del Museo del Prado, muy bien construidas ambas —una de ellas inspirada en una estampa de Durero—, no queda rastro alguno de tenebrismo, y el color es más rico y el modelado mucho más blando. Esa mayor laxitud es bien sensible en el Cristo muerto sostenido por un ángel, de entonación plateada. El cuadro de esta época en que maneja mayor número de figuras es el Milagro del niño salvado del pozo por San Isidro, como el anterior en el Museo del Prado, de factura muy suelta y gran riqueza colorista.

El traslado a Granada, donde, salvo una breve permanencia en Madrid, vive todavía unos quince años, abre nueva etapa en su labor pictórica. La empresa magna es la serie de grandes lienzos de los Gozos de la Virgen, que ejecuta para la capilla mayor de la catedral, en la que su estilo tiene necesidad de agigantarse para cumplir su misión, y así, concebida para muy en alto, pone de manifiesto su sentido de la perspectiva y de la pintura de tipo mural. La Concepción (fig. 1986), que forma parte de esta serie, ha logrado ya la forma definitiva característica que repetirán Cano y sus discípulos, y que es la ya comentada al tratar de la escultura.

(fig. 1986) La Concepción. Catedral de Granada

El paralelismo entre su labor escultórica y la pictórica es evidente y natural, y buena prueba son de ello el lienzo de la Virgen con el Niño, de la Curia, y la esculturita de la Virgen de Belén, ya citada. Si volvemos la vista a la grandiosa Santa Inés de su juventud, y recordamos las dos Vírgenes posteriores del Museo del Prado, veremos cómo, aparte de su evolución colorista y puramente formal, Cano olvida el tono fuerte de la primera mitad del siglo y se deja seducir por la gracia y el sentido más femenino, que culminará en la segunda mitad con Murillo y que anuncia el espíritu del rococó.

ESCUELA MADRILEÑA POSTERIOR A VELÁZQUEZ: CARREÑO

. —La escuela madrileña, en realidad, no adquiere su fisonomía propia hasta mediados de siglo, cuando abandona el tenebrismo y se entrega decididamente al color intenso y rico aprendido en los venecianos y en los cuadros de Rubens, ya numerosos en las colecciones reales. El celaje intensamente azul y las carnes nacaradas delatan siempre a los pintores madrileños frente a los andaluces o

valencianos. Contra lo que hubiera de esperarse, la influencia del color más fino y plateado de Velázquez es escasa.

Juan Carreño de Miranda (muerte 1685), de ilustre estirpe asturiana y de carácter bondadoso, debe de trasladarse pronto a Castilla y formar su estilo en Madrid. Es, sobre todo, pintor de retrato. Al servicio del monarca desde poco después de la muerte de Velázquez, es, en realidad, su continuador. Sabemos que copia algunos de sus retratos, lo que permite suponer en él cierta subordinación de discípulo, y consta que es buen amigo suyo. Aunque la semejanza de los modelos reales delata más el parentesco de sus retratos con los velazqueños, en algunos de los suyos descubre la honda huella dejada también por los de Van Dyck. Nombrado pintor real en 1669, sus modelos constantes son el raquítico y degenerado Carlos II, de color pálido y largos cabellos lacios, y su madre doña Mariana en el monjil aspecto de su indumentaria de viuda. El del monarca, del Museo del Prado (fig. 1987) —el ejemplar del Museo de Berlín está fechado en 1673—, probablemente uno de los primeros que debe de hacerle, lo presenta, aunque niño, vestido de negro, de pie y con un papel en la mano, como los de Velázquez. Tiene por fondo el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño, así llamado por los coronados por las águilas austriacas, que, juntamente con la mesa de los leones —hoy en el Museo del Prado— y el gran cortinaje, encuadran la menuda figura de Carlos II, en cuyo rostro son todavía poco sensibles los estigmas de su degeneración.

(fig. 1987) Carlos II niño

Aunque este tipo de retrato de Carlos II en negro es el más repetido por Carreño, precisa recordar también el de la Casa del Greco, de Toledo (1681), con armadura, mucho más alegre de color, pero también con el rostro ya más deformado.

Uno de los retratos más antiguos de doña Mariana es, probablemente, el del Museo del Prado, que también tiene por fondo el Salón de los Espejos, pero el más importante es el de la Pinacoteca de Munich, obra de sus últimos tiempos, de muy buena factura y de prestancia velazqueña.

Como es natural, al abandonar el enlutado y triste ambiente del Alcázar, el retrato de Carreño cobra vida y alegría. El del duque de Pastrana, del Museo del Prado (fig.

1988), muestra cómo la gravedad española se aligera al contacto de la halagadora elegancia vandyckiana, contrastando con el negro traje del duque el de color del escudero que le calza las espuelas y el caballo blanco con cintas celestes del fondo.

(fig. 1988) Duque de Pastrana

De no menor elegancia, pese a su anchísimo guardainfante, y de mayor riqueza cromática, es el de la Marquesa de Santa Cruz, de propiedad particular, donde el recuerdo de Velázquez es, en cambio, predominante. De gran riqueza colorista, a base de rojos, es también el retrato del embajador ruso Iwanowitz Potemkin, del Museo del Prado. Dentro del género de retratos de personas anormales, de tan glorioso abolengo en la pintura española, Carreño deja los de La monstrua, niña gigante de cinco años y monstruosamente gruesa, de la que hace un retrato vestida y otro desnuda, éste con un racimo que, al convertirla en Baco, aminora su carácter deforme.

En sus cuadros religiosos, el pintor barroco, amigo del movimiento y del colorido flamenco, se sobrepone al admirador de Velázquez. Una de sus creaciones más afortunadas, a juzgar por las varias réplicas y copias existentes —Prado, Museo de Vitoria—, es la Concepción vista de frente, con el manto revuelto, una mano sobre el pecho y otra extendida, y con amplia peana de ángeles. De mayor desarrollo y movimiento es su Asunción, de Poznam. El San Sebastián, del Museo del Prado, repite la misma actitud que el de Orrente, de la catedral de Valencia.

De sus pinturas murales, la más importante conservada es la de la bóveda de San Antonio de los Portugueses, de Madrid.

FRANCISCO RIZI, CEREZO, ANTOLÍNEZ Y HERRERA «EL MOZO»

. —Después de Carreño, y antes de Claudio Coello, debe citarse en primer término a Francisco Rizi (muerte 1685), artista nacido casi con el siglo, y que, aunque deja algún retrato importante, es sobre todo creador de grandes composiciones, dotadas de ese fuego decorativo propio del barroco del último tercio del siglo. Una de sus obras principales es el gran lienzo de la Virgen y Santos, de los Capuchinos del Pardo (1650) (fig. 1989).

(fig. 1989) Virgen y Santos, de los Capuchinos del Pardo

El Museo del Prado posee, entre otras obras de su mano, un Auto de fe (1683), probablemente de mayor interés histórico (fig. 1990), y una Anunciación y una Adoración de los Reyes, más características de su estilo movido y colorista. De sus decoraciones murales deben recordarse la que, en colaboración con Carreño, hace en la capilla de la Virgen del Sagrario y en la del Ochavo, de la catedral de Toledo.

(fig. 1990) Auto de Fe

No menos representativos de la escuela madrileña del tercer cuarto de siglo son Cerezo, Antolínez y Escalante, todos ellos grandes coloristas, nacidos hacia el año 30 y muertos jóvenes, hacia el 70. Discípulo de Carreño el primero, lo son de Rizi los dos últimos.

Mateo Cerezo es burgalés de nacimiento, y se distingue por el fino sentido de la elegancia de que da prueba en algunas ocasiones. Uno de sus mejores cuadros es el de los Desposorios de Santa Catalina (fig. 1991), del Museo del Prado; pero su creación de más éxito es la Magdalena, de que existe ejemplar en el Museo de Ámsterdam.

(fig. 1991) Desposorios místicos de Santa Catalina

El madrileño José Antolínez es pintor de colorido aún más brillante y de producción más numerosa y variada. Es el pintor de un tipo de Concepción, que sólo cede en popularidad en la España de su tiempo a la de Murillo, imagen de mantos revueltos e inflados por el viento, rasos deslumbrantes y celajes de azul intenso. Sirva de ejemplo la del Museo del Prado (1665). A él se deben, además, el Embajador danés y su familia (fig. 1992), tipo de retrato de grupo, de influencia holandesa, insólito en nuestra pintura, y el Corredor de cuadros de la Pinacoteca de Munich, muy influido por Velázquez.

(fig. 1992) Embajador danés y su familia

El cordobés Juan Antonio Escalante es otro enamorado del color, para el que tiene sensibilidad de finura extraordinaria. Sus estudios de blanco son particularmente

bellos. Su obra más conocida es la serie de cuadros que pinta para la Merced Calzada, varios de los cuales se conservan en el Museo del Prado.

Al sevillano Herrera el Mozo, que trabaja principalmente en la Corte, se le considera formado en Italia, donde pasa algunos años. Aunque su labor pictórica conocida es escasa —ya hemos visto cómo cultiva, además, la arquitectura—, sus dos grandes lienzos apoteósicos de San Francisco (1657) y de San Hermenegildo (fig. 1993) ascendiendo a los cielos, el primero de la catedral de Sevilla y el segundo del Museo del Prado, nos lo presentan como uno de los pintores más exaltadamente barrocos de la escuela madrileña, por la violencia y movimiento de las actitudes.

(fig. 1993) San Hermenegildo ascendiendo a los cielos

CLAUDIO COELLO

. —El último gran maestro de la escuela madrileña es Claudio Coello (1642 - 1693).

Hijo de un broncista portugués establecido en Madrid, es, sin duda, la figura más importante de la escuela posterior a Velázquez, aunque, por desgracia, su vida es tan corta que apenas sobrepasa los cincuenta años. Entra al servicio del rey poco antes de morir Carreño; le sucede en el cargo de pintor de cámara, y se dice que su muerte prematura es debida a los éxitos de Lucas Jordán en la corte. Comenzada su formación en Madrid con Francisco Rizi, al abrirle Carreño las colecciones reales, su estilo se transforma. Asimila el color veneciano y flamenco y, sobre todo, estudia a Velázquez, del que sabe recoger, aunque sólo en sus últimos años, la parte más valiosa de su herencia artística: la perspectiva aérea. Hijo de una etapa barroca, en la que es frecuente pintar de prisa e incluso incorrectamente, pensando sólo en el efecto de conjunto, su manera de trabajar es de escrupulosidad extraordinaria. Palomino, que es discípulo suyo, nos dice que «por mejorar un contorno daba treinta vueltas al natural». Ese sentido de la honradez profesional, su temperamento y su edad madura, explican el choque que para él debe de significar la presencia de Lucas Jordán en la corte.

Lo mismo que Carreño, cultiva el retrato, la pintura religiosa y el fresco; pero aunque en los tres géneros deja buenas pruebas de su talento y escrupulosidad, donde pone

su principal empeño es en el cuadro religioso. Su obra fechada más antigua de este género, La Sagrada Familia (1660), del Museo del Prado, muestra al Claudio Coello de dieciocho años, atento aún al arcaizante claroscurismo un tanto bolones y de espaldas a la técnica suelta de su maestro Rizi y de Velázquez, que muere ese mismo año. Pero poco más tarde, estando todavía en casa de Rizi, pinta el gran lienzo de la Encarnación, de San Plácido, de Madrid (fig. 1994), en el que se revela el pintor barroco, amigo de amplias composiciones escenográficas y con tal pujanza que, de no estar fechada La Sagrada Familia, del Prado, no se creería sólo tres años anterior.

(fig. 1994) la Encarnación, de San Plácido, de Madrid

Ese mismo gran ímpetu barroco manifestado en un movimiento no menos intenso sobre una monumental columnata, es el que anima la Apoteosis de San Agustín (1664). En La Sagrada Familia con San Luis, ese tono violento desaparece, y la riqueza colorista, los bellos efectos de luces, las figuras en sombra al gusto velazqueño y la soltura del pincel, constituyen los principales méritos. De tono aún más reposado es la Virgen con santos y las virtudes teologales (1669), como los anteriores en el Museo del Prado. Con sentido más velazqueño del color y de composición muy estudiada, es análoga a La Sagrada Familia, si bien subraya más la prolongación del grupo hacia el primer término con grandes escorzos y efectos de luz. La profundidad del tono, animado por blancas arquerías, es de ascendencia veronesiana.

Su obra cumbre es La Sagrada Forma, de la sacristía de El Escorial (1685 (fig. 1995). Representa el momento en que las Sagradas Formas, llevadas en procesión a la nueva sacristía, son expuestas a la adoración de Carlos II y de la nobleza asistente al acto. El escenario es la misma sacristía, para cuyo testero se pinta el lienzo, dispuesto en forma tal que la sacristía parece continuarse en la fingida perspectiva del fondo del cuadro. La escena misma, insólita, ha sido concebida con toda la solemne gravedad propia del tema, e interpretada con un naturalismo y un sentido de la perspectiva aérea aprendidos en Velázquez, que nos producen la ilusión de estar contemplando el acto. Es la primera vez que un sucesor de

Velázquez es capaz de tomar los pinceles del maestro para volver a enfrentarse, y gloriosamente, con el problema de la perspectiva aérea. Ahora es cuando Claudio Coello encuentra a Velázquez, y cuando está en condiciones de recoger una de las partes más valiosas de la herencia del gran maestro.

(fig. 1995) La Sagrada Forma, de la sacristía de El Escorial

Si, en efecto, muere prematuramente por no poder sufrir los triunfos de Lucas Jordán, es muy discutible que las hermosas bóvedas y lienzos dejados por el maestro napolitano en nuestra patria compensen a la pintura española de la pérdida de la actividad de cerca de veinte años de un artista capaz de pintar el cuadro de La Sagrada Forma. El extraordinario lienzo contiene, además, una excelente galería de retratos de los principales personajes de la corte, y se explica que motive el nombramiento de Claudio Coello para pintor de cámara. En calidad de tal hace posteriormente varios retratos de la familia real, entre los que destaca el de Carlos II, del Museo de Francfort.

Del importante papel desempeñado por Claudio Coello en la pintura mural, que aprende con Jiménez Donoso y que debe de contribuir poderosamente a su interés por la perspectiva, son buenos testimonios las de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid, y las del Colegio de la Mantería, de Zaragoza.

Pintura la madrileña, como toda la española, de historia o de retrato, los otros géneros apenas encuentran cultivadores de cierta categoría. Precisa, sin embargo, recordar la pintura de flores, a que se dedican con carácter exclusivo Juan de Arellano (1614-1678) y su yerno, Bartolomé Pérez.

SEVILLA: MURILLO

. —La escuela sevillana de la segunda mitad del siglo produce dos personalidades importantes: Murillo y Valdés Leal, y otras de valor ya más secundario. Trasladados a Madrid bastante tiempo antes de Velázquez y el granadino Alonso Cano, que inicia su carrera en Sevilla; muerto poco después de mediar el siglo Herrera el Viejo, y ausente Zurbarán de Sevilla en sus últimos años, son ellos los dos astros que iluminan la escuela sevillana en el último tercio del siglo. Lo mismo que sus

compañeros madrileños, se desentienden de la gran novedad del estilo velazqueño, y aunque sin beneficiarse del rico colorido de los venecianos y flamencos de las colecciones reales, son también grandes coloristas, de técnica suelta y valiente. Pero, sobre todo, son artistas de gran personalidad.

Bartolomé Esteban Murillo (muerte 1682), huérfano a los catorce años, forma pronto, sin embargo, una buena y amplia clientela. Gracias a ella, a su carácter afable, bondadoso y modesto, y a su laboriosidad, su vida transcurre en Sevilla dentro de una holgada posición económica, entregada al arte. El hecho de confiársele, apenas cumplidos los veinticinco años, las pinturas del claustro del importante convento de San Francisco, prueba que en esta época la suerte le es ya propicia. Después los encargos se multiplican, y cuando muere está ejecutando un retablo de grandes proporciones. De su vida privada estamos poco informados. Sabemos que tiene no menos de nueve hijos —él tiene trece hermanos—, dos de los cuales siguen la carrera eclesiástica, en la que uno llega a canónigo; que recibe casas de sus padres y que él adquiere otras; y que, al parecer, muere como consecuencia de un accidente sufrido en el andamio en que pinta el retablo de los Capuchinos de Cádiz. En realidad, no hay noticia de nada extraordinario que turbe su vida personal.

Profesionalmente, Murillo no se limita al simple ejercicio de su arte. Deseoso de su progreso y difusión, funda una academia de dibujo y pintura, de la que forman parte los principales pintores de Sevilla y de la que es su primer presidente.

Dentro de la gran pintura barroca, Murillo es uno de los principales cultivadores del género religioso. El interpreta los temas de esta índole con el colorido deslumbrante y el aparato propio del estilo; pero lejos de emplear el tono ampuloso de un Rubens o la teatralidad de tantos italianos, prefiere imaginarlos en un escenario más humano y sencillo, y procura introducir pormenores y escenas secundarias tomadas de la vida diaria, concediéndoles a veces gran amplitud. Sinceramente fervoroso, los personajes por él creados expresan su amor sin arrebatos extremados, con esa dulzura y sentimentalidad un tanto femenina que distingue a todo su arte. Los temas trágicos despiertan en él escaso interés, manifestando, en cambio, gran entusiasmo por las visiones celestiales, con grandes espacios de nubes pobladas de graciosos

ángeles, según el modelo de Roelas. Su comparación con los movidos celajes de un Lucas Jordán nos revela el verdadero tono de Murillo, más de reposada contemplación que de arrebatado movimiento barroco.

Su obra responde, como pocas, al espíritu de la Reforma Católica, al deseo de despertar el amor fervoroso del creyente por la contemplación de una escena humana, sentimental y tierna. Pintor católico por excelencia, es, como veremos, el verdadero definidor del tema de la Inmaculada y el que nos deja la más bella serie de cuadros de la Virgen con el Niño de toda la escuela española.

Es el único pintor del siglo XVII, sevillano, que hereda ese sentido de la medida y de la ponderación expresiva característico de Montañés. Tan lejos del intenso arrebato místico de Zurbarán como del agudo realismo de Valdés Leal, el mundo artístico creado por Murillo es esencialmente equilibrado, sin estridencias ni desplantes, en el que se respira una atmósfera apacible bajo el signo de una belleza que más tiende a lo bonito y gracioso contemplado en el escenario de la vida diaria, que a la grandiosidad y a la perfección ideal. Por eso Murillo es el pintor por excelencia de la mujer andaluza y, en la escuela española, de los niños. En ese amor a lo bonito y a lo gracioso parece presentir el espíritu del rococó.

Desde el punto de vista técnico, aunque no puede compararse con Velázquez, es uno de nuestros grandes pintores, y su obra dice bien claramente que su vida artística es un constante camino de perfección. Inicia sus estudios con Juan del Castillo; pero, como es natural, no tarda en sobreponerse a la influencia de éste la de los otros grandes maestros sevillanos de la primera mitad del siglo. Estudia, además, las obras italianas y flamencas de las colecciones existentes en la ciudad andaluza. Mucho se ha discutido si, como escribe Palomino, hace un viaje a Madrid para visitar las colecciones reales. Hoy sabemos, sin embargo, que estuvo en la Corte en 1658. Sea en Sevilla o completando su formación en Madrid, lo indudable es que crea un nuevo estilo, en el que, sobre la influencia conjunta de las escuelas barrocas italianas y flamencas, destacan las de Ribera y Van Dyck. Su arte de componer se enriquece en las estampas de aquellas dos escuelas. Su factura, cada vez más suelta y pastosa, termina siendo de ligereza y soltura extraordinarias. Esta

clara evolución, advertida de antiguo en su estilo, hace que ya Ceán Bermúdez, hacia 1800, distinga en su labor los tres períodos que denomina frío, cálido y vaporoso.

Entre sus obras juveniles figura la Virgen del Rosario, del Palacio Arzobispal, en cuyo fondo de gloria es bastante sensible el influjo de Roelas; pero la primera serie importante es la de San Francisco (1645), hoy dispersa en varias colecciones. En el San Diego dando de comer a los pobres, de la Academia de San Fernando (fig. 1996) y en La cocina de los ángeles, del Museo del Louvre, muestra ya Murillo varios de los principales rasgos de su personalidad perfectamente definidos, aunque todavía bajo una técnica con frecuencia poco suelta, premiosa y aun dura.

(fig. 1996) San Diego dando de comer a los pobres

Ello no obstante, en la figura de San Diego suspendido en el aire, rodeado por celeste resplandor, y sobre todo en la Muerte de Santa Clara, del Museo de Dresde, encontramos al Murillo de las visiones celestiales de su mejor época. En general, además de una cierta influencia tenebrista aún sensible, se advierte en esta etapa juvenil de Murillo la huella de Herrera el Viejo y de Zurbarán.

Obras también bastante tempranas de Murillo son, en el Museo del Prado, La Sagrada Familia del pajarito (fig. 1997), en que nos revela ya plenamente su manera de concebir los temas religiosos, la Anunciación y la Adoración de los pastores, todas ellas de claroscuro bastante intenso.

(fig. 1997) Sagrada Familia del pajarito

A la década siguiente corresponde el enorme lienzo de San Antonio contemplando al Niño (1656), de la catedral de Sevilla (fig. 1998), donde su preocupación por la luz, tan sensible en las pinturas anteriores, le lleva a crear un espléndido rompimiento de gloria de luz deslumbrante, encuadrado por numerosos ángeles y contrapuesto a la zona terrena, donde, a su vez, gradúa sombras y luces con admirable maestría, abriéndonos sobre el patio luminoso la puerta de la celda. Apoyándose en el esquema de los grandes maestros de la primera mitad del siglo, crea aquí una obra capital de estilo completamente nuevo.

(fig. 1998) San Antonio contemplando al Niño

Unos diez años después pinta para la iglesia de Santa María la Blanca (1665) una serie de cuatro lienzos a que pertenecen los de El sueño del patricio y la Revelación del sueño al Pontífice (fig. 1999), del Museo del Prado, que figuran escenas de la historia de la fundación de Santa María la Mayor, de Roma, ordenada por la Virgen al patricio. En el fondo del segundo cuadro se representa la procesión al monte Esquilino, milagrosamente cubierto de nieve en el mes de agosto. Tanto en ella como en el grupo del primer término, la maestría y soltura de su técnica prueban que Murillo se encuentra ya en pleno dominio de sus facultades pictóricas.

(fig. 1999) El sueño del patricio y la Revelación del sueño al Pontífice

Esas mismas excelencias son patentes en numerosas pinturas que hace poco después para la iglesia de Capuchinos, hoy en su mayor parte en el Museo de Sevilla, y algunas tan conocidas como el San Francisco renunciando al mundo y abrazando al Crucificado, Santo Tomás dando limosna , uno de sus mejores estudios de luz y expresión, en el que el tema de género adquiere el amplio desarrollo corriente en el artista; Santas Justa y Rufina con la Giralda, la Virgen de la servilleta, de medio cuerpo, etc.

En la cúspide de su carrera decora la iglesia recién terminada del hospital de la Caridad, para donde pinta, entre otros, los dos enormes lienzos de el de Moisés en la peña y el milagro de los panes y los peces (fig. 2000), para el crucero.

(fig. 2000) El milagro de los panes y los peces

Los cuadros menores de San Juan de Dios con el pobre y de Santa Isabel y los leprosos, son para los retablos. En El milagro de la peña interpreta el tema de la sed con ese sentido naturalista y popular que le es tan propio, y que constituye el principal encanto del cuadro. En el de Santa Isabel es admirable, además de su maestría técnica, la ponderación con que su naturalismo sabe evitar el aspecto repugnante de las lacras de los enfermos. El último encargo, que no llega a terminar, es el ya citado retablo mayor de la iglesia de los Capuchinos, de Cádiz.

Además de estas grandes series, jalones principales en la evolución de su estilo, la obra de Murillo presenta otros varios capítulos importantes. De su restante obra religiosa precisa recordar, además de interpretaciones de santos, algunas tan felices como las de San Antonio, las Sagradas Familias, las Vírgenes con el Niño y las Inmaculadas. Entre las Sagradas Familias recuérdense la de la Colección Wallace y la del Louvre, en cuya composición se percibe lejano el eco rafaelesco. Sus Vírgenes con el Niño, aún más bellas y numerosas, nos dicen que Murillo es nuestro pintor por excelencia del tema, tan escasamente cultivado por los pintores españoles como cuadro independiente. El Museo del Prado posee una Virgen del Rosario —de la misma advocación hay otras en el Louvre y en Florencia— con el Niño de pie y otra con el Niño sentado, siendo también muy bellas las de La Haya, del Museo Metropolitano, etc. Excepcionalmente dotado Murillo para interpretar lo femenino y lo infantil, deja en esta serie algunas de sus obras más inspiradas. Obra paralela, aunque menos valiosa, es la de San José con el Niño. Impulsado por el fervor popular sevillano por la Inmaculada Concepción de la Virgen, Murillo da al tema su forma definitiva en numerosas versiones. La Concepción grande del Museo de Sevilla, de fecha bastante temprana, se distingue por su grandiosidad algo riberesca. En las posteriores, los ángeles se multiplican, las formas se ablandan y esfuman, y es en la inocente gracia juvenil, en el rostro amoroso de María y en el juego de los ángeles, donde el pintor pone su empeño. Buenos ejemplos de ello son las tres Concepciones del Museo del Prado, la de Aranjuez, la de San Ildefonso y la de los Venerables (fig. 2001), que durante más de un siglo ha pertenecido al Museo del Louvre.

(fig. 2001) Concepción de los Venerables

Pintor enamorado de la infancia, antes de referirnos a las interpretaciones de tipo profano deben recordarse sus encantadoras pinturas del Divino Pastor niño y de San Juanito, base también muy importante de la popularidad del pintor. Sirvan de ejemplo, en el Museo del Prado, el Divino Pastor, San Juanito con el cordero y los Niños de la Concha (fig. 2002).

(fig. 2002) Los Niños de la Concha

El interés por el tema de género, tan manifiesto en algunos de sus cuadros religiosos, inspira a Murillo un capítulo nuevo en nuestra pintura, en el que, con su amor por lo intrascendente, considerado desde el ángulo de la gracia, y con el más fino sentido poético, se adelanta al rococó. Su comparación con los cuadros de género holandeses seiscentistas declara lo progresivo de la actitud del pintor sevillano. El gusto de Murillo por estos temas data de su juventud, pudiendo advertirse cómo en su edad madura la nota triste de la pobreza y el desamparo del Niño pordiosero, del Museo del Louvre, de fecha bastante antigua, desaparece y cede el paso a la picaresca alegría infantil del Niño sonriente, de la Galería Nacional de Londres, de los de la Galería Dulwich, de la misma población, y de los Niños jugando a los dados (fig. 2003) y los Niños comiendo melón, de la Pinacoteca de Munich.

(fig. 2003) Niños jugando a los dados

Como pintor de retrato puede conocerse a Murillo en el del canónigo Miranda, de la colección del duque de Alba, y en el de Caballero, del Museo del Prado.

VALDÉS LEAL

. —Personalidad artística y humana muy diferente de la de Murillo es la de Juan Valdés Leal (muerte 1690), casi riguroso coetáneo suyo. De temperamento nervioso y genio violento, choca con él en diversos ocasiones en la Academia. Artísticamente, se encuentra también muy lejos de su sentido de la medida y de su amor a la belleza. Valdés se deja seducir por el afán de movimiento que hemos visto inspirar los pinceles de Lucas Jordán en esta última etapa barroca seiscentista, llegando el pintor sevillano a extremos extraordinarios. Más deseoso de expresión que de belleza, sus modelos son con frecuencia decididamente feos, y, aunque inspirado por minerva ajena, llega a complacerse en lo macabro y repugnante, alcanzando una de las metas del realismo barroco. Por desgracia, Valdés es artista de labor muy desigual. Al lado de obras excelentes, dignas de figurar en el primer plano de nuestra pintura seiscentista, hace otras que, lejos de darle gloria, perjudican su fama. De dibujo, en general, muy descuidado, maneja el color con gran soltura, empleando en su edad madura una técnica muy deshecha de tipo impresionista, equivalente a la cultivada en Madrid por Francisco Rizi y Herrera el Mozo.

Después de pasar su juventud en Córdoba, muy influido por Antonio del Castillo, se traslada a Sevilla, su patria, cuando frisa en los treinta y cinco años, y en ella transcurre el resto de su vida.

Iniciase su obra fechada con el San Andrés (1649), de San Francisco de Córdoba, de tono grandioso, aire monumental y buen dibujo, en el que se advierte la influencia del estilo disciplinado de Castillo. Es obra que por su tono grave responde al gusto de la primera mitad del siglo. Todavía al período cordobés pertenecen las pinturas de Santa Clara, de Carmona (1653) y del retablo mayor del Carmen, de Córdoba. El Tránsito de Santa Clara lo muestra influido por el mismo tema de Murillo, pero el lienzo más valioso de la serie, que revela toda la enorme capacidad del pintor para el movimiento desenfrenado y la violencia barrocos, es el de los Moros rechazados en los muros de Asís, hoy en el Museo de Sevilla. En el Carmen, de Córdoba, es también el movimiento arrebatado lo que inspira el gran lienzo central de Elias en el carro de fuego.

En Sevilla, el primer gran ciclo que pinta es el del monasterio de San Jerónimo, hoy en el Museo. En las historias de las Tentaciones y de la Flagelación del santo, al mismo tiempo que reitera su amor por el movimiento intenso y las actitudes violentas, deja ver en los rostros de las diablesas que tratan de seducirle su despreocupación por la belleza femenina. Muy hermosos son en la misma serie los lienzos dedicados a miembros ilustres de la Orden; unos, en actitud reposada, como fray H. Yáñez; otros, forcejeando con el monstruo del pecado, como fray Juan de Segovia, y de aire, nervioso casi todos, vivo reflejo del temperamento de su autor.

Por los mismos años que Murillo, es llamado a pintar para la iglesia del hospital de la Caridad. Su fundador, don Miguel de Manara, es hombre extraordinario, extremado en su desprecio de las glorias terrenas. En su breve e impresionante Discurso de la Verdad nos dice con palabras del más crudo realismo lo que para él son las galas mundanas, y para dar forma plástica a su amargo pesimismo no acude a Murillo, sino a Valdés. Artista también amigo de extremos, se identifica con el tema y produce dos obras cumbres del barroco, los Jeroglíficos de nuestras postrimerías. En uno de ellos representa el esqueleto de la Muerte, que avanza hacia nosotros

apoyando un pie en el mundo, con el ataúd bajo el brazo y la guadaña en una mano, mientras apaga con la otra la luz de nuestra vida, que se extingue en un abrir y cerrar de ojos, «In ictu oculi», como se lee en torno de la luz del cirio. Las coronas, cetros, mitras, báculos y armas por que lucha nuestra vanidad aparecen en primer plano en revuelto desorden. En el otro lienzo terminado como el anterior en medio punto, nos muestra una cripta donde se pudren en sus féretros abiertos un obispo y un caballero calatravo; los más inmundos insectos recorren sus ricas sedas, y más al fondo se pierden en la sombra las calaveras y huesos de los que les precedieron. Una mano llagada sostiene la balanza en que se equilibran los símbolos de los vicios y de las virtudes, y el búho de la sabiduría contempla la macabra escena de la verdad en que terminan las glorias del mundo. En un rótulo del primer término se lee el título de la historia: «Finís gloriae mundi».

Es evidente que la inspiración de estos dos lienzos extraordinarios se deben a Manara. «Mira una bóveda —escribe en su Discurso de la Verdad—: entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer, si la has perdido, o los amigos que conocías; mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe... ¿Y la mitra y la corona? También acá las dejaron.» Pero en contacto con Manara está también Murillo, y representa con tono y forma muy diferentes a los leprosos en la Santa Isabel. Las Postrimerías no son, pues, sólo dos pinturas de excelente ejecución, sino testimonio indiscutible de la capacidad creadora de Valdés. A él se debe también el retrato de Manara ante su mesa, conservado en la sala de juntas del hospital.

Además de estas grandes empresas, Valdés Leal pinta cuadros sueltos, entre los que merecen recordarse sus representaciones marianas como la Virgen de los Plateros (fig. 2004), del Museo de Córdoba, y la Concepción y la Asunción, del de Sevilla, donde el amor al movimiento y a la soltura técnica se agudizan en grado nada corriente.

(fig. 2004) Virgen de los Plateros

CÓRDOBA, GRANADA Y VALENCIA

. —Muy en contacto con Sevilla existe en Córdoba una escuela de personalidad bastante definida. Durante el primer tercio del siglo produce varios pintores, entre los que descuella Juan Luis Zambrano (muerte 1639), que muere muy joven, y es autor del Martirio de San Esteban, de la catedral. La figura principal es Antonio del Castillo (muerte 1688), dos años mayor que Murillo. Gran dibujante que sabe plantar los personajes con firmeza y componer bien, es uno de los artistas españoles de quien se conservan más y mejores dibujos. Influido a veces por Zurbarán, practica un claroscurismo suave. En la catedral existe de su mano, entre otras pinturas, el Martirio de San Pelagio (1645); el Museo de Córdoba posee varias obras suyas, y el del Prado la serie de la Historia de José.

Los quince años de permanencia de Alonso Cano en Granada dejan tras sí, lo mismo que en escultura, una escuela pictórica, en la que, sin embargo, no existe un Pedro de Mena. No faltan, con todo, varios pintores de segunda fila interesantes, entre los que descuella el fecundo Pedro Atanasio Bocanegra (muerte 1681), que sobre todo hereda lo que hay de menudo y gracioso en el maestro, y repite reiteradamente el ideal femenino por él empleado durante su período granadino. Sus Vírgenes y santas son graciosas muñecas, por lo general de rubia cabellera. Sirva de ejemplo su Virgen de la Cartuja. De estilo más independiente, Juan de Sevilla (muerte 1695) es pintor dotado de una cierta grandiosidad y modelado más justo; tiene obras importantes en la catedral granadina, y en el Museo del Prado la historia de Lázaro y Epulón.

Mayor novedad que estos discípulos de Cano ofrece Miguel Manrique, que trabaja en Málaga ajeno a la influencia granadina, siempre preponderante en esta ciudad, y de la que es representante Niño de Guevara. Formado, al parecer, en Flandes, cultiva el estilo rubeniano con una pureza que no se da en la misma escuela madrileña. Por desgracia, varias obras de este estilo flamenco, algunas de notable importancia, se destruyen en los incendios de 1931.

La escuela valenciana conserva durante mucho tiempo después de muerto Ribalta su coloración un tanto terrosa y rojiza, y su claroscurismo. La personalidad más representativa del segundo tercio del siglo es Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600 -

1667), que crea varios cuadros de alientos típicamente seiscentistas, de composición sobria y solemne. Figuran entre los principales la Virgen y San Pedro Nolasco (1665), una Sagrada Familia, y, sobre todo, la Comunión de la Magdalena (1665 (fig. 2005), cuyo rostro expresa la más intensa emoción.

(fig. 2005) Comunión de la Magdalena

Frente a esta gran pintura religiosa debe recordarse en la escuela valenciana a Esteban March, formado con Orrente y en el culto a Ribera. De éste proceden sus medias figuras, y de aquél deriva el tipo de cuadro de figuras pequeñas y numerosas, es decir, sus escenas bíblicas. Sus batallas están concebidas y ejecutadas con notable energía (fig. 2006).

(fig. 2006) Josué parando el sol en la batalla

CAPÍTULO XXXVIII

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

LA TRADICIÓN SEISCENTISTA

PINTORES FRANCESES E ITALIANOS: RANC, VAN LOO, GIAQUINTO

TIÉPOLO Y MENGS

PINTORES ESPAÑOLES

GOYA: SU VIDA

EL ARTE DE GOYA

LA OBRA DE GOYA. COMPOSICIONES

EL RETRATO. EL GRABADO

LA TRADICIÓN SEISCENTISTA

. —Como las artes hermanas, la pintura se caracteriza en este período por el importante papel que en ella desempeñan los artistas extranjeros, pues aunque en el último tercio del siglo la obra de Goya compensa en buena parte la infecundidad anterior, no ofrece duda que la falta de artistas españoles de cierto rango durante estos dos primeros tercios del siglo es un hecho que merece subrayarse. Evidentemente, la escuela de pintura madrileña de tradición seiscentista no conserva la vitalidad que la de arquitectura, y no puede presentar un artista de la categoría de Pedro de Ribera. Por otra parte, las escuelas provinciales, tan florecientes en el siglo XVII, decaen hasta el punto de apenas pesar en el conjunto del panorama pictórico español. Los pintores extranjeros que acuden a la corte son de las más diversas procedencias: italianos, franceses y uno de Bohemia —Mengs—. Los primeros son, sobre todo, fresquistas; los segundos, pintores de retrato y de caballete, y el último, cultiva el fresco y el retrato. Aunque no pueda considerárseles de escuela española, la influencia ejercida por algunos de ellos en en los pintores españoles es tan profunda y viven tanto tiempo en nuestro país, que no se puede por menos de tenerlos presentes al contemplar el panorama pictórico español dieciochesco.

Tal vez no sea fácil asegurar si la pintura mural, como consecuencia de la gran empresa que significan las bóvedas de los palacios reales de la nueva dinastía, se cultiva más que en el siglo XVII; pero, desaparecido el antiguo Alcázar madrileño y no pocos conventos, se tiene la impresión de que así es.

Gran novedad del siglo XVIII respecto del anterior, y también consecuencia de la decoración de los palacios reales, es el notable desarrollo de la pintura de carácter profano. El pequeño capítulo de temas profanos de Murillo se amplía en proporciones hasta ahora insospechadas en España, gracias a la necesidad de pintar los cartones para los tapices, y en él deja Goya el sello de su estilo personalísimo. Es además el género donde el espíritu del rococó se manifiesta más puramente.

Novedad también de este período es la importancia adquirida por el grabado. Uno de los resultados de la fundación de la Academia de San Fernando es el fomento de

este arte, que produce una figura tan estimable como Manuel Salvador Carmona, y permite que el grabado español, gracias a Goya, conquiste puesto de primera fila.

Entre los pintores hijos del país, que trabajan durante la primera mitad del siglo, son los más destacados en Madrid el cordobés Antonio Palomino (muerte 1726) y Teodoro Ardemáns (muerte 1726); en Barcelona, Antonio Viladomat (muerte 1755), y en Sevilla, Domingo Martínez. Todos ellos se forman en la tradición nacional seiscentista.

Palomino estudia en Madrid con Claudio Coello, en quien ve más al autor de grandes composiciones barrocas que al continuador de Velázquez en los problemas de la luz. Interesado especialmente por la pintura mural, la presencia de Lucas Jordán en la corte deja también huella de su estilo. Es el mejor fresquista de sangre española del pleno barroco. Su actividad no se reduce a la corte, sino que se extiende a poblaciones tan distantes como Valencia —bóvedas de San Juan del Mercado (1697) y de los Desamparados (1701) —, Salamanca —gran medio punto del Triunfo de la Iglesia (fig. 2007), de San Esteban (1705) —y Granada— Sagrario de la Cartuja—. Junto a Madrid pinta el Sagrario del Monasterio del Paular.

(fig. 2007) Triunfo de la Iglesia

Lo que ha hecho más conocido el nombre de Palomino es su libro Museo Pictórico (1715-1724), más importante que por su parte teórica, por la colección de biografías de artistas españoles, que le convierten, como se ha dicho en repetidas ocasiones, en nuestro Vasari. Es la obra que sirve de base a los estudios histórico-artísticos posteriores. Teodoro Ardemáns, aunque de padre alemán, es hijo de la tierra, pero practica, sobre todo, la arquitectura. Como pintor queda bastante por debajo de Palomino, y no poseemos de él ninguna gran obra.

Con el colorido claro de Palomino forma contraste el de Antonio Viladomat por sus tonos oscuros y rojizos, que parecen enlazar con la tradición seiscentista valenciana. Artista bien dotado, la falta en su patria de buenos modelos hace que su obra resulte un tanto provinciana y arcaizante. Su serie más conocida es la de San Francisco, del Museo de Barcelona. En Sevilla, Domingo Martínez se limita a conservar, con una cierta personalidad, el decoro de la tradición de la escuela.

PINTORES FRANCESES E ITALIANOS: RANC, VAN LOO, GIAQUINTO

. —Entre los artistas extranjeros que acuden a la corte forman grupo bastante definido los pintores de retrato. Figura a su cabeza Juan Ranc (muerte 1735), que trae a la corte de Felipe V el tipo de retrato ampuloso francés, aprendido en su maestro Rigaud. Uno de los más importantes es el ecuestre del propio Felipe V (fig. 2008).

(fig. 2008) Retrato ecuestre de Felipe V

A Ranc sucede en el puesto de pintor de cámara Luis Miguel Van Loo (muerte 1771), de familia de origen flamenco establecida en Francia, y que cultiva un tipo de retrato oficial no menos aparatoso que el de Ranc. Ninguno tan representativo, desde este punto de vista, como el enorme lienzo del Museo del Prado de La familia de Felipe V (fig. 2009), donde, ante un fondo ampuloso, vemos a los reyes con sus hijos, todos ellos interpretados en un tono oficial que mata toda intimidad.

(fig. 2009) Familia de Felipe V

A estos dos retratistas del fundador de la dinastía sigue, en tiempos de Fernando VI, el napolitano J. Amiconi (muerte 1752), que como tal es buen colorista y que muere a los pocos años de su llegada. El retratista de Carlos III es A. R. Mengs, pintor de composiciones.

Otro aspecto de la escuela cortesana extranjera es el de la pintura de historia, cuya gran empresa es la decoración de las bóvedas del Palacio Real. Ausente Lucas Jordán, que regresa a su patria a principios de siglo, el primer fresquista que acude a la obra de palacio, ya bajo Fernando VI, es el napolitano Conrado Giaquinto (muerte 1765), formado en el estilo de su patria del que es cabeza Solimena. Con un tono ya netamente dieciochesco y bellas entonaciones azules y verdes, su estilo entronca, sin embargo, como es natural, con el de Lucas Jordán. A él se deben en Palacio las grandes composiciones de España ofrendando a la Iglesia y Apolo guiando su carro, en las bóvedas de la escalera y de uno de los salones respectivamente, y La Trinidad y La batalla de Clavijo (fig. 2010), en la de la Capilla.

(fig. 2010) Batalla de Clavijo

TIÉPOLO Y MENGS

. —Lo avanzado de las obras de Palacio hace que Carlos III, a poco de subir al trono, llame a otros dos pintores para que decoren sus bóvedas. El mejor de ellos es el ya citado Juan Bautista Tiépolo (muerte 1770), artista, como hemos visto, el más importante de la Italia del siglo XVIII. Con una carrera gloriosa tras sí cuenta ya los setenta, pero su imaginación conserva la vitalidad de sus mejores años, y su retina se encuentra tan ávida como siempre de color, de trajes ricos y de inmensos espacios celestes con gigantescas nubes. En el gran Salón del Trono pinta las Glorias de la Monarquía (1764), donde forman corte a España diversos dioses de la antigüedad y figuras alegóricas, todo ello enmarcado por hermosísimos grupos y personajes que simbolizan las diversas provincias, tanto peninsulares como ultramarinas. Pocas obras tan bellas y optimistas como este inmenso conjunto de espléndidos personajes, animales y nubes, sobre un dilatado firmamento de azul purísimo. De magnificencia extraordinaria, al torbellino de escorzos y al encrespado mar de nubes de Lucas Jordán, sucede ahora un amplísimo cielo sereno, de enormes extensiones azules en que triunfan estáticas gigantescas nubes blancas y doradas. En las bóvedas de otras dos salas pinta la historia de Eneas (fig. 2011), y La Monarquía española atendida por los dioses del Olimpo.

(fig. 2011) Triunfo de Eneas

Además de estas grandes bóvedas cultiva en Madrid la pintura de caballete, de la que son testimonio los lienzos de la Concepción y Abraham y el Ángel, del Museo del Prado.

Muerto en Madrid el gran pintor, permanecen en nuestra patria sus hijos Domingo (muerte 1804) y Lorenzo (muerte 1776). Del primero se conserva en el Museo del Prado la serie de la Pasión, y del segundo, en Palacio, varias pinturas al pastel de tipos populares, muy bellos en sí, y muy interesantes en relación con los maestros españoles del último tercio del siglo.

Si J. B. Tépolo es el último gran barroco de la pintura italiana y, como buen veneciano, un enamorado del color, Antonio Rafael Mengs es un dibujante meticuloso y seguro, de factura colorista muy terminada y gran teorizante de la

belleza ideal griega. Aunque, en realidad, se mantiene muy dentro del rococó, es uno de los autores del triunfo del neoclasicismo. Cuando llega a España viene rodeado de tal fama, que con el apoyo de la corte y su tono doctrinal ejerce profunda influencia en los jóvenes pintores españoles de su tiempo. Las tres bóvedas que pinta en Palacio están dedicadas a las Apoteosis de Hércules y Trajano y a La Aurora. En cuanto a su labor de retratista, el Museo del Prado posee toda una galería de personajes reales (fig. 2012).

(fig. 2012) Carlos III

De dibujo impecable, factura minuciosa y charolada, algunos de gracia un tanto en pugna con sus teorías. Muy atractivo es el de la marquesa del Llano, vestida de manchega, de la Academia de San Fernando (fig. 2013).

(fig. 2013) Marquesa del Llano

Persona de carácter engolado, y muy poseída de su saber, choca Mengs con la sencillez de Tiépolo. Permanece en Madrid diez años.

Además de estos pintores, que dejan obras numerosas o de grandes proporciones, vienen a la corte otros que ejercen también alguna influencia en la escuela madrileña posterior. El más interesante es, al parecer, Miguel Ángel Hbuasse (muerte 1730), que hace larga estancia en nuestra patria, y que es un ilustre precedente de Goya en su interés por los temas populares. Debe también recordarse el nombre del discípulo de Boucher, La Traverse.

PINTORES ESPAÑOLES

. —A mediados de siglo encontramos ya una serie de pintores españoles que, influidos por los principales maestros anteriores, y formados en Italia o en la recién creada Academia de San Fernando, o en contacto con ella, practican un estilo puramente dieciochesco. Al significado de la Academia en la evolución artística de esta época queda ya hecha referencia. Se distingue entre ellos, como cultivadores del fresco, los hermanos Luis, Alejandro (muerte 1772) y Antonio González Velázquez (muerte 1793), a los que se deben bóvedas no sólo en Palacio, sino en varias iglesias de Madrid y su región. Recuérdense las de la Encarnación, las

Salesas y San Marcos. Su estilo se relaciona más con el de Giaquinto que con el de Tiépolo.

Pintores también al fresco, aunque se dedican además a otras técnicas, son Salvador Maella y la familia aragonesa de los Bayeu. Formados bajo la influencia de Mengs —Maella es su principal ayudante (fig. 2014)—, pintan bóvedas en los palacios reales, en el Pilar de Zaragoza, catedral de Toledo (fig. 2015), etc.

(fig. 2014) Baco

(fig. 2015) Delación de Santa Casilda

Tanto Maella como Francisco Bayeu cultivan además el retrato, el primero muy en el estilo de Mengs.

Lo que hace más atractivos a varios pintores de la segunda mitad del siglo son los numerosos cartones con escenas de carácter popular que pintan para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Gracias a la iniciativa de Mengs, en vez de limitarse ésta a reproducir en los tapices cuadros existentes en las colecciones reales o encargar algún cartón que otro a los pintores de cámara, como se venía haciendo, en 1775 se designa a un grupo de pintores jóvenes para que hagan los cartones necesarios. Destacan entre los primeros nombrados el joven Goya, José del Castillo y Ramón Bayeu; entre los restantes puede recordarse a un nuevo miembro de la familia González Velázquez, Zacarías, y a Ginés de Aguirre, que después marcha a Méjico. Pero esta pintura de carácter profano no se reduce a los cartones de tapices. Aun mal conocidos, no faltan cuadros, en general de tamaño pequeño, en que estos y otros artistas cultivan ese género de pintura.

Muy superior a todos ellos es Luis Paret y Alcázar (muerte 1799), que nace en Madrid el mismo año que Goya. Artista culto, se forma bajo la influencia del ya citado La Traverse y en sus viajes por el extranjero. La Comida de Carlos III y el Baile de máscaras (1766), del Museo del Prado, y la Tienda de cuadros (fig. 2016), del Museo Lázaro, también de Madrid; de color esmaltado y concebidos con arte menudo y elegante, típicamente dieciochesco, lo convierten en el más genuino y original representante del estilo francés que culmina en Watteau.

(fig. 2016) Tienda de cuadros

Pintor de este momento es, además, Antonio Carnicero.

Con estas vistosas y alegres escenas de la vida madrileña forman vivo contraste los admirables bodegones (fig. 2017) de Luis Meléndez (muerte 1780), de ejecución segura y precisa, y excelente calidad.

(fig. 2017) Bodegón

GOYA: SU VIDA

. —Cuando toca a su término la primera mitad del siglo, hasta entonces tan infecundo para la pintura española, nace en el pueblecito aragonés de Fuente de todos, Francisco de Goya y Lucientes (1746 11828). Hijo de un dorador, comienza sus estudios en Zaragoza con el pintor José Luzán, discípulo en Nápoles de Lucas Jordán, pero a los diecisiete años se encuentra ya en Madrid, donde continúa su aprendizaje, intentando en vano triunfar en los concursos de la Academia de San Fernando. De su juvenil visita a Italia apenas sabemos sino que la Academia de Parma le concede un segundo premio por su cuadro, hoy perdido, de Aníbal pasando los Alpes. De regreso a Zaragoza, en 1771 recibe el primer gran encargo conocido: la pintura de la bóveda del coreto, del Pilar. Cuatro años más tarde, su casamiento con la hermana de Bayeu, aragonés como él, le facilita el establecimiento en la corte, donde, como hemos visto, entra a formar parte del grupo de pintores de cartones para la Real Fábrica de Tapices. Goya va a cumplir los treinta años.

Aunque los primeros tapices no dan idea de sus obras posteriores, su fama va en aumento. En 1780 se le encomienda otra bóveda en el Pilar de Zaragoza, que es causa de su rompimiento con Francisco Bayeu, a quien debe el encargo, y por los mismos años pinta para San Francisco el Grande de Madrid.

Pero donde su arte va conquistando más admiradores es en la aristocracia y principales personajes de la corte. Gracias a sus excepcionales dotes de retratista, que no tarda en descubrir, se le abren las puertas de casas tan principales como las de Osuna y Alba, cuya amistad frecuenta, hasta el punto de sentir por la joven

duquesa Cayetana un amor que deja patentes huellas en algunas de sus obras. Pasa algunos días con el infante don Luis, retratando a la familia de éste, y el propio Carlos III posa ante él. Nombrado pintor del rey y ocupando ya un distinguido puesto en la Academia de San Fernando, los encargos de toda suerte se multiplican. La muerte del viejo monarca, lejos de cortar su carrera, aumenta su prosperidad, y la penúltima década del siglo es la más optimista de la vida de Goya. Disfruta de tal holgura económica, que hasta le permite tener coche, y según él mismo confiesa, no aspira a nada más. Es la época de las alegres composiciones de los tapices y de los primeros retratos de las bellas damas de la corte. Pero poco antes de 1790 sufre una enfermedad que pone en peligro "su vida y deja honda huella en su manera de ser y en su arte. Al quedarse sordo se aísla del exterior y su espíritu se concentra en sí mismo, manifestando una imaginación de que hasta entonces no ha dado muestra. Ya no contempla el mundo desde el ángulo optimista de los tapices. Siente que la humanidad tiene defectos de toda índole y descubre sus aspectos grotescos, que se complace en representar en sus horas de obligado recogimiento. Esa imaginación hasta ahora dormida le sugiere toda una serie de escenas que no pueden ser pintadas para su antigua clientela, pero que a él le proporcionan el placer de la creación sin trabas. Son los años en que produce los Caprichos, en los que nos descubre esta nueva faceta de su alma, que, alternando con otras más amables, continuará inspirándole hasta el final de su vida.

Como es natural, Goya sigue retratando a los reyes y a los principales personajes de la corte —en 1799 es nombrado primer pintor de cámara— y pintando composiciones como los frescos de San Antonio de la Florida, donde ese mundo de los Caprichos no tiene cabida.

La invasión napoleónica hace pasar a Goya días amargos. Ha de transigir con los dominadores e incluso ser pintor de cámara de José I y retratar a algún general francés. Aunque su naturaleza de roble le conserva joven, ha cumplido los sesenta años. Pero lo importante de esa etapa de su vida, desde el punto de vista artístico, es el reflejo que tanta ruina, tanta crueldad y tanto dolor tienen en su obra. La veta pesimista de su alma, despertada con el aislamiento de su sordera, le hace dibujar

ahora escenas y más escenas de lo que ve, le cuentan o imagina. Es lo que después nos ofrecerá en los Desastres.

Restaurado en su trono Fernando VII, Goya es mantenido en su cargo de pintor de cámara. Ahora da forma, definitiva a sus escenas de guerra, pero sigue pintando retratos, dibuja escenas de toros que graba en su serie de la Tauromaquia, y, sobre todo, renueva constantemente su técnica pictórica. Viudo ya desde poco antes de cumplir los setenta y cinco años, hacia 1820, sufre otra grave enfermedad que su poderosa naturaleza logra vencer. Su vida afectiva se centra en su nieto Mariano y en la niña Rosario Weiss, hija de la mujer que está al cuidado del pintor. Vive al otro lado del Manzanares, en una casita a la que las gentes llaman Casa del Sordo, y cuyas paredes decora con negras pinturas, en las que da rienda suelta a su imaginación cada vez más exaltada y poblada de monstruos y brujas. El absolutismo fernandino que sigue al breve período constitucional de 1820 a 1823 no puede por menos de despertar serios temores en el artista, que sin duda se siente más atraído por los nuevos que por los viejos tiempos; y con permiso del monarca se traslada al sur de Francia y se establece en Burdeos, donde frecuenta la amistad de los refugiados españoles, entre los que se cuenta Moratín. Continúa pintando con su acostumbrado entusiasmo y renovando siempre su técnica. Tras breve visita a Madrid regresa definitivamente a la ciudad francesa, donde muere.

Persona de complexión robusta, rostro de proporciones cuadradas, frente amplia, nariz pequeña, labios gruesos y enérgicos y ojos vivos y hundidos, Goya nos es conocido físicamente por sus varios autorretratos y por el retrato, que, ya viejo, le hace Vicente López al regresar de Burdeos y que se guarda en el Museo del Prado (fig. 2018).

(fig. 2018) Goya. Autorretrato

De su genio vivo, intranquilo y desenfadado, y de su rebosante personalidad, que tan de manifiesto ponen sus retratos, nos habla además su correspondencia con su amigo de la infancia Zapater.

EL ARTE DE GOYA

. —Goya es figura cumbre que no precisa el pobre fondo de la pintura española de su tiempo para resultar gigantesca. Muy desigual, trabajando muchas veces de prisa y con desgana, sus múltiples obras de primer orden le dan rango no inferior al de Velázquez, al que supera en variedad y fecundidad. No es artista precoz, pero, en cambio, su arte y su técnica no cesan de progresar a lo largo de su vida nada corta. Su prolongada vejez es, desde el punto de vista técnico, extraordinariamente fecunda. Mientras que su riguroso contemporáneo, el francés David, vuelto de espaldas a la verdadera naturaleza de la pintura termina arruinándola como arte del color, Goya es pintor esencialmente colorista, que, como los ingleses, desoye las predicaciones del neoclasicismo y, partiendo del rococó, concluye ejerciendo influencia decisiva en la moderna pintura del siglo XIX. Las etapas de esa evolución no son difíciles de distinguir. La serie de los tapices, con la gran diferencia existente entre los más antiguos y los últimos, revela cómo en esta primera fase juvenil su arte de componer se hace cada vez más fácil y sabio, y cómo el colorido, primero terroso y opaco, se limpia y llena de luz. En los últimos años del siglo descubre la belleza de los grises, no obstante lo cual siente cada vez mayor entusiasmo por los rojos y las coloraciones intensas, y sobre todo abandona la técnica terminada a lo Mengs y se entrega decididamente a la factura suelta de tradición barroca, cada vez más desenfadada y sumaria, factura que refleja la rapidez de su ejecución a que él mismo atribuye gran eficacia para la bondad del retrato. Entrado ya el siglo XIX, el negro va ganando terreno en su paleta. Con él pinta las grandes composiciones de la Quinta del Sordo, y él desempeña papel de primer orden en retratos de su última época.

Lo mismo que su verdadero temple de pintor no permite a Goya seguir el estilo tan poco colorista de los dravidianos, su decidida vocación naturalista no le deja sentir entusiasmo por el idealismo neoclásico. Templado ese naturalismo en su época juvenil por el tono amable de la vida del rococó, las tremendas escenas de la Guerra de la Independencia hace que se le imponga en todo su vigor la solera realista, y produce trozos de pintura donde se nos muestra digno hermano de un Ribera y de un Valdés Leal. Sus retratos reflejan, cada uno en su medida, esa misma entrega al natural. Y es lógico que, dada esta actitud, lo mismo que enlaza con el arte barroco,

ejerza profunda influencia en la generación siguiente, educada en el odio al neoclasicismo. Pero Goya no es sólo un pintor de temple naturalista de primer orden. Como hemos visto, es pintor de intensa vida interior y de imaginación extraordinaria que, partiendo del comentario satírico y humorista de la realidad, se entrega al capricho, deformando la naturaleza en aras de la expresión, y llega a complacerse en lo monstruoso y en lo puramente fantástico. Desde los días del Bosco la pintura de imaginación no ha escalado alturas equiparables a las alcanzadas por Goya. Con tan amplio horizonte, desde la realidad más brutal hasta las fantasías más extraordinarias, se comprenderá que la riqueza del repertorio de temas cultivados por Goya carece de precedentes en la pintura española.

LA OBRA DE GOYA. COMPOSICIONES

. —Para la más fácil exposición de la numerosísima obra de Goya puede ésta agruparse en historias, retratos y grabados.

En el primer aspecto, la gran empresa de Goya es la serie de los cartones para tapices, en la que trabaja unos quince años.

Los temas representados son en su mayoría populares de la vida del Madrid alegre de fines del siglo XVIII, que bulle en verbenas y romerías luciendo trajes de colores claros, talle ajustado y zapatos menudos, apuesto y bien plantado, que todavía no ha conocido los días aciagos de la francesada. Goya se identifica con este ambiente y crea un mundo de chisperos que ocultan su rostro en el embozo de la capa, de majas bellas y risueñas que beben, bailan y se divierten. Varios de los tapices menores están dedicados a los juegos de niños (fig. 2019).

(fig. 2019) Gigantillas

Cuentan entre los cartones más antiguos los del Baile en San Antonio de la Florida y de La Cometa (1777). Algo posterior es el Juego de pelota a pala. Como es lógico alcanza mayor perfección en los últimos años, hacia 1790. Los zancos, poco anterior a esa fecha, es una de sus composiciones más claras y naturales. En La gallina ciega (1791) (fig. 2020), La florista (fig. 2021), La vendimia (fig. 2022), La primavera,

El otoño, El pelele y El columpio, entre otros, la gracia y ligereza del rococó produce por mano de Goya varias de sus obras más encantadoras y representativas.

(fig. 2020) Juego de la gallina ciega

(fig. 2021) La florista

(fig. 2022) La vendimia

Para un gran tapiz que no llega a hacerse pinta el bellísimo cuadrito de la Pradera de San Isidro (fig. 2023).

(fig. 2023) Pradera de San Isidro

Animadas por el mismo espíritu optimista dieciochesco de los cartones, pinta Goya un crecido número de obras no menos valiosas, tales como las Majas vestida y desnuda (fig. 2024), la primera de factura muy suelta y la segunda muy apretada y precisa, acerca de cuya identificación se han hecho muchas suposiciones, y que, en definitiva, ignoramos a quién representan.

(fig. 2024) Las Majas vestida y desnuda

En La maja en el balcón, de propiedad particular, la figura de la celestina, que se dibuja en la sombra, descubre cómo el pesimismo ha hecho ya brecha en su alegría primera.

Esta nota crítica y pesimista aparece cada vez más poderosa en sus pinturas de carácter profano, y a las alegres escenas de los cartones suceden cuadros como La casa de los locos y Los disciplinantes, de la Academia de San Fernando, en los que todo optimismo ha desaparecido. La guerra con sus horrores no inspira sólo al Goya grabador, sino que le hace crear sus dos obras maestras de El dos de Mayo (fig. 2025) y Los fusilamientos (fig. 2026), donde la violencia de la lucha, las cabezas destrozadas y anegadas en sangre de los caídos en la pelea, y el terror y la rebeldía ante la muerte inmediata de los que van a ser fusilados, aparecen con una verdad e intensidad expresiva no imaginable en el autor de La gallina ciega y La florista.

(fig. 2025) El dos de Mayo

(fig. 2026) Fusilamientos

Y escenas análogas de furor bélico y de bandidaje pinta en toda una serie de cuadros pequeños menos conocidos.

Al pasar al mundo del capricho y de la fantasía, el pintor aragonés siente especial atracción por la brujería. A ella dedica algunos cuadros pequeños, y es el tema de la decoración de su casa. Pintadas en negro, como la noche en que se mueven, nos presenta a las brujas escuchando predicaciones del macho cabrío, siniestras procesiones, discípulos de Satanás que vuelan, viejos desdentados tomando sopas; visiones, en fin, en que da rienda suelta a su imaginación y en que lo expresivo triunfa sobre la belleza de las formas, como en: La romería de San Isidro (fig. 2027), El aquelarre (fig. 2028), o en Saturno devorando a su hijo (fig. 2029).

(fig. 2027) La romería de San Isidro

(fig. 2028) Aquelarre

(fig. 2029) Saturno devorando a su hijo. Tema en Goya y Rubens

Aunque lo religioso pasa a segundo plano en el conjunto de la obra de Goya, es género que cultiva en alguna ocasión, poniendo en él toda la pasión de que es capaz. A la época de los cartones corresponden las bóvedas del Pilar de Zaragoza, la del coreto (1782) y una de las cúpulas dedicada a la Reina de los Mártires (1780), obras en las que se mantiene dentro del estilo imperante en la corte, aunque en la última se reflejan los progresos realizados en los cartones. A esta época juvenil pertenecen además las pinturas de la Cartuja de Aula Dei, muy inspiradas en estampas. En la década siguiente, de 1780 a 1790, pinta varios cuadros de carácter religioso, entre los que tiene especial interés La predicación de San Bernardino (1784), que por ser parte de una serie de encargos para San Francisco el Grande, hechos a los mejores pintores de la época, significa para Goya una especie de consagración. Algo posterior es el Crucificado, del Museo del Prado. Pero donde Goya crea una de sus obras maestras es en las bóvedas de la ermita de San Antonio de la Florida (1798), dedicadas a la historia del Santo (fig. 2030).

(fig. 2030) Bóvedas de la ermita de San Antonio de la Florida

Han transcurrido cerca de veinte años desde su última bóveda del Pilar, y la larga serie de cartones para tapices que, como hemos visto, culminan en 1790, ha transformado su estilo, centrándolo en torno a lo profano. Inspirada, tal vez, la idea general de la composición en Mantegna, lo profano invade también aquí la escena y le presta vida y encanto extraordinarios. La técnica es de sorprendente soltura. Con el alegre optimismo y el carácter profano de los frescos de San Antonio de la Florida forman intenso contraste algunas de sus pinturas religiosas de caballete de los últimos tiempos; la espléndida Comunión de San José de Calasanz y la Oración del Huerto, de San Antón, de Madrid, al mismo tiempo que delatan profunda emoción religiosa, son obras importantes desde el punto de vista técnico, por estar pintadas sobre la base de negro y por la valentía de su factura.

EL RETRATO. EL GRABADO

. —Como retratista, Goya es de sinceridad sorprendente, a veces de sinceridad despiadada. Género que cultiva con frecuencia, y a lo largo de toda su vida, por lo general con entusiasmo pero también a veces con desgana, sus retratos son de valor muy desigual. En ellos podemos contemplar a lo más principal de su tiempo y a no pocos representantes de la clase media, artistas, actores y toreros famosos, captados en sus rasgos más esenciales con penetración admirable, pero delatándonos también la simpatía, el interés o la indiferencia que siente el pintor por el modelo.

Esa sinceridad antes aludida no se cohíbe ante los reyes, y así, mientras en los retratos de Carlos IV se advierte la limitación del monarca, en los de María Luisa pinta con fuerza el plebeyismo de su carácter y lo picaresco de su espíritu. Recuérdense los de cuerpo entero y los ecuestres del Museo del Prado. Los de Fernando VII descubren la escasa simpatía que le inspira el modelo. Sus retratos reales culminan en el de La familia de Carlos IV (1800), del mismo Museo (fig. 2031), donde se guardan también los retratos preparatorios de busto que hace de cada uno de los personajes. De pie todos ellos y con escaso movimiento, tal vez debido a influencia neoclásica, aparece el monarca acompañado por su mujer, hermanos e hijos, dando frente al espectador mientras Goya se nos presenta, como Velázquez

en Las Meninas, en segundo término y en la sombra, ante el caballete. Los rostros de los futuros Fernando VII y del pretendiente don Carlos, el del infante don Antonio, y los de todos los demás que componen el grupo, reflejan el carácter del retratado.

(fig. 2031) Familia de Carlos IV

Lo femenino y la infancia tienen para Goya particular atractivo. En su primera etapa ve la gracia femenina con finura típicamente dieciochesca y algunos de sus retratos parecen figuras salidas de los cartones de sus tapices —familia del duque de Osuna, retratos de la duquesa de Alba, doña Tadea Arias—. En el de la condesa de Chinchón (fig. 2032) en estado de esperanza, crea una de sus obras maestras.

(fig. 2032) Condesa de Chinchón

El retrato de doña Isabel Cobos, de la Galería Nacional de Londres, y el de La Tirana (fig. 2033), de la Academia de San Fernando, nos dicen cómo le entusiasma la arrogancia femenina; el de doña Antonia de Zarate, de grandes ojos negros melancólicos, cómo sabe penetrar en el alma del modelo, y así un sinnúmero de retratos atestigua su fina sensibilidad para expresar los más diversos matices de lo femenino.

(fig. 2033) La Tirana

Como pintor de retratos de niño sólo tiene parangón en la escuela inglesa, por la que, al parecer, se deja influir. Increíble parece que el artista que se recrea en las cruentas escenas del Dos de Mayo y en las tenebrosas visiones de la Casa del Sordo, sea capaz de expresar la inocencia y el encanto infantiles de los retratos de su nieto Mariano (fig. 2034), de Pepito Corte, etc.

(fig. 2034) Nieto Goya, Mariano

La galería de retratos de hombres es numerosa. Adviértase que con los anteriores suman cerca del medio millar. Figura, entre los más antiguos, el del ministro Jovellanos, que realmente no delata lo que será Goya como retratista, pero entre los posteriores abundan las obras maestras. El del conde de Fernán Nuñez es la réplica en gallardía varonil del de la Tirana; el de su nieto Mariano, ya mayor, y el del marqués de San Adrián, son dechados de elegancia y de distinción; el de Llórente

delata a las claras su condición aviesa; el de don Juan de Villanueva, el del embajador francés Guillemardet, etc., son reflejo de un carácter diferente y definido.

La personalidad de Goya quedaría incompleta sin su obra gráfica. En ella es donde contempla la realidad desde el ángulo crítico, pesimista y humorista, y donde se eleva más alto en el mundo de la imaginación.

Los Caprichos, ejecutados al agua fuerte, y recogidos a poco de publicados, por recelos del Santo Oficio, aunque en algún caso contienen figuras monstruosas, ofrecen, en general, una serie de tipos cuyos rasgos, certeramente subrayados, intensifican su expresión (fig. 2035).

(fig. 2035) Caprichos

El mundo de las brujas, que hace reír a Goya en sus cartas, ocupa en ellos buen espacio. A los Caprichos siguen los Desastres de la Guerra, en los que con sentido realista, pero desde un plano muy general y sin dejarse impresionar por el carácter patriótico de la lucha, desarrolla el tema de los horrores de la guerra en la que la bestia humana se mueve sin freno. Donde su imaginación se manifiesta más libremente es en la serie de los Disparates. Lo monstruoso, la realidad deformada por la libre fantasía, escalan en esta serie alturas no alcanzadas en las obras gráficas anteriores.

Su última serie de estampas es la Tauromaquia. Los toros aparecen en más de una ocasión en su obra pintada, y según Moratín, el propio Goya llega a torear. Recuérdese que estamos en la época en que se crea el toreo moderno con profesionales (fig. 2036), y que él retrata a los toreros más famosos (fig. 2037).

(fig. 2036) Corrida de toros en una plaza dividida en dos

(fig. 2037) Retratos de toreros de la época

Recién descubierta la litografía, la emplea Goya en sus últimos años.

Entre sus discípulos, el de más talento es Agustín Esteve, a quien se deben no pocas de las réplicas y copias de retratos del maestro, retocadas por éste. Algunos de los. suyos, aunque sin el fuego de los de Goya, son tan excelentes como el pequeño Marqués de Cogolludo y sus hermanas (1819), de la colección Osuna.

CAPÍTULO XXXIX

PINTURA FRANCESA E INGLESA DEL SIGLO XVIII

FRANCIA. EL CLAROSCURISMO. POUSSIN

LORENA, LE BRUN Y RIGAUD

EL SIGLO XVIII. DE WATTEAU A FRAGONARD

CHARDIN Y GREUZE. EL RETRATO

PINTURA INGLESA. HOGARTH

EL RETRATO: REYNOLDS, GAINSBOROUGH Y ROMNEY

FRANCIA. EL CLAROSCURISMO. POUSSIN

. —La pintura francesa, antes de que bajo Luis XIV, en la segunda mitad del siglo, define su verdadero estilo, recorre también su etapa tenebrista, cuyos principales representantes son Georges de la Tour (1593 - 1652) y los hermanos Le Nain. La Tour, es un tenebrista típico, bastante influido por los holandeses y amigo de luces rojizas un tanto monótonas. Los hermanos Le Nain —Antonio, Luis (muerte 1648) y Mateo (muerte 1677)—, que con frecuencia trabajan en común, agregan a su preocupación por la luz blanca y pálida un gran interés por los temas populares y las escenas de familias campesinas, inspirados, sin duda, por los maestros holandeses.

De menos valor para la historia general de la pintura son otros claroscuristas como Simón Vouet (muerte 1649), que pasa en Roma buena parte de su vida, pero que al trasladarse a Francia y hacerse cargo de la decoración de los palacios reales y de la primera nobleza, ejerce influencia decisiva para el futuro de la pintura decorativa de su país.

La primera gran figura de la escuela francesa y una de las personalidades más representativas del temperamento artístico de su patria es Poussin (1594 - 1665),

casi riguroso contemporáneo de nuestro Velázquez. Establecido a los treinta años en Roma, en ella pasa el resto de su vida, sin que el puesto de pintor del rey de Francia y una buena retribución le hagan abandonar sus amistades y el ambiente de la Ciudad Eterna. En Poussin encarna como en ningún otro el espíritu académico francés. Es el pintor por excelencia del orden y de la claridad en el componer; la confusión, según él mismo nos dice, es tan contraria a su naturaleza como lo son las tinieblas de la luz. Y, como es lógico, a las exigencias de su propio temperamento se agrega una profunda asimilación de la Roma antigua, llegando a ser uno de los grandes definidores del clasicismo. Por eso nada tiene de extraño que sea un entusiasta del paisaje romano sembrado de ruinas clásicas (fig. 2038), hasta el punto de ser el mejor intérprete de la campiña de Roma, poblada de templos y acueductos luchando con el tiempo y animada por historias de dioses y héroes clásicos, en las que lucen, sin erudición impertinente, sus grandes conocimientos de la antigüedad.

(fig. 2038) Paisaje romano

El es el creador del llamado paisaje histórico. En los suyos, los diversos términos, perfectamente definidos, se ordenan ante nuestra vista con la claridad de un razonamiento.

Unos veinte años posterior a Rubens, su sentido de la fábula pagana es muy distinto, aunque, sobre todo en su juventud, la conciba con movimiento un tanto desenfrenado, acusadamente barroco —Bacanales, Triunfo de Pan, Rapto de las Sabinas—, y a veces no esté exenta de cierta sensualidad. Poussin es, sobre todo, el pintor del Olimpo tranquilo y de las solemnes reuniones del Parnaso. La interpretación de este último tema, del Museo del Prado (1625-29 (fig. 2039), sin duda una de sus obras maestras, sin dejarnos ver un solo trozo de arquitectura, produce el efecto de una bella obra arquitectónica. Escalonado el terreno cual las gradas de un templo clásico, los árboles, de troncos erguidos y casi sin ramas, semejan columnas, mientras los personajes, de impecable perfil helénico, dispuestos en dos planos y en actitudes claras y reposadas, al modo de las estatuas clásicas, se ajustan de manera perfecta al admirable conjunto de la composición.

(fig. 2039) El Parnaso

Para Poussin, la fábula pagana no es sólo la cantera inagotable del desnudo. Temperamento reflexivo, gusta a veces del comentario moral. Sus Pastores de la Arcadia (fig. 2040), que en sus alegres correrías leen sobre la tumba el pesimista «Et in Arcadia ego», se han considerado con razón una de las obras más representativas del arte francés.

(fig. 2040) Pastores de la Arcadia

LORENA, LE BRUN Y RIGAUD

. —Claudio de Lorena (1600 - 1682), de la misma generación que Poussin, aunque le sobrevive cerca de veinte años, pasa como él casi toda su vida en la Ciudad Eterna. Sus lienzos son amplias composiciones escenográficas, donde la naturaleza sólo sirve al artista como un punto de partida para sus ensueños poéticos de luces, arquitecturas y árboles; pero sobre todo de luces. Enamorado de la luz, prefiere los momentos más románticos del día, las luces rosadas del amanecer y la de la puesta del sol y las perladas claridades del crepúsculo. Unas veces se recrea imaginando los puertos de aguas tranquilas que se funden en el horizonte con el firmamento, flanqueados por monumentales pórticos que se pierden en la luz difusa de la lejanía, como en el Embarco de Santa Paula, del Museo del Prado (fig. 2041).

(fig. 2041). Embarco de Santa Paula

otras veces, son vallas suaves con grandes masas de árboles copudos, cuyas formas atenúa en el último término la neblina o el efecto del sol. Es siempre la luz que se desvanece suavemente o apenas comienza a teñirse de rojo. El cielo cargado de tormenta no le interesa. Pese a lo ficticio de su concepto del paisaje, Lorena posee un sentido tan poético de la luz, y sabe interpretar en forma tan admirable sus más tenues mutaciones, que sus pinceles habrán de esperar más de un siglo hasta que sea capaz de utilizarlos el inglés Turner en la época romántica. Que no en vano del entusiasmo de Turner arranca la gran fama de que hoy goza Claudio de Lorena.

De Claudio de Lorena se conserva el llamado Livre de venté, cuaderno donde dibuja los croquis de los cuadros vendidos, gracias al cual conocemos la fecha y circunstancias en que pinta algunos de ellos. Ausentes de Francia sus dos ilustres hijos citados, la corte necesita pintores que compongan grandes lienzos para sus palacios, cada vez más lujosos, y dirijan su decoración. Ya hemos visto cómo ha desempeñado este papel Simón Vouet, aunque la mayor parte de la obra de este tipo se ha perdido. El gran decorador del siglo de Luis XIV es Le Brun (muerte 1690), quien con sólo unos cuantos años en Italia logra asimilar el barroquismo indispensable para cantar las glorias del Rey Sol. Miembro distinguido y después director de la recién creada Academia, ejerce en su país, durante mucho tiempo, una verdadera dictadura artística. Ejecutadas por él mismo o simplemente por sus modelados, a él se deben, en Versalles, decoraciones tan importantes como la de la Galería de los Espejos y la de los Salones de la Guerra y de la Paz, y, en su calidad de director de la fábrica de tapices de los Gobelinos, por sus bocetos, se hacen series como la de la Historia del Rey y la de las Casas Reales.

Después de los bellos retratos renacentistas de la época de los Valois, Francia no produce durante toda la primera mitad del siglo XVII nada de valor semejante. El que más contribuye a llenar esa gran laguna es el bruselense Felipe de Champaigne (1602 - 1674), autor de algunos retratos estimables de personajes tan de primera categoría como Luis XIII y Richeliu; mereciendo también recordarse Sebastián Bourdon (muerte 1671), autor del retrato de Cristina de Suecia (fig. 2042), del Museo del Prado.

(fig. 2042) Cristina de Suecia

El creador del retrato francés moderno que, como Le Brun, refleja plenamente el espíritu de la corte de Luis XIV, es Jacinto Rigaud (1659 - 1743). Hijo de la actual Cataluña francesa cuando aún no ha dejado de ser española, y cuyo verdadero nombre, antes de afrancesarlo es Rigau y Ros, sabe, sin embargo, asimilar en forma tan perfecta el tono de la corte del Rey Sol que, al dotar al retrato de tipo flamenco de la grandiosidad y el boato cortesano de aquélla, deja creado el francés. Gracias a sus propios valores y al prestigio de los personajes retratados, su estilo se impone

en toda Europa. Pocos artistas llegan a tener tan bien organizado su taller como él. Cada nuevo retrato que hace del monarca o de cualquier miembro de la real familia, despierta en los cortesanos el deseo de retratarse de igual forma. Rigaud se limita entonces a pintar la cabeza, confiando el resto a sus discípulos y colaboradores especializados en pintar fondos de paisaje, armaduras, telas, etc. Gracias a su Livre de raison sabemos en muchos casos de quiénes son esas diversas partes y cómo funciona su taller. El retrato de Luis XIV, del Museo del Prado, es obra muy representativa de su estilo (fig. 2043).

(fig. 2043) Retrato de Luis XIV

EL SIGLO XVIII. DE WATTEAU A FRAGONARD

. —La pintura barroca francesa dieciochesca es la natural consecuencia de la de los grandes maestros del siglo de Luis XIV, transformada con el espíritu ligero y sensual de la Regencia y de Luis XV, tan opuesto a la ampulosidad y a la retórica del Rey Sol. El triunfo de Watteau, con sus cuadros de brillante colorido y tamaño diminuto, frente a los colores opacos y las grandes proporciones de los lienzos de Le Brun, revela el cambio de norte en la rosa de los gustos del barroco francés. La influencia romana es en buena parte desplazada por la holandesa y flamenca.

Buen testimonio de esta aportación flamenca a la pintura francesa del siglo XVIII es el origen de Antonio Watteau (1684 - 1721), que nace, como Rigaud, en tierra recién incorporada a Francia por Luis XIV. No obstante sus largas enfermedades, que consumen su vida antes de cumplir los cuarenta años, y su origen modesto, es el cantor de la vida alegre de la corte francesa del primer cuarto de siglo. Introducido en el mundo de la comedia italiana y en las tertulias donde alternan las bellezas de la corte con la música y el ingenio, tal vez su mismo origen no puramente francés le hace más sensible para percibir el ambiente de aquella sociedad hasta el punto de convertirse en su mejor intérprete.

Sus escenas de la vida cortesana francesa se desarrollan sobre fondo de paisaje, que adquiere a veces tal importancia, que casi debe hablarse más bien de paisaje con figuras. Pero ese paisaje no es el de Poussin, de montañas, edificios y árboles que se sopesan con equilibrio arquitectónico. Para su sangre flamenca, el paisaje es

amor a la naturaleza viva en el verdor de sus follajes, es frondosidad, tal vez frondosidad humanizada de parque, pero frondosidad jugosa y con blandura de terciopelo. La comparación de sus árboles con los de Lorena, tan sensible también para captar estas delicadezas, nos dice el profundo cambio de gusto, y cómo la sensibilidad del rococó, ávida de inquietud y de pequeños movimientos, penetra triunfante en la pintura francesa por la punta del pincel de este pintor flamenco que tanto tiene de holandés. Sus personajes, menudos, delicados, en actitudes graciosamente elegantes y vestidos de ricas sedas amarillas, rojas y azules, de intenso colorido, forman pequeños grupos que pasan o conversan sentados sobre el césped con el abandono del habituado a la vida fácil y regalada, con un cierto aire de melancolía (fig. 2044).

(fig. 2044) Paisaje campestre

Como en las porcelanas contemporáneas, los temas y tipos de la comedia italiana y del teatro constituyen un importante capítulo de su labor. Ese origen tienen su Gilíes, del Museo del Louvre, y el Embarque para Cythera (1717 (fig. 2045), escena de una comedia de la época.

(fig. 2045) Embarque para la isla de Cythera

Pero con todo, sus asuntos más corrientes son las reuniones y fiestas a cielo abierto, como la Reunión en el parque, del Museo de Dresde, o la Fiesta en Saint Cloud, del Museo del Prado, en que el pintor nos muestra a un grupo de cortesanos, perdidos en la fronda de un rincón del parque, en una especie de cueva de esmeralda, donde relucen intensos los esmaltados colores de sus sedas (fig. 2046).

(fig. 2046) Reunión en el parque

Casi una generación posterior a Watteau, el parisiense Francisco Boucher (1704 - 1770) cubre con su actividad el reinado de Luis XV. Si la Pompadour es la figura central de la corte, el amor es también el eje de su pintura. A las reuniones del parque y a las sedas de intenso colorido de Watteau, suceden ahora las amplias y decorativas visiones de un Olimpo donde sólo reina Venus con sus carnes de nácar y rosa (fig. 2047). Ese Olimpo cargado de intención que inspirara al Correggio,

reaparece en Boucher, interpretado por una sensibilidad francesa y al servicio de una corte donde Venus desplaza a Juno. Boucher es, sin duda, uno de los más fecundos comentadores de la historia erótica del Olimpo, pero siempre en un tono ligero, gracioso y elegante, y con un sentido tan decorativo que le convierte en el gran maestro del recocó.

(fig. 2047) Puesta del sol

Sus cuadros, en efecto, rara vez pueden concebirse completos si no es en un salón «Louis XV». Obra muy representativa de este doble aspecto de su personalidad en que se funden de forma admirable bajo el signo del rococó el amor al desnudo femenino y el sentido decorativo, es el Nacimiento de Venus, del Museo de Estocolmo (fig. 2048).

(fig. 2048) Nacimiento de Venus

La gran triada de los pintores de la vida galante se completa con el discípulo de Boucher, Fragonard (1732 - 1806). Hijo de la última generación del siglo, la nota romántica que se percibe vaga en Watteau se manifiesta ya más clara en él. En el Columpio, de la colección Wallace, de Londres (fig. 2049), triunfan aún el sentido decorativo y la intención de Boucher, hasta el punto de convertir esta obra en una de las más representativas del rococó.

(fig. 2049) El columpio

Otro tanto sucede en El beso o en La primera sesión de la modelo. Al completar los cuatro momentos del amor, encargados por la Du Barry— La cita, La persecución, El recuerdo y La Coronación del amado— con la escena del Abandono, deja ver, en cambio, su sensibilidad romántica, precursora de los nuevos tiempos y tan opuesta a la alegría triunfante de su maestro.

Esta actitud de nostalgia y de contemplación de la desgracia, que le convierte en uno de los principales precursores del romanticismo, se manifiesta aún más en otras obras suyas. Tardío producto de una época que termina y precursor de otra época aún lejana, muere olvidado e injustamente despreciado por los neoclásicos de los días del Imperio.

CHARDIN Y GREUZE. EL RETRATO

. —Al mismo tiempo que estos pintores de temas galantes, trabajan en Francia otros dos, de técnica y temperamento muy distintos, pero que, inspirados por las enseñanzas de Diderot y Rousseau, tienen de común su interés por la vida humilde o burguesa y su intención moral: Chardin (1699 - 1779) y Greuze, contemporáneos, respectivamente, de Boucher y Fragonard. El primero, que aventaja en técnica al segundo, hereda el espíritu de los Le Nain, y se recrea pintando escenas de la vida doméstica de gente modesta, tales como La madre laboriosa, La joven con la chocolatera, La comida (fig. 2050) etc.

(fig. 2050) La comida

Greuze (1725 - 1815), seducido por el amor a los humildes y por la vida sentimental predicada por Rousseau, y con la nostalgia de una felicidad malograda en el seno de su familia por la vida licenciosa de su mujer, de la que tiene que separarse, es el pintor un tanto monótono de la inocencia y de la virginidad, del espectáculo de la familia feliz, o de las desgracias familiares de las gentes humildes; todo ello expresado en un tono tierno y lagrimoso, que hace presentir la proximidad del romanticismo. El padre de familia explicando la Biblia o El padre paralítico rodeado de sus hijos, son títulos característicos de sus obras. Algunas, como El cántaro roto (fig. 2051), eco de la fábula moral entonces de moda, o como La lechera, gracias a su difusión por el grabado, han hecho su nombre popular.

(fig. 2051) El cántaro roto

El ampuloso y majestuoso retrato francés creado por Rigaud experimenta con el espíritu del nuevo siglo profunda transformación. Convertida la fábula, gracias a Poussin, en una segunda naturaleza del francés culto, las damas francesas gustan de verse representadas de Dianas, Junos, Hebes o Ninfas. El retrato mitológico es típico del barroco francés.

Largilliére (1656 - 1746), no obstante ser coetáneo de Rigaud, por su mayor interés por lo femenino sabe adivinar el rumbo de los nuevos gustos que conducen al retrato de tiempos de Luis XV. Como se ha advertido muy bien, mientras los caballeros

tienen su retratista en Rigaud, las damas prefieren a Largilliére. El retrato de María Ana Victoria (fig. 2052), del Museo del Prado, es buen ejemplo de su sensibilidad para percibir el encanto femenino e interpretar las relucientes superficies de las sedas.

(fig. 2052) María Ana Victoria de Borbón

Pero el verdadero transformador del género es Nattier (1685 - 1766). El representa en el campo del retrato lo que Boucher en la pintura decorativa. Nadie ha pintado mejor los cuerpos perfectos, los talles de ajustados corpiños, los reflejos de las sedas, los bellos descotes, las faldas voladas y cortas y los pies menudos de las damas de corte de la Pompadour y la Du Barry. Es el pintor de las favoritas del monarca. Con Nattier, el retrato aparatoso y grandilocuente de Rigaud, incluso cuando emplea el lenguaje de la fábula clásica, se hace, sobre todo, gracioso, ligero y femenino. Es cierto que los rostros de sus personajes no revelan una gran penetración en el pintor para adentrarse en el alma del modelo; los de sus damas son rostros de hermosas muñecas, pero armonizan a maravilla con el bello conjunto de su cuerpo y sus vestiduras. Buen ejemplo de su estilo es el retrato de la Madame Bergeret de Frouville como Diana (fig. 2053).

(fig. 2053) Madame Bergeret de Frouville como Diana

El otro típico representante del retrato rococó francés es Quintín La Tour (1704 - 1788), quien, aunque pinta sus obras definitivas al óleo, lo mismo que Nattier, acostumbra a tomar los rasgos esenciales del modelo al pastel. Estos retratos al pastel delatan, en los toques sumarísimos y decisivos de los ojos y de los labios, habilidad excepcional en el pintor para percibir rapidísimamente la expresión del individuo. Y en ellos, y no en sus retratos definitivos, es donde se funda su verdadera gloria.

PINTURA INGLESA. HOGARTH

. —La inglesa es la más joven de las grandes escuelas de la pintura moderna europea. Durante los siglos XVI y XVII no produce ningún pintor importante, y son artistas extranjeros, como Holbein, Moro y Van Dyck, los únicos que pintan en la isla

obras de primer orden. Pero terminada con la decimosexta centuria la guerra civil, el Tratado de Utrecht abre para Inglaterra, a comienzos de la siguiente, una era de prosperidad, que no tarda en reflejarse en su vida artística. Algunas de sus manifestaciones, como la pintura y el mobiliario, rebasan el interés de lo nacional.

País protestante, su pintura es casi exclusivamente profana, hasta el punto de que incluso el capítulo bíblico de la vecina escuela holandesa falta en la puritana Inglaterra del siglo XVIII. En realidad, después de un breve preámbulo moralista y de humor, sólo hay pintores de retratos y, muy a fines de siglo, de paisaje.

La primera gran figura es William Hogarth (1697 - 1764), que trabaja durante el segundo tercio del siglo. Hijo de un tipógrafo, comienza su carrera cultivando el grabado para ilustrar obras literarias, o en colecciones de estampas en las que descubre su sentido crítico y humorista de rancio abolengo británico. Y esa misma actitud es la que suele inspirar toda su obra. Su serie de seis cuadros de la Carrera de la cortesana (1731), del Museo Soane, de Londres, con que inicia su labor propiamente pictórica, por responder a los gustos y preocupaciones inglesas, despierta extraordinaria admiración, contribuyendo además a difundir rápidamente su fama los grabados que hace de aquellas composiciones.

Pero la que se considera su obra maestra es la serie del Matrimonio a la moda (1745 (fig. 2054), de la Galería Nacional de Londres, donde presenta, desde el contrato de esponsales, en que los padres ricos, tratan de intereses ante el notario, mientras los novios hablan de amor en un lenguaje frío y correcto, hasta las diversas etapas de una vida matrimonial cuyo segundo día amanece con los novios sentados y desperezándose en un lujoso salón donde las sillas ruedan por el suelo mientras el mayordomo huye con los brazos en alto horrorizado ante el espectáculo.

(fig. 2054) Matrimonio a la moda

La (fig. 2055) reproduce su autorretrato.

(fig. 2055) Autorretrato William Hogarth

EL RETRATO: REYNOLDS, GAINSBOROUGH Y ROMNEY

. —El capítulo más glorioso de la pintura inglesa del siglo XVIII es el del retrato, que no se define con caracteres propios hasta mediados del mismo.

Las notas más destacadas del retrato inglés son la elegancia y la distinción. Si esas características son en buena parte hijas de aristocracia, es indudable que contribuye a formarlas la labor en la isla de retratistas como Holbein y, sobre todo, como Van Dyck, cuyo innato sentido de la elegancia encuentra en la aristocracia británica los modelos más apropiados a sus ideales estéticos. Los historiadores ingleses que incluyen al pintor flamenco en la escuela inglesa no dejan, desde cierto punto de vista, de tener alguna razón. El número de cuadros suyos conservados en la isla, muchos de ellos de primer orden, es considerable, y los de escuela y las imitaciones son realmente abundantísimos. Sin él no podemos explicarnos a los grandes retratistas ingleses del siglo XVIII.

Sir Joshua Reynolds (1723 - 1792) es, como Rafael, el pintor que escala pronto las alturas de la gloria, y a quien la vida sólo depara desde entonces alegrías y placeres. Aunque de familia modesta, sus estudios, iniciados con un pintor de escasa valía formado en la tradición de Van Dyck, gracias a unos amigos puede completarlos en una estancia de varios años en Italia. Al regresar a su patria, los retratos hechos para la corte le conquistan tal renombre que se le concede el título de Sir. Sus ingresos, cada vez más cuantiosos, le permiten establecerse con gran lujo en la céntrica Leicester Square, y disponer, como nuestro Goya, de un vehículo que, en su caso, es nada menos que una aparatosa carroza dorada. Su estudio se convierte en punto de reunión de gentes distinguidas y de espíritu refinado. Gracias a sus esfuerzos, la sociedad de pintores que viene celebrando exposiciones anuales se transforma en 1768 en la Real Academia, de la que es presidente hasta su muerte.

En los discursos que pronuncia en ella con motivo del reparto de premios, expone sus teorías sobre la mejor manera de pintar y sus ideas de la belleza, que no en vano Reynolds es el artista sabio que estudia concienzudamente las obras de los grandes maestros anteriores, y sabe asimilar sus enseñanzas. Como pintor de retrato carece de la penetración de un Rembrandt o un Velázquez, pero sabe siempre descubrir la actitud adecuada, y subrayar con gran habilidad, tal vez no

exenta en ocasiones de cierto rebuscamiento, la elegancia de los modelos femeninos, y, sobre todo, interpretar con éxito sin precedentes la gracia y la ingenuidad de los niños a quienes retrata.

En el espléndido retrato de Georgiana (1779), la amiga de Fox, representada en el momento de descender al parque, cuyo suave follaje llena el fondo, por la escalera de mármol, vemos cómo la feminidad del retrato francés, bajo la sombra de Van Dyck y tamizada por su sensibilidad inglesa, se transforma, sobre todo, en distinción y elegancia.

En el retrato de las Hijas de Sir William Montgomery, (1775), de la Galería Nacional de Londres, que, figuradas como las Tres Gracias (fig. 2056), decoran la estatua de Himeneo, se nos muestra más dentro de los gustos franceses. En realidad, y ello nos habla de la verdadera naturaleza del arte de Reynolds, se diría una bella y elegante versión inglesa de un original veneciano traducido al francés. Pero pese a sus profundos conocimientos y a su entusiasmo por las escuelas continentales, Reynolds sabe también enfrentarse con sus modelos sin convencionalismo alguno.

(fig. 2056) Las Hijas de Sir William Montgomery

El retrato de Nelly O'Brien, de la Galería Wallace, de Londres (1760), la cortesana del comienzo del reinado de Jorge III, con su maravilloso dominio de la luz, del color y de las calidades, nos pone bien de manifiesto al gran pintor, que sus discursos sólo contribuyen a enmascarar.

Si en algunas de sus pinturas de niños, como la deliciosa Miss Bowles, de la colección Wallace (fig. 2057), puede reconocerse el precedente de esos niños que Veronés gusta destacar en el primer término de sus grandes composiciones.

(fig. 2057) Miss Bowles

Es indudable que sus retratos infantiles sólo admiten parangón con los de su compatriota Gainsborough y con los de nuestro Goya. Ahora que, mientras el maestro español se ciñe al campo del retrato, Reynolds nos deja en la Edad de la Inocencia (fig. 2058) y en el Pequeño Samuel la definición del candor y del fervor infantil.

(fig. 2058) La Edad de la Inocencia

Cuatro años más joven que Reynolds, y su rival a lo largo de su carrera artística, Tomás Gainsborough (1727 - 1788) tarda algún tiempo en triunfar, pero al fin puede establecerse en una casa aristocrática del Pall Malí, en el centro de Londres, y al abrirle Jorge III las puertas de la corte, sus grandes méritos son reconocidos por todos. Su vida y su temperamento representan en cierto grado el reverso de la medalla de Rynolds. Gainsborough, menos equilibrado que él, menos culto y poco amigo de discursos académicos, es, en cambio, más genial. Sin las inquietudes de aquél, no siente necesidad de salir de Inglaterra, y, salvo la perdurable admiración que en su obra delata por Van Dyck, no se advierte en él ese estudio permanente de los grandes maestros europeos, tan sensible en Reynolds.

Gainsborough posee exquisita sensibilidad para concebir el paisaje, los fondos y los accesorios que contribuyen a realzar la personalidad del modelo. El paisaje es para él tan esencial, y lo estudia con tanto interés y cariño, que llega a cultivarlo como género independiente, y con tal éxito que, como veremos, es uno de los creadores del paisaje inglés. Su espíritu, esencialmente poético, amigo de lo indeterminado y vago, hace que sus retratos favoritos, y en los que raya a mayor altura, sean los femeninos y los infantiles, aunque no por eso haya dejado de pintarlos de primer orden de varones.

El retrato de Perdita, de la Galería Wallace (fig. 2059), la actriz amiga del Príncipe de Gales, conocida por el nombre de la heroína que mejor sabe representar en escena, es uno de los principales de Gainsborough, en el que el paisaje avanza hacia nosotros para realzar en el primer término la esbeltísima figura de la dama acompañada por un perrillo de sedosas lanas e inteligente perfil.

(fig. 2059) Retrato de Perdita

En el Paseo matinal (fig. 2060), de la colección Rothschild, donde presenta al joven matrimonio Hallet recorriendo sus propiedades acompañado por su perrito lanudo de Pomerania, la fusión de figura y paisaje es igualmente admirable, así como el contraste entre la mirada fija y escrutadora del marido y la de la joven, perdida en el placer del nuevo estado. Pero lo que constituye el verdadero encanto del retrato es

lo distinguido y elegante de los personajes, y el ambiente de tranquila felicidad que respiran los dos jóvenes recién casados. El artificio del retrato de Reynolds desaparece, y la elegancia no se siente como creación del pintor, sino como realidad que éste se limita a copiar.

(fig. 2060) Paseo matinal

Como Reynolds, Gainsborough es un excelente pintor de niños y muchachos. En los retratos de Elisa Linley y su hermana y de las Hijas del Pintor, este género, tan típicamente inglés, alcanza su punto culminante. En el primero sabe percibir con aguda penetración, dentro de la inocencia infantil, esa vida e intranquilidad que desembocará en el novelesco porvenir de la futura Miss Sheridan, a la que volverá a retratar muchos años después. Pero su retrato infantil más popular es el famoso Blue Boy (1770 (fig. 2061), el hijo del comerciante Buttall, de la colección del duque de Westminster, así llamado por el color azul de su traje. Con la apostura de los modelos de Van Dyck, se diría un Carlos I del siglo XVIII. Bellamente fundida su figura con el fondo de paisaje, que para realzarla avanza con su masa hasta el primer plano, la perfección técnica en el manejo del color es tan admirable, que durante mucho tiempo se le ha supuesto pintado por Gainsborough para demostrar a Reynolds lo falso de su teoría, expuesta en uno de sus discursos, de la imposibilidad de emplear en las masas luminosas colores fríos como el azul, el gris o el verde.

(fig. 2061) El joven de azul

Muy bello es también el retrato de Mrs. Siddons (fig. 2062), de la Galería Nacional de Londres.

(fig. 2062) Mrs. Siddons

La vida del tercer gran retratista inglés de este período forma violento contraste con la de Reynolds, el solterón de vida principesca, y con la de Gainsborough, casado con mujer rica y con trabajo tranquilo y abundante. Romney (muerte 1802), al tener que abandonar a su mujer y a su hijo para abrirse camino, choca en su vida sentimental con la extraordinaria Emma Lyon, que con el nombre de Lady Hamilton.

Retratada varías veces por Romney, despierta en él tan intenso amor, que llega a bordear los límites de la locura. Aunque sobrevive muy pocos años a sus dos coetáneos, gran amigo de Flaxman, su estilo se deja influir por el neoclasicismo, si bien, fiel a la tradición inglesa, conserva al color toda su importancia (fig. 2063).

(fig. 2063) Lady Hamilton

CAPÍTULO XL

ARTES INDUSTRIALES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

LA PORCELANA

CERÁMICA: TALA VERA, ALCORA Y PUEBLA DE LOS ÁNGELES

El VIDRIO TILLADO

EL MUEBLE

TAPICERÍA Y TEJIDOS

LA PORCELANA

. —Pocas industrias artísticas tan representativas del siglo XVIII europeo como la de la porcelana, que recibe en Europa ese nombre por su semejanza con la concha marina llamada en Italia «porcella». La introducción de la del Extremo Oriente en Europa y el rápido favor que encuentra en las más elevadas clases sociales, induce a los soberanos del despotismo ilustrado a procurar fabricarla en sus propios países y ahorrar así las grandes sumas que para adquirirla salen del país.

Conocida la porcelana oriental en Europa desde tiempos de las Cruzadas, comienza a importarse en grandes cantidades al descubrir los portugueses la vía marítima del Cabo. Desde poco después, se inician los intentos de fabricación en Europa, siendo uno de los más importantes el de la corte de los Médicis, en Florencia, en la segunda mitad del siglo XVI. Aunque lo que se llega a producir propiamente no lo es,

se le denomina porcelana de los Médicis. A principios del siglo XVIII se realizan experimentos análogos en diversas fábricas francesas, que no aventajan a los de Florencia, pero que sirven de base a la futura manufactura de Sévres.

Donde, después de largas pruebas, se llega al descubrimiento de la verdadera porcelana dura es en la corte del rey Augusto el Fuerte de Sajonia, que siente pasión profunda por la de origen oriental. Juan Federico Bottger, antes de conseguir fabricarla, descubre un producto rojo, con el que imita la forma de los vasos orientales y de la vajilla de plata europea. Pero en 1709 puede comunicar al soberano que ha encontrado la fórmula eficaz para fabricar una buena porcelana blanca oriental, fundándose seguidamente la real manufactura que, para mayor garantía del secreto de su fabricación, se instala, no en Dresde, la capital, sino en Meissen. Durante los diez años que vive aún Bottger, se produce principalmente vajilla, más importante desde el punto de vista técnico que estético.

La reorganización de la manufactura a la muerte de Bottger hace que rija sus destinos artísticos, desde 1720 hasta mediados del siglo, el pintor Herold, al que se agrega, diez años más tarde, el escultor Kandler. Mientras aquél dirige sólo la fábrica, influido probablemente por el propio monarca, predomina la vajilla de superficie lisa, pintada con grandes temas orientales de flores, hojas y pájaros, a los que se agregan escenas chinescas o inspiradas en Watteau. Las formas de los vasos son igualmente orientales. Los servicios son todavía de escaso número de piezas, y se limitan a los de desayuno, de té y café, bien para una persona —solitaire—, dos personas —téte-á-téte— o poco más. La presencia de Kandler hace que en la vajilla se imiten los modelos de la platería europea, dominando las superficies gallonadas y prodigándose en asas y tapas la figura humana. Los servicios se hacen, además, de numerosas piezas, tales como los de los condes Sulkowsky y Brühl, del Museo de Artes Industriales de Berlín (1735-1741). Pero donde Kandler puede dar rienda suelta a sus gustos de escultor del rococó es en las graciosas estatuillas que ahora se fabrican por sus modelos, y que son, en realidad, los productos que más rápidamente difunden la gran fama de la manufactura de Meissen. Representan personajes o grupos reducidos, tomados de la comedia

italiana, de la ópera francesa, caballeros y damas en traje de corte, o pastores, que marchan, danzan o figuran escenas de amor.

Aunque tanto Herold como Kandler continúan trabajando en Meissen todavía unos veinte años, el momento culminante de la manufactura corresponde a mediados del siglo, es decir, al pleno rococó. El neoclasicismo triunfa después en el período Marcolini, así llamado por el nuevo director el conde Camilo Marcolini; pero, no obstante producir muy bellas piezas, no continúa Meissen figurando a la cabeza de la porcelana europea como en tiempos de Herold y Kandler.

A ejemplo de la de Meissen, nacen en diversas cortes alemanas un gran número de manufacturas de porcelana, entre las que se distinguen por su mayor importancia las de Viena, Berlín, Hóchst y Nymphenburg (Munich). En Francia, la principal es la de Sévres, y en Inglaterra, la de Chelsea.

La más renombrada de Italia la funda Carlos III en Capodimonte, junto a Nápoles. Se distingue por sus piezas de carácter escultórico de gran tamaño, y, sobre todo, por la porcelana de tipo arquitectónico para revestimiento de salones, de que son ejemplo los del Palacio de Capodimonte. Al trasladarse a Madrid, Carlos III trae consigo gran parte de los operarios de aquella manufactura, entre ellos a los escultores Scheppers y Gricci, y establece la fábrica del Buen Retiro o, como popularmente se la conoce, de la China, que hasta la muerte del monarca trabaja sólo para la Corona. Después vende a particulares, y termina por desaparecer como consecuencia de la invasión napoleónica. El Buen Retiro fabrica también grandes revestimientos de interiores. El primero es para un salón del Palacio de Aranjuez (1763), en que dominan los temas e historias chinescos. En el del Palacio de Madrid (1770), la influencia neoclásica de la Academia de San Fernando se hace sensible, tanto en los temas como en la mayor simplicidad del colorido. Ambos son obra de Gricci y de sus colaboradores.

Además de esas decoraciones, se modelan en la época en que dirigen la manufactura Gricci y Scheppers gran número de estatuillas y grupos. Figuran entre éstas escenas mitológicas y populares, de origen napolitano, grupos llamados de estilo de Teniers, otros imitados de Sajonia, los Niños del carnero, etc. En 1804, al

encargarse de la dirección Bartolomé Sureda, se abre la segunda época en la que se produce porcelana de mucha mayor dureza, capaz de resistir altas temperaturas sin quebrarse, lo que permite fabricar vajilla de mejor calidad. El estilo imperante es el neoclásico, que se manifiesta ya en los últimos tiempos del período anterior.

"La colección más rica de porcelana del Buen Retiro se guarda en el Museo Arqueológico Nacional.

Todas las fábricas de porcelana tienen su marca propia, garantía del producto, que suele pintarse al pie de la pieza. Así, la de Meissen consiste en dos espadas cruzadas; la de Sévres, en dos L enlazadas, etcétera.

CERÁMICA: TALA VERA, ALCORA Y PUEBLA DE LOS ÁNGELES

. —La cerámica de Talavera continúa produciendo durante el siglo XVIII azulejos y vasijas. De los primeros existen importantes ejemplos en el Santuario de Nuestro Señora del Prado de aquella población y en el Ayuntamiento de Toledo; pero lo que difunde más la fama de sus alfareros son las vasijas, los grandes jarrones y cuencos, que adquieren ahora la decoración que les será típica. Ocupa ésta la totalidad del cuerpo del jarro o toda la superficie del interior del cuenco o fuente, y suele consistir en temas de cacería sobre fondo de paisaje, por lo que se llama decoración de montería. Por lo general, el cazador a caballo hunde su lanza en el animal; pero también muestran escenas de caza con red, de pesca y de toreo. Una de las principales fuentes de inspiración de los decoradores talaveranos para estas escenas cinegéticas es la serie de grabados del flamenco Stradanus, titulada Venationes ferarum, avium, piscium (1578). Contra lo que pudiera suponerse, el advenimiento de los Borbones no benefició a la cerámica de Talavera. La decadencia se inicia con el nuevo siglo, no pudiendo competir con la calidad de las extranjeras ni con la nacional de Alcora. En su deseo de responder a los gustos dieciochescos, aunque continúa empleando los modelos antiguos, utiliza a veces los franceses de Alcora —incluso trabaja algún tiempo en ella un ceramista procedente de aquella fábrica— y los chinescos propios del rococó.

En Levante, como dijimos al tratar de la cerámica de reflejo metálico, la fabricación de Manises llega, en el siglo XVII, a su máxima decadencia. Es la época en que este

reflejo metálico es de color intensamente cobrizo, y casi sólo se labran grandes platos y cuencos con un gran pájaro —el Pardalot— o un ramo de claveles en el centro. En la centuria siguiente las alfarerías de Manises cobran nueva vida, si bien lo que cultivan es la cerámica de tipo italiano, como Talavera y Sevilla. Ahora se fabrican numerosos zócalos que decoran iglesias y casas ricas valencianas. Típica creación del Manises dieciochesco son los revestimientos de cocinas con temas culinarios, en los que se figuran incluso la cocinera y el mayordomo. Un buen ejemplo posee el Museo de Artes Decorativas de Madrid.

La cerámica más fina que se produce en esta época en la Península es la de Alcora, también en tierra valenciana. Es debida a la exclusiva iniciativa del conde de Aranda, que funda la fábrica en 1727. Puesta bajo la dirección de dibujantes italianos, trabajan en ella ceramistas franceses, holandeses y del país. Lejos de imitar alguno de los estilos españoles, sigue los modelos extranjeros de la época. Los que se prefieren son los de Moustiers, en el sur de Francia, que se considera la cerámica más fina de la época y en la que imperan, junto a ornamentaciones de tipo berainiano, el repertorio corriente en el arte decorativo francés de estos años. El director artístico, hasta que marcha a Moustiers, en 1737, es el marsellés José Olerys, siendo sus temas preferidos los grutescos de tipo Berain y los medallones con historias. Pero el nombre más ilustre y el autor de las obras más bellas e importantes de la manufactura es Miguel Soliva (muerte 1755), que firma las mejores placas y bandejas con historias religiosas y de la fábula antigua. En la segunda época se pugna en vano por fabricar porcelana. Es época en que el neoclasicismo es cada vez más sensible, y en que se hacen esculturas, entre las que puede recordarse el busto del Conde fundador.

Introducida la cerámica vidriada en Puebla de Méjico por alfareros de Sevilla y Talavera, crea allí después, bajo la intensa influencia del Extremo Oriente, un estilo propio de gran belleza. Gracias a los viajes de la nao de la China, que, cargada de seda y porcelana, desembarca periódicamente sus productos en Acapulco para reembarcarlos en Veracruz con rumbo a España, el contacto de los artistas poblanos con los modelos de las porcelanas orientales es fecundo. De ellos toman no sólo temas decorativos, sino incluso formas de vasos. El tibor, por ejemplo, es vasija

corriente en la loza poblana. Su época de mayor florecimiento corresponde a la segunda mitad del siglo XVII y al XVIII, y sus dos tipos de productos son la vajilla y el azulejo.

Para el decorador poblano, el fondo, por lo general, no debe quedar libre. Un follaje menudo, de simples hojas o pintas, sin tallos o líneas que las unan, pero formando ramitos o flores, llena el fondo hasta rodear por completo las figuras animadas. Con ese follaje se entremezclan pájaros de larga cola, conejos, perros y árboles sobre trozos de tierra. Por lo común, una escena con varios personajes o una sola figura humana constituyen el motivo central. Muy representativo de la influencia oriental es el jarrón de la «Hispanic Society», de Nueva York, en que vemos a una dama en su carroza conducida por un cochero chino. En otros vasos se emplea el sistema decorativo, de rancio abolengo chinesco, de cubrir la superficie del vaso de color oscuro —que en Puebla es azul—, reservando medallones en blanco, en los que se traza nueva decoración en aquel color. A su vez, esas superficies en azul, delimitadoras de los medallones blancos, se enriquecen con menudos motivos vegetales sobre fondo blanco. Dos lebrillos del Museo de Filadelfia y de la colección Bello, de Puebla, muestran en el fondo a un jinete chino con su quitasol y a una cazadora, respectivamente.

En el siglo XVIII la técnica de los decoradores poblanos es más nerviosa, movida y efectista. En sus canillas o tarros de botica y en sus barriles se generaliza el tema de la contraposición de un pájaro de larga cola y de un conejo o león, motivo sencillo, pero muy movido, al gusto chinesco; y ese mismo gusto por la asimetría y el movimiento inspira el del pájaro lanzándose oblicuamente sobre una flor.

El azulejo, que, como hemos visto, tan importante papel desempeña en la arquitectura poblana, es parte no menos capital que la vajilla en la cerámica de Puebla de los Ángeles. La obra más valiosa a este respecto es la fachada de San Francisco Acatepec.

El VIDRIO TILLADO

. —Durante el período barroco la vidriera historiada, que durante la primera mitad del siglo XVI produce ejemplares tan importantes en las catedrales, casi desaparece.

Por lo demás, la industria del vidrio persiste en sus principales manifestaciones, aunque transformando su decoración de acuerdo con el estilo de la época.

La gran novedad es la importancia cada vez mayor que desde mediados del siglo XVII adquiere la vajilla de vidrio pulido y tallado en Alemania. El origen de la nueva técnica es, en buena parte, debido al deseo de emular la de cristal de roca, ya citada al tratar de las artes industriales del Renacimiento. Quien da el paso decisivo para el empleo en el vidrio de la técnica, hasta ahora sólo utilizada en el cristal de roca, es Gaspar Lehmann, que precisamente trabaja en Praga hacia 1600, al servicio de Rodolfo II, el gran entusiasta de las obras italianas de cristal de roca. Consecuencia de la nueva técnica es que los vasos, al contrario que los venecianos, cuyas paredes se hacen lo más finas posible, son de paredes bastante gruesas para permitir la decoración, no sólo rehundida, sino de relieve. La nueva técnica arraiga durante el siglo XVII en otras poblaciones, como Nuremberg, donde se distingue la familia Schwanhardt. En el período de máximo florecimiento del cristal tallado, los centros artísticos que figuran a la cabeza son Bohemia, en los últimos años del siglo XVII y primer cuarto del siguiente, y después Silesia, aunque no por ello Bohemia deja de mantenerse en estado de gran prosperidad. Su principal producción está constituida por copas con tapa y vasos decorados, generalmente con follaje, y también con frecuencia historiados. En el soporte y en la parte inferior del vaso, sobre todo, son normales la sección poligonal de lados cóncavos, los gallones y las formas poliédricas. Además de las fábricas dieciochescas de Bohemia y Silesia, deben recordarse las de Brandenburgo.

En España la necesidad de decorar los nuevos palacios reales hace también renacer la industria del vidrio en el reinado de Felipe V, quien en 1734 toma bajo su protección la fábrica fundada en La Granja por el catalán Buenaventura Sit, que en un principio produce, sobre todo, grandes lunas de espejos. Años más tarde la llegada de artistas franceses, alemanes y de otras nacionalidades, amplía su actividad a la vajilla y a las arañas, que desde tiempos de Carlos III se necesitan para los Palacios Reales. Las últimas son de brazos de vidrio con pendientes en forma de hojas, racimos o flores de lis. Desde tiempos de Carlos IV se generaliza la de canastilla o corona de bronce con rosarios de cuentas poliédricas y de prismas.

Típicas de la época fernandina son las placas con vistas del Palacio de La Granja, del grabador Félix Ramos.

EL MUEBLE

. —Como hemos visto al tratar de la arquitectura barroca francesa, uno de los aspectos más importantes es el de la decoración interior de los palacios reales. La influencia de ese estilo decorativo es decisiva en el mueble, que vive también bajo los Luises una de sus épocas más florecientes, hasta el punto de imponer sus formas, sobre todo en el siglo XVIII, a casi todo el resto de Europa. Los mueblistas franceses tienen por clientes no sólo al rey de Francia, sino a las cortes europeas más distinguidas.

En tiempos de Luis XIV el mueble francés es todavía de proporciones más bien pesadas, y en su ornamentación domina el estilo decorativo de Berain. El mueblista más famoso y que dentro de esas características crea un tipo de mueble nuevo, es Boulle. Más que por la forma se distinguen sus obras por la técnica de incrustaciones de bronce sobre fondo revestido de concha de carey. El complemento del mueble de Boulle son las aplicaciones de bronce dorado, en las que llegan a labrarse relieves y aun estatuillas y grupos exentos. Aunque en las patas se sigue, a veces, la traza mixtilínea del estilo de Berain, el mueble de Boulle tiende a las superficies planas.

Además de ese tipo de mueble de marquetería de bronce y concha, se emplea, como es natural, el tallado y dorado. Típicas son las consolas de patas de doble curva, a veces decoradas con grandes mascarones e incluso con bichas enroscadas.

Bajo la Regencia (1715-1723) y Luis XV (muerte 1774), el mueble francés gana en ligereza y elegancia, mostrando amplias superficies convexas y cóncavas . Se tiende a crear una envolvente general que funda en un conjunto las diversas partes, ocultando la diferencia entre soportes y soportado. Las tapas dejan de ser rectangulares y dibujan curvas y contracurvas a tono con las inflexiones de los frentes del mueble. Las aplicaciones de bronce, como es natural, reflejan primero las características de la ornamentación de la Regencia, en que persiste el gusto por la simetría, y después las del estilo Luis XV, en las que domina la rocalla. Los muebles

preferidos de este período son la mesa de escritorio —burean— y la cómoda, y se crea toda una serie nueva de muebles, tales como los armarios de esquina —encoignure— o rinconera, «secretaire» de señora, de patas altas y tapa oblicua, cartonnier o armarios de cajones para papeles, coronado por un reloj. Y sobre todo se multiplican los asientos, surgiendo el canapé, la chaise longue, etc. Bajo Luis XV se introduce además el mueble cubierto con laca y decorado al estilo chinesco. Ejecutados los primeros muebles de esta técnica y los más importantes por la familia de mueblistas Martin, se designa esta técnica del «barniz Martin».

El mueblista principal de tiempos de la Regencia es Carlos Cressent, en su juventud broncista, y el del reinado Luis XV, el italiano Caffieri, también broncista. Hacia 1760 el gusto por las líneas movidas del estilo Luis XV comienza a ceder, preparándose el tránsito al neoclasicismo.

El mueble neoclásico francés recorre su primera etapa bajo Luis XVI (1774-1789), y la segunda bajo el Imperio, etapas caracterizadas, respectivamente, por el empleo de los elementos decorativos de esos estilos. En cuanto a la concepción del mueble mismo, el neoclasicismo significa el retorno al dominio de lo constructivo. Si bajo Luis XV el ebanista parece modelar el mueble ocultando la personalidad de sus elementos constructivos, ahora vemos subrayar de nuevo la de las patas y de cada uno de los elementos soportados, y emplearse otra vez temas decorativos arquitectónicos como estrías, capiteles, etc. Se retorna a los planos y líneas rectas y a las formas cilíndricas.

El mueble de estilo Imperio, aunque responde en sus rasgos esenciales a los mismos principios, es de aspecto muy diferente. En su formación tienen parte decisiva los dos arquitectos del Imperio, Perder y Fontaine, gracias a su Recueil de décorations intérieures (1801), que es tomado como modelo por los mueblistas de las principales cortes europeas. Se tiende a formas más macizas, en las que dominan las superficies lisas de la madera, casi sólo interrumpidas por aplicaciones de bronce muy planas y finas. Típica del estilo es la preferencia por la caoba en su color. También se crean nuevos tipos de muebles.

El único país que además de Francia, crea en el siglo XVIII y principios del XIX un tipo de mueble con verdadera personalidad y que influye fuera de su propia patria, es Inglaterra. Después del estilo Reina Ana, la etapa correspondiente al Luis XV es el estilo Chippendale, así llamado por el mueblista de ese nombre que publica en 1754 un libro de modelos que alcanza gran difusión. Chippendale conserva del mueble inglés anterior la pata convexa en su parte alta y terminada en garra sobre una bola, y suele trabajar la caoba maciza. Naturalmente, emplea también la rocalla y se deja influir por el mueble francés contemporáneo. Típicos de sus sillas y sillones son los respaldos calados de dibujos diversos. El estilo equivalente al Luis XVI francés llena el último tercio del siglo, y también ahora es un arquitecto quien ejerce influencia decisiva en el abandono del rococó en el mobiliario. Se llama Roberto Adam, y sus grabados de decoraciones de interiores y de muebles se distinguen por la sencillez y la elegancia de su forma. Dentro de ese estilo neoclásico trabajan dos mueblistas célebres, cuyas publicaciones de modelos alcanzan el mayor éxito. Su fama llega a borrar la de Adam, hasta el punto de ser sus nombres los que sirven para designar el mueble inglés de este período. Son Jorge Hepplewhite y Tomás Sheraton. El estilo del primero abandona un tanto el clasicismo de Adam, inclinándose de nuevo hacia los tipos de Chippendale, y crea un cierto número de muebles nuevos. Con él se intensifica el gusto inglés por las rejillas de madera sobre puertas de cristal. El estilo de Sheraton es muy sobrio, luciendo en él la caoba lisa o con sencillos filetes de taracea (fig. 2064).

(fig. 2064) Muebles estilo Luis XV, Luis XVI e Imperio

TAPICERÍA Y TEJIDOS

. —La tapicería continúa floreciendo en el período barroco. En la primera mitad del siglo figuran a la cabeza los talleres flamencos de Bruselas, cuyo estilo renueva Rubens con sus cartones cargados de barroquismo. Ya queda citada, al tratar de este pintor, alguna serie tan importante como la de la Eucaristía, que se hace para la iglesia y claustro de las Descalzas Reales de Madrid.

En la segunda mitad del siglo, la tapicería francesa, que hasta ahora no ha conseguido figurar en primer plano, da un paso decisivo. El deseo de crear grandes

talleres reales data de tiempos de Enrique IV, y consecuencia de su interés son el del flamenco Comans, el del Louvre y el de la Jabonería. En 1662 Luis XIV funda la Manufactura real de muebles de la Corona o Manufactura de los Gobelinos, para cuya dirección nombra al pintor Le Brun. No se concibe como fábrica exclusiva de tapices, sino de arte decorativo en general, y el nombre de Gobelinos se debe al de esta familia, famosa ya en el siglo XV como tintoreros, y que termina después cultivando la tapicería. En los tapices de la Manufactura parisiense de los Gobelinos se reproducen composiciones renacentistas tan conocidas como los Hechos de los Apóstoles, de Rafael, pero las series más representativas e interesantes son las de cartones pintados, entre los que figuran la Historia del Rey, de Le Brun y de Van Meulen, la Historia de Alejandro y las Estaciones, de Le Brun. Manufactura también de gran importancia es la de Beauvais. Con la muerte de Luis XIV a principios del siglo XVIII, el tono de la tapicería, como el de todo el arte francés, cambia. Ya no gustan las grandes series históricas de las campañas del monarca. Se prefieren los temas cinegéticos, hasta el punto de ser las Cacerías de Luis XV una de las principales series producidas, agregándose a ellos los de carácter literario, como el del Quijote, o aquellos que permiten recrear la fantasía en el caprichoso escenario de la mitología o de países lejanos. Así se fabrican el Tapiz de las Indias, el Tapiz chino, el de las Sultanas, el de las Fiestas rusas, etc. Aspecto también interesante de la tapicería francesa es la moda introducida de cubrir con tapices labrados expresamente los respaldos y asientos de sillas, sillones y canapés.

En España, la implantación de la tapicería es obra del reinado de Felipe V, que funda la fábrica madrileña de Santa Bárbara en el año 1720. Su primer director es Santiago Van der Goten, cuya familia continúa al frente de los trabajos después de su muerte. Como hemos visto al tratar de la pintura española de esta centuria, durante mucho tiempo se limita la fábrica a copiar series antiguas y a reproducir cuadros de las galerías reales, en particular de Teniers. Uno de los mejores tapices de este género es el de la Perla, de Rafael. A veces pintan cartones para los tapices los pintores de Cámara. Y ya queda citada a este respecto la laudable iniciativa de Mengs, que tiene como consecuencia la intervención de varios pintores jóvenes,

entre ellos Goya. Interrumpida la fabricación durante la Guerra de Independencia, se reanuda en 1815.

La principal novedad en los comienzos del tejido barroco es la diferenciación entre la tela de vestir, que por la nueva indumentaria prefiere decoraciones menudas, y la tela para cubrir paredes en la que se emplean decoraciones de cierta grandiosidad arquitectónica, con ejes centrales, vasos y hojas dispuestos a los lados de aquéllos. Desde fines del siglo XVII es Francia la que impone la moda, y los esquemas diagonales, abandonados bajo el Renacimiento, vuelven a reaparecer. Uno de los centros textiles más activos es Lyon, siendo típicas sus decoraciones de follaje, cuyas hojas copian blondas de encaje en su interior. El Luis XV se distingue por su interpretación naturalista de los temas vegetales y animales, los motivos chinescos y, en resumen, por las características generales del estilo. Con el neoclásico se ordena la decoración en fajas verticales, en las que se alinean temas menudos, por lo común flores y hojas.

CAPÍTULO XLI

ARQUITECTURA DESDE EL NEOCLASICISMO HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX

ARQUITECTURA NEOCLÁSICA

FRANCIA. LOS ESTILOS LUIS XVI E IMPERIO

ESPAÑA: SABATINI Y VILLANUEVA

AMÉRICA ESPAÑOLA

ALEMANIA E INGLATERRA

ROMANTICISMO Y ECLECTICISMO. EL FIN DE SIGLO

EL HIERRO y EL CEMENTO. EL ESTILO FUNCIONAL: EL CUBISMO

ESTILO FUNCIONAL RACIONALISTA

ESTILO ORGÁNICO

ESTADOS UNIDOS. EL RASCACIELO

LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA. ALEMANIA HITLERIANA

ARQUITECTURA NEOCLÁSICA

. —Al mediar el siglo XVIII Europa comienza a cansarse del movimiento barroco. Ese movimiento llega a convertirse, en mano de los decoradores de Luis XV, en asimetría y desequilibrio, y en general, la decoración barroca, aun sin llegar a los extremos de la escuela española, peca de recargada. Al cabo de dos siglos y medio, la arquitectura moderna occidental siente la necesidad de rectificar de nuevo su camino como en los días de Bramante. Tiene ansia de simplicidad, de equilibrio, de reposo. La reacción se produce en aquellos países, como Francia e Italia, donde desde el comienzo del siglo el exterior de los edificios se ha hecho más sobrio de líneas y, en suma, de mayor clasicismo.

Esa reacción, como a principios del siglo XVI, vuelve sus ojos a los monumentos de la antigüedad clásica. La nueva actitud estética encuentra su teorizante y principal defensor en el alemán Juan J. Wínckelmann (muerte 1768), quien al publicar pocos años antes de morir su famosa Historia del Arte en la Antigüedad, define como la suprema aspiración estética e ideal artístico clásico. Dos años más tarde publica Lessing su Laoconte. Este cambio de sensibilidad artística, que a los extremismos barrocos opone la medida clásica y que viene fomentado de antiguo por el sentido normativo de las Academias fundadas por los monarcas franceses y, a su semejanza, por los del resto de Europa, se ve favorecido por el descubrimiento de las ruinas de Herculano (1719) y de Pompeya (1748). Las excavaciones iniciadas por Carlos III hacen que el entusiasmo de estudiosos y artistas aumente en grado extraordinario, y el interés por el arte clásico decide al inglés Stuart a publicar a mediados de siglo sus después tan conocidas Antigüedades de Atenas, que durante mucho tiempo son para los arquitectos obra de consulta indispensable.

Pese al sentido de la medida y al reposo espiritual que reflejan sus formas artísticas, el neoclasicismo se impone con apasionamiento raras veces superado por otras revoluciones artísticas. La acometividad contra el barroco es tan extraordinaria, que el descrédito con que aquel estilo llega a nuestros días arranca de la violenta lucha librada por el neoclasicismo para imponerse. El neoclasicismo encuentra pronto favor en las alturas, así que su lucha, más que de conquista, es de persecución y exterminio del barroco. Por si esto fuese poco, los padres de la Revolución Francesa, al reconocer en el neoclásico lo opuesto al rococó de los gabinetes de los palacios reales, lo consideran el estilo del nuevo régimen.

Los neoclásicos, como los renacentistas, se dedican a imitar a la Antigüedad, pero sólo son capaces de producir un estilo de escasísima originalidad y de posibilidades de evolución aún más modestas.

El nuevo estilo no se contenta con tomar por modelo a los romanos, sino que desea imitar a los griegos. Mientras el renacimiento, en su prurito de riqueza, prefiere el orden corintio, y cuando busca sencillez prefiere el orden toscano, interpretación romana del dórico, los neoclásicos gustan más de la simplicidad del jónico y del dórico griego, que ahora se emplea por primera vez. Pero la gran novedad estriba en que con perfecto olvido de la índole del templo griego, sanctasanctórum y no edificio para grandes masas, tratan de adaptarlo al culto cristiano. Y hacen lo que no había intentado el Renacimiento: copiar el templo clásico desde el frontón, con sus grupos escultóricos, hasta sus columnatas y sus graderías, y no sólo para templo, sino para toda suerte de monumentos civiles. El neoclasicismo, que continúa imperando en cierto género de edificios durante mucho tiempo, aun después de pasado de moda, llena al mundo de Partenones de todos los tamaños.

FRANCIA. LOS ESTILOS LUIS XVI E IMPERIO

. —El arquitecto francés de más renombre de tiempos de Luis XVI es J. Gabriel (muerte 1782), autor del Petit Trianon de Versalles (fig. 2065), de líneas muy sobrias, pero de gracia típicamente dieciochesca.

(fig. 2065) Versalles neoclásico

A él se deben además los dos edificios hermanos que en la plaza de la Concordia, de París, flanquean la entrada de la rué Royale, a cuyo fondo se levanta la iglesia de la Magdalena, el edificio, como veremos, más representativo del neoclasicismo francés. Muy ligados por su forma a la tradición de Perrault en el vecino Louvre, descubren, sin embargo, claramente el espíritu del nuevo estilo. A él se debe también el teatro de la Opera de Versalles.

La severidad clásica del barroco francés da fácil paso en los días de Luis XVI a los grandes pórticos de los templos griegos y romanos. Uno de los arquitectos más decididos en este aspecto es J. G. Soufflot (muerte 1780), que ya a mediados del siglo estudia las ruinas de Pesto, en el sur de Italia, y construye la iglesia de Santa Genoveva, dedicada después de la Revolución a Panteón de Hombres Ilustres (fig. 2066). De planta de cruz griega, con ostentosa columnata interior, tiene gran cúpula sobre tambor rodeado de columnas, como el del proyecto de Bramante y el de San Pablo de Londres, de Wren, La fachada es un pórtico de gigantescas columnas con frontón de coronamiento al gusto antiguo.

(fig. 2066) Panteón de Hombres Ilustres. París

Aún más representativo del deseo de emular el arte clásico es el cambio que sufre la iglesia de la Magdalena (fig. 2067), que, comenzada en 1764 bajo Luis XVI y todavía sin terminar, se transforma por orden de Napoleón, con arreglo a los planos de Bartolomé Vignon (muerte 1846), en templo dedicado a la Fama. En su interior es de cruz latina, con cúpula, pero exteriormente tiene frontón y pórticos de columnas en todos sus frentes, es decir, es un templo períptero.

(fig. 2067) Iglesia de la Magdalena

Este mismo neoclasicismo napoleónico inspira otros monumentos no menos significativos de su deseo de eternizar la gloria terrena. Se trata de varios arcos de triunfo que durante algún tiempo vuelven a poner de moda la vieja costumbre romana. El más importante es el gigantesco de la Estrella, el más grande del mundo, de un solo vano de no menos de cincuenta metros de altura, y sin columnas, obra de Chalgrin (muerte 1811 (fig. 2068).

(fig. 2068) Arco del Triunfo de París

El del Carroussel (1805 (fig. 2069), mucho más pequeño e inspirado en el de Septimio Severo, se debe a Percier (muerte 1838) y Fontaine (muerte 1853), autores, además, de las ampliaciones napoleónicas del Museo del Louvre, y, como hemos visto, los creadores del mueble de estilo Imperio.

(fig. 2069) Arco del Carroussel

Complemento de esta arquitectura consagrada a la Fama es la columna de Austerlitz (1806), que, coronada por la estatua del Emperador, representa, como la de Trajano, sus campañas en. larguísimo relieve helicoidal. Es obra de Godoin y Lepére.

El neoclásico es también estilo de decoración interior, y en este aspecto, más que en el exterior, se acusa la diferencia entre el Luis XVI y el Imperio. El estilo Luis XVI representa, naturalmente, la vuelta a la simetría y a las normas y temas decorativos generales de la arquitectura clásica y renacentista, si bien frente a ésta se distingue por preferir los temas geométricos, por su mayor simplicidad y por su menor recargamiento. Los tableros son rectangulares, y los medallones elípticos se ponen de moda. Se emplean las molduras más sencillas y rectilíneas, las estrías y los meandros, los vegetales más lisos, como hojas de palma o de laurel, la roseta, etc., y, en general, se tiende a los ángulos rectos, a los arcos de círculo y a las superficies cilíndricas. Los vasos son con frecuencia simples trozos de columnas estriadas. El estilo Imperio, que culmina en los días de Napoleón, rinde homenaje a sus triunfos en temas como el de las esfinges, la flor de loto y las pirámides, alusivos a su campaña de Egipto. El águila imperial es también tema corriente. En él se agudiza el deseo de simplicidad y claridad decorativa del Luis XVI, haciéndose los ornamentos cada vez más finos y perdiendo el resto de naturalismo que conservan en la etapa anterior. Ahora es cuando florece la decoración llamada pompeyana, copiada de las ruinas de la ciudad recién descubierta, en la que sobre el fondo rojo y liso se dibujan en blanco o en negro finas decoraciones vegetales y figuras humanas o de anímales de riguroso y limpio perfil.

ESPAÑA: SABATINI Y VILLANUEVA

. —En España, la presencia de los arquitectos extranjeros al servicio de la corte representa ya un triunfo del clasicismo sobre el barroco, que, en el aspecto decorativo, como se ha visto, llega entre nosotros a extremos no superados en ninguna parte. Tal vez por esto, si bien es cierto que el nuevo estilo no crea monumentos totalmente libres de barroquismos, es muy probable que en pocos países sea la lucha contra el viejo estilo tan feroz y apasionada como en España. En esta lucha, el gran baluarte de los neoclásicos es la Academia de San Fernando, de Madrid, fundada en 1752, justamente diez años después de la muerte de Pedro Ribera, y patrocinada por los artistas extranjeros al servicio de la corte. A semejanza de ella se crean más tarde las de San Carlos, de Valencia (1762), de Méjico (1780) y de Guatemala. Los planos de los edificios públicos tienen que ser sometidos a dictamen de la Academia, y a ella se encomienda la formación de los nuevos arquitectos. Ella hace que sus alumnos más destacados completen sus estudios en Roma, y edita las obras de los tratadistas que más pueden contribuir a educar en el clasicismo a los jóvenes artistas. Antonio Ponz, en su Viaje de España, primer inventario de nuestra riqueza artística, ataca y desacredita con apasionamiento desmedido los monumentos barrocos, no pocos de los cuales, especialmente retablos, perecen víctima de esta propaganda. Y al instalarse la Academia de San Fernando en su actual casa, obra de José Churriguera, como hemos visto, se quita sin piedad toda la ornamentación barroca de su fachada.

El siciliano Francisco Sabatini (muerte 1797) es el arquitecto de confianza de Carlos III, y el director de sus grandes reformas urbanas de Madrid.

Aunque con sentido más clásico, su formación es, como la de Ventura Rodríguez, todavía barroca. A él se deben el hermoso edificio de la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda (fig. 2070), en el que sigue las normas generales del palacio italiano del siglo XVI, y las puertas de Alcalá (1764 (fig. 2071) y de San Vicente (1775), la primera de tres grandes vanos en arco y dos menores adintelados.

(fig. 2070) Edificio de la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda

(fig. 2071) Las puertas de Alcalá

Santa Ana, de Valladolid (fig. 2072), se distingue por su elegante simplicidad.

(fig. 2072) Santa Ana, de Valladolid

En Juan de Villanueva (muerte 1811), de la generación siguiente y que reside varios años en Italia, el neoclasicismo se limpia de elementos barrocos. La iglesia del Caballero de Gracia (1786), a pesar de sus pequeñas proporciones, es de tres naves, sobre gruesas columnas, y tiene fachada «in antis» de orden jónico. Su obra cumbre es el actual Museo del Prado (1785), construido para Museo de Ciencias Naturales (fig. 2073). De planta rectangular muy alargada, su fachada principal tiene en su centro pórtico resaltado con columnas gigantescas, coronado por gran ático, mientras que a los lados corren dos galerías: la baja sobre pilares y arcos y la alta, adintelada, sobre pequeñas columnas jónicas que, comparadas con las centrales, aumentan su gracia y ligereza.

(fig. 2073) Museo del Prado

En su interior es de notable grandiosidad la rotonda de la entrada lateral. No menos bello sería el gran salón transversal correspondiente al pórtico del centro, que sin su proyectada columnata interior se ha dividido posteriormente en dos plantas. Gracias a su fino sentido de las proporciones y al alternar de la piedra y el ladrillo, Villanueva ejerce influencia perdurable en la arquitectura madrileña contemporánea.

Es autor, además, del Observatorio Astronómico (fig. 2074), tal vez su creación más puramente neoclásica

(fig. 2074) Observatorio Astronómico

En El Escorial son obra suya las Casas de Arriba y del Príncipe (1784).

Cultivadores más tardíos del neoclasicismo son Isidro González Velázquez (muerte 1829), a quien se deben la Casita del Labrador, de Aranjuez, cuyo interior puede servir de ejemplo del estilo en España, y el Monumento al Dos de Mayo, y Antonio López Aguado (muerte 1831), que levanta el Palacio de Villahermosa y la Puerta de Toledo (fig. 2075).

(fig. 2075) Puerta de Toledo

Entre los arquitectos que trabajan en Barcelona, destaca, sobre todo, Juan Soler (muerte 1794), autor de la transformación y fachada de la Lonja de aquella ciudad.

El neoclasicismo, como en toda Europa, prolonga su lánguida vida hasta muy avanzado el siglo XIX. Buena muestra de esa tardía etapa neoclásica es el Congreso (1843) (fig. 2076).

(fig. 2076) Congreso de los diputados

Obra de Narciso Colomer; y todavía Jareño, uno de los arquitectos que trabajan a mediados de esa centuria, corona con amplio frontón el gran edificio de la Biblioteca Nacional (1866).

AMÉRICA ESPAÑOLA

. —En Méjico triunfa el neoclasicismo en gran parte, gracias a la influencia de la Real Academia de San Carlos, fundada a fines del siglo. Su director, el valenciano Manuel Tolsá (muerte 1816), termina en ese estilo la catedral de Méjico, y, sobre todo, construye el gran Colegio de Minería, una de cuyas partes más bellas es la escalera, de pintorescos efectos de perspectiva. Tresguerras (muerte 1833), que, en cambio, es hijo del país, trabaja en la región de Celaya, y descubre en la iglesia del Carmen, su obra maestra, un fino sentido de la elegancia y un estilo más avanzado que el de Tolsá.

En América Central, la llegada del estilo neoclásico coincide con la edificación de la nueva ciudad de Guatemala, donde se labra la catedral (1782) por trazas de Marcos Ibáñez. Y en ese estilo se edifican sus principales iglesias. Así como la antigua Guatemala, es decir, Antigua, es una ciudad barroca, la nueva Guatemala es neoclásica.

El florecimiento de Cuba, como consecuencia de la emancipación de los antiguos virreinatos, es causa de que arraigue el neoclasicismo, que perdura hasta mediados del siglo XIX. En él se levanta, en las poblaciones recién fundadas, un sinnúmero de templos, por lo general de proporciones poco elegantes y escasa inspiración. En cambio, son de gran belleza las casas decoradas con ricos zócalos de azulejos y hermosos herrajes que se labran en La Habana y en las principales ciudades. La pintoresca villa de Trinidad es, en gran parte, desde el punto de vista monumental, obra de este período. Aspecto muy atractivo de la arquitectura civil cubana es el de

las casas de recreo o quintas, de que ofrece buenos ejemplos el barrio habanero de El Cerro.

En Colombia, el mejor arquitecto neoclásico es Domingo Petrés, por cuya traza se reconstruye (1808) la catedral de Bogotá.

Mientras que en el Perú, tan pletórico de hermosos edificios barrocos, el nuevo estilo no acomete ninguna gran empresa arquitectónica, en Chile, que, víctima de terremotos y maremotos, ha visto arruinarse sus templos y edificios públicos barrocos, el neoclasicismo deja huella profunda. Su introductor es el italiano Joaquín Toesca, que, formado en Madrid con Sabatini, llega a Chile en 1780 y traza la fachada de la catedral de Santiago; reconstruye iglesias como la de la Merced, y, sobre todo, levanta el gran edificio de la Casa de la Moneda. En ese mismo estilo neoclásico se construyen, en la Plaza Mayor, los Palacios de la Intendencia, del Cabildo y de los Presidentes.

En Buenos Aires, la catedral, cuya construcción es de larga historia, recibe en 1862 su fachada neoclásica coronada por un frontón.

Más íntegramente de ese estilo es la catedral de Montevideo (1785), obra del portugués Saa y Faria, con la que se relacionan las iglesias de San Carlos y de Maldonado.

ALEMANIA E INGLATERRA

. —Los pórticos de columnas coronados por amplios frontones, los arcos de triunfo y las puertas monumentales concebidas como tales, no tardan en difundirse por Europa. En 1788 se construye en Berlín la Puerta de Brandenburgo (fig. 2077), uno de los monumentos más antiguos y puros del estilo.

(fig. 2077) Puerta de Brandenburgo

Los principales cultivadores del neoclasicismo en Alemania son Carlos F. Schinkel (muerte 1841), en Prusia, y León von Klenze (muerte 1864), en Munich, quienes con buen acierto lo emplean, sobre todo, en museos. Al primero se debe el Museo Antiguo de Berlín, y al segundo, el bello conjunto de la Gliptoteca y los Propileos (fig. 2078), y la Pinacoteca Vieja de Munich.

(fig. 2078) Gliptoteca y los Propileos

En Inglaterra, el paso al neoclasicismo no exige grandes sacrificios, dado el hondo arraigo que el clásico y frío estilo paladiano ha tenido en el país y el escaso desarrollo del barroco. Los principales difundidores son los ya citados hermanos Roberto y Jaime Adam, sobre todo en su aspecto decorativo (fig. 2079).

(fig. 2079) Museo británico de Londres

El estilo tiene también gran aceptación en los recién independizados Estados Unidos, contribuyendo a ello varios edificios de gobierno o capitolios, entre los que descuella el de Washington. Trazado el primitivo por el propio presidente Jefferson (1801-1809) con capiteles decorados con mazorcas de maíz en el deseo de crear un orden americano, es destruido por los ingleses poco después. El actual es obra (1827) de los arquitectos Thorton y Bulfinch, si bien las alas (1851), dedicadas el Senado y al Congreso, se deben a Tomás Walter (fig. 2080).

(fig. 2080) Capitolio. Washington

ROMANTICISMO Y ECLECTICISMO. EL FIN DE SIGLO

. —El romanticismo trae consigo como natural reacción el interés por los estilos de la Edad Media. Víctor Hugo convierte a Nuestra Señora de París en el tema de una de sus novelas más famosas, y Chateaubriand escribe el elogio de las catedrales góticas. Por su parte, el arquitecto Viollet-le-Duc (muerte 1871), después de estudiar con entusiasmo la arquitectura gótica y de restaurar importantes monumentos medievales, emprende en sus escritos la defensa de aquel estilo. Como consecuencia de todo ello, con el mismo entusiasmo con que los neoclásicos se han dedicado a la imitación del Partenón, se entregan ahora los románticos a resucitar las catedrales góticas, cuyos anhelos celestiales están, indudablemente, más a tono con la exaltada espiritualidad romántica. Pero aún más que el neoclasicismo, el romanticismo arquitectónico carece de fuerza creadora, y esa incapacidad hace que la imitación no tarde en extenderse a otros estilos como el románico y el bizantino. El gótico sencillo de los primeros tiempos será, sin embargo, desde entonces, el estilo preferido para los nuevos templos cristianos de todo el mundo.

Dentro de este estilo internacional neogótico, merece especial recuerdo Inglaterra, donde el gótico, aunque sin evolucionar, no ha dejado de emplearse. Y allí, en efecto, se construye el edificio de mayores proporciones de ese estilo, que es el Parlamento (fig. 2081), obra de Carlos Barry (muerte 1863)

(fig. 2081) Parlamento de Inglaterra

En España, el interés por la Edad Media se ve favorecido por la recién fundada Escuela de Arquitectura (1845), interés que se manifiesta en obras de restauración, como la de la catedral leonesa, debida a Juan Madrazo (muerte 1880). El templo de mayores proporciones concebido en ese estilo es el madrileño de la Almudena (1881), trazado por el marqués de Cubas, y del que sólo se ha llegado a construir una pequeña parte. Época en la que se construyen pocos edificios públicos de nueva planta, debido, en parte, al aprovechamiento de los viejos conventos expropiados, la desorientación de nuestros arquitectos, posteriores al neoclasicismo, es completa, y sus eclécticas creaciones cuentan entre lo más pobre del arte español del siglo XIX.

A fines del siglo, la reacción contra tan prolongado eclecticismo, que imita ya todos los estilos, se hace cada vez más patente. Los nuevos materiales, el hierro y el cemento, empleados en los edificios de carácter industrial, aconsejan buscar las formas artísticas en su propia estructura, y no copiarlas de los estilos tradicionales.

El deseo de crear un nuevo estilo y los primeros pasos para conseguirlo se dan en la segunda mitad del siglo. Uno de los grupos renovadores más antiguos es el inglés, a cuya cabeza figura William Morris (1834 - 1896), que forma una sociedad para proyectar muebles, tejidos, vidrieras, etc., y él mismo difunde sus teorías. Simultáneamente se manifiesta en algunos arquitectos una decidida tendencia a la simplificación de las formas, figurando a su cabeza R. N. Shaw en Inglaterra, cuyos discípulos crean el movimiento de Artes e Industrias —«Arts and Crafts Movement»—, que construye casas interpretando con cierta originalidad los estilos tradicionales. La figura más representativa es Ch. Voisey (1857 - 1941), autor de la Casa de Colwal, en Malvern (1893). Pero este movimiento renovador se paraliza al

terminar el siglo. Un movimiento análogo representa en los Estados Unidos H. H. Richardson (1838 - 1886), que procura simplificar las formas del románico.

En el aspecto decorativo importa recordar el nacimiento en Bruselas, en 1893, del «Art Nouveau» influido por precedentes ingleses, que se difunde rápidamente por Francia y Europa central. En Alemania da lugar al «Jugendstil», así llamado por la revista de Munich Jugend «Juventud». Se trata de un estilo decorativo de carácter vegetal, en el que dominan las líneas ondulantes. Se le conoce también como el «Estilo 1900», y sus centros más vitales son Munich, Berlín y Viena. Fuera de Alemania debe recordarse especialmente Barcelona. No obstante su carácter de decoración arquitectónica, los ecos de este estilo pueden advertirse en pintores como Van Gogh, Gauguin, etc.

En España sólo merece recordarse, hacia 1900, la arquitectura barcelonesa, que, gracias a las obras del ensanche de la ciudad, a las de la Exposición Internacional de 1888 y a la abundancia de dinero, vive años en que se construye mucho con el mayor ímpetu y originalidad. El arquitecto con verdadero genio de todo este fin de siglo en España, y quien siente la necesidad de crear un estilo nuevo es Antonio Gaudí (1852 - 1926). En su templo, inconcluso de la Sagrada Familia (fig. 2082) (1882), sobre un esquema gótico emplea arcos parabólicos, curvas de formas caprichosas y acumula en su portada abundante decoración vegetal y figurada de un naturalismo barroco.

(fig. 2082) La Sagrada Familia

El deseo de movimiento, el otro de los nortes de su estilo, le lleva a concebir casas como la de Milá, de] Paseo de Gracia, cuyos vanos son simples aberturas en la ingente y ondulada masa de piedra en que se ha perdido todo recuerdo clásico. Enemigo de «la vil imitación del cemento», que entonces comienza a ponerse en boga, hace labrar la piedra colocada ya en la casa. La actividad de Gaudí se extiende también a la jardinería, gracias al conde de Güell, que le encarga el Parque (1900) que lleva el nombre de éste. En los pabellones de entrada, a la caprichosa ondulación de las superficies, agrega grandes espacios de mosaico de cerámica

vidriada que enriquecen el conjunto, mientras inclina las columnas de la gran terraza central del llamado Teatro Griego y de las galerías.

Aunque muy distante del estilo de Gaudí, y sin su originalidad, forma parte del grupo de arquitectos barceloneses de esta época Luis Doménech, autor del Palacio de la Música Catalana (1908), buen ejemplo del recargamiento corriente en la escuela. El estilo barcelonés encuentra algunos imitadores en el resto de la Península, donde se le llama catalán.

EL HIERRO y EL CEMENTO. EL ESTILO FUNCIONAL: EL CUBISMO

. —La arquitectura moderna, que se distingue por su deseo de simplicidad en las formas constructivas y por la sobriedad decorativa, es hija de la reacción contra los estilos tradicionales y de la influencia de los nuevos materiales.

Estos materiales son el hierro y el cemento, y por la forma de su empleo, el vidrio. En hierro se construye ya en 1803 el Mercado de Granos de París, material que se generaliza después en puentes, fábricas, estaciones, etc. En estas últimas, el vidrio reemplaza no sólo al muro, sino también a la bóveda. Quien consagra el sistema es Héctor Guinard, en la estación de la Plaza de la Estrella, de París, hasta el punto de que durante mucho tiempo se habla del estilo de Guinard. Pero la obra maestra y más famosa es la torre Eiffel, levantada con motivo de la Exposición de París de 1887, que lleva el nombre de su autor. La arquitectura de hierro no es obra de arquitectos, sino de ingenieros, y Viollet-le-Duc, el conocido historiador de la arquitectura medieval, al cantar las excelencias de la de estilo gótico, cuyas formas son reflejo de su propia estructura, señala sus semejanzas con las construcciones metálicas y cree adivinar en éstas la arquitectura del porvenir, cuando el ingeniero dé paso al arquitecto. Ello no obstante, la arquitectura puramente de hierro, con su complemento de vidrio, no llega a triunfar, salvo en los edificios industriales.

El cemento con varillas de hierro en su interior, es decir, el hormigón armado, no comienza a dominarse como elemento constructivo hasta la segunda mitad del siglo. En la Exposición de París de 1885 se exhibe una embarcación de armadura metálica revestida de cemento, y en 1861, Cogniet escribe un tratado sobre este material, si bien hasta 1876 no establece el ingeniero francés Mazas las bases de su cálculo. En

la historia de la arquitectura en hormigón armado es jalón capital el Pabellón de torpedos de Hyéres (1908), de Hermebique, y los hangares para dirigibles de Orly, debidos a Freyssinet. Lo mismo que los autores de las principales construcciones de hormigón armado, tanto Hermebique como Freyssinet, son ingenieros.

El deseo de simplicidad y sobriedad de la forma imperante en las artes figurativas que conduce al cubismo, encuentra en esos materiales y en estas primeras construcciones, debidas a ingenieros, el campo más propicio. Su consecuencia es el nacimiento del estilo llamado funcional, por estimar que la única belleza admisible es la resultante de las formas producidas por la función que desempeñan los elementos constructivos. En el rigor puritano de sus primeros tiempos este llamado funcionalismo y racionalismo procura evitar el empleo de materiales que tengan simple finalidad decorativa.

El deseo de buscar las formas arquitectónicas en las nuevas estructuras, hijas de los nuevos materiales, desemboca en el cubismo, que, en lugar de masas, procura crear volúmenes y a la simetría opone la regularidad, todo ello gracias al esqueleto interno de pilares y dinteles. Así, apoyado en ellos, el muro deja de ser soporte y se convierte en cerramiento o mero biombo, que puede ser sustituido en tierras de sol débil por grandes superficies de cristal. Como la cornisa no responde ya a su estructura interna, desaparece, y la composición exterior juega con la armonía de macizos y vanos, entrantes y salientes, luces y sombras, y procura subrayar los pisos, que son de escasa altura. El consiguiente apaisamiento de las ventanas, apaisamiento de origen funcional, es una de las nuevas características que imperan en el edificio. A esta concepción del conjunto se agregan más tarde líneas tomadas de la arquitectura naval, y, por último, las aerodinámicas.

La decoración tiende a formas más sobrias y termina por ceder el paso a otra de tipo abstracto y más de acuerdo con el gusto del nuevo estilo.

Los muebles, siempre que es posible, se funden en el muro, y las luces indirectas hacen desaparecer las aparatosas lámparas, Los interiores, asépticos como los de un hospital, concluyen siendo de cierta monotonía.

ESTILO FUNCIONAL RACIONALISTA

. —En la arquitectura funcional se distingue una primera etapa denominada racionalista (1920-1933) y otra posterior, llamada orgánica.

La arquitectura racionalista tiene sus más destacados representantes en Le Corbusier, Gropius, Van der Rohe y Mendelsohn.

El suizo francés Le Corbusier (1887 - 1965) es un teorizante, autor de libros que alcanzan gran difusión, como Une maison et un palais o la Cité moderne (1922), y un constructor que en sus obras da realidad a sus teorías. Para él la arquitectura es un juego inteligente, correcto y magnífico de volúmenes unidos bajo la luz..., los cubos, los conos, las esferas, los cilindros y las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien». Por eso ve el edificio desde fuera, en su volumen, aislado de la tierra, como una gran caja, con frecuencia sobre sencillos fustes, con una acusada preocupación por el efecto plástico. Le Corbusier siente, sobre todo, la poesía de los volúmenes. Enemigo de toda arbitrariedad, fija un criterio de proporciones, y su módulo es la altura humana, que sucesivamente dividida según la sección áurea, le brinda un repertorio de rectángulos armónicos.

La Ville Saboya (fig. 2083), que se considera una de sus mejores obras, es un prisma perfecto, de planta cuadrada sobre soportes cilíndricos con una ventana corrida. Sus cuatro frentes son iguales, y la escalera que la penetra hace visible todo el interior.

(fig. 2083) Ville Saboye

A él se debe también el Pabellón de Suiza en la Ciudad Universitaria de París, y obra reciente de carácter religioso es la iglesia de Ronchamp (fig. 2084).

(fig. 2084) Iglesia de Ronchamp

En el alemán Walter Gropius culminan los esfuerzos que venían realizándose en Europa central. El camino en pro de una arquitectura nueva lo había iniciado en Viena Otto Wagner (muerte 1917), una de cuyas obras más representativas es la iglesia del Manicomio. Sus esfuerzos por crear grandes masas, abandonando los estilos históricos, los siguen sus discípulos Olbrich y Hoffmann. En Alemania van en vanguardia los arquitectos de Darmstadt, cuyas obras en la Exposición de aquella

ciudad, de 1901, ejercen influencia decisiva. Figura señera es Behrens, autor de la Fábrica A. E. G. de Berlín (1912), donde emplea el ladrillo alternando con grandes superficies de cristal, y de mayor trascendencia, el nacimiento de la Confederación de la Construcción —el Werkbund—, que reúne a un importante grupo de arquitectos, decoradores y fabricantes deseosos de la creación de un nuevo estilo.

Quien da el paso decisivo es Walter Gropius, fundador en 1919 de la «Bauhaus», o Casa de la Construcción de Weimar, que en 1926 traslada a Dessau. En ella forma una escuela de dibujo abstracto al servicio de la arquitectura. Pero Gropius no confía la creación del nuevo estilo arquitectónico e industrial a arquitectos, sino a los pintores abstractos Kandinsky, Klee y a algún cubista, a los que hace depurar previamente todas las tendencias abstractas anteriores de elementos que no lo sean. Obra de Gropius es la Fábrica modelo de la Exposición de Colonia de 1914 (fig. 2085), cuya fachada, de extremada sencillez, está flanqueada por dos cuerpos cilíndricos, que muestran valientemente la estructura de las escaleras con ese sentido de la transparencia típicamente cubista.

(fig. 2085) Fábrica modelo de la Exposición de Colonia de 1914

La «Bauhaus» no se limita a lo puramente arquitectónico, sino que se extiende a toda la vida de la casa, dedicando particular interés al mobiliario. Su consecuencia es el nacimiento del de tipo tubular, cuya moda se extiende a todo el mundo. Gropius termina admitiendo como materiales arquitectónicos, además del cemento, el ladrillo y la piedra, abriendo así el camino a la llamada escuela neorromántica.

Gropius compone con mayor flexibilidad que Le Corbusier. Menos esclavo de la simplicidad de los volúmenes, articula éstos con mayor elasticidad, como puede observarse en el mismo edificio de enseñanza de Dessau (fig. 2086).

(fig. 2086) Edificio de enseñanza de Dessau

Al yuxtaponer volúmenes, enriquece los efectos de perspectiva. Traza más desde el interior que aquél, delatando en ello, como veremos, sus relaciones con el estilo orgánico. Los vanos tampoco los traza para subrayar las superficies, sino de

acuerdo con las necesidades interiores de la habitación. En cierto modo, Gropius es una figura puente entre la arquitectura prerracionalista y la orgánica.

Al trasladarse a los Estados Unidos por su incompatibilidad con el nazismo, se incorpora cada vez más a la tendencia orgánica. Ludwig Mies van der Rohe, director de la «Bauhaus» en 1930, pero que terminará emigrando también a los Estados Unidos, es un creador de espacios interiores formados por muros que se continúan más allá del núcleo central del edificio, y producen la impresión de prolongarse en el espacio. Van der Rohe evita en lo posible la formación del volumen cerrado, gustando, por el contrario, de la fluencia espacial. Sirva de ejemplo el Pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929 (fig. 2087) y la Casa de la Exposción de Berlín de 1931 (fig. 2088). A él se. debe también el monumento a Liebknecht y Rosa Luxemburgo (fig. 2089).

(fig. 2087) Pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929

(fig. 2088) Maqueta Casa de la Exposción de Berlín de 1931

(fig. 2089) Monumento a Liebknecht y Rosa Luxemburgo

Erich Mendelsohn, por último, concibe sus obras con todo el dinamismo propio del expresionismo, tendencia artística de la que se tratará en la pintura. Su material preferido es el cemento, que por su fluidez le permite dar al edificio un sentido plástico y unitario de que carecen los de los arquitectos anteriores. Mientras sus exteriores parecen esculpidos, los anteriores se sienten como excavados. El proyecto de Fábrica de instrumentos ópticos (1917), la Torre de Einstein (1921) (fig. 2090) y los más tardíos Almacenes Schocken (1926), son buenos ejemplos de su estilo (fig. 2091).

(fig. 2090) Torre de Einstein

(fig. 2091) Almacenes Schocken

ESTILO ORGÁNICO

. —A la cabeza del estilo orgánico es de justicia referirse al norteamericano F. Lloyd Wright (1869 - 1959), quien no sólo es el primero, sino su más destacado cultivador. Es arquitecto que construye mucho, pero que también escribe y pronuncia

frecuentes conferencias en defensa de sus ideales artísticos. El primero en emplear la denominación de arquitectura orgánica es, sin embargo, su maestro Sullivan en 1900; pero es Wrighl quien la difunde utilizándola reiteradamente. Como tantos nombres de estilos elegidos por sus propios creadores, no refleja justamente sus características, e incluso se presta al equívoco, pero es acertado en cuanto el nuevo tipo de edificio crece de dentro hacia afuera, y se extiende de acuerdo con las necesidades del que lo habita. Es decir, no se parte de un paralelepípedo de bellas proporciones, que después es subdividido interiormente, como hace Le Corbusier.

Wright es el poeta del espacio interior de la casa, pues no en vano se declara partidario del viejo pensador chino Lao Tse cuando escribe que «la realidad de un edificio no reside en las cuatro paredes y el techo, sino en el espacio que éstos encierran, en el espacio en que se vive». Por eso su gran batalla es la de la conquista del espacio, estudiando más las zonas de tránsito que los compartimientos estancos, hasta llegar a la sala única con la cocina y los servicios aparte. Preocupación importante suya, sin duda de origen japonés, es la de que la casa se adapta al paisaje, por su forma y por el empleo de materiales de la tierra. Sus grandes cubiertas y amplias galerías hacen que el edificio se funda en el ambiente y éste penetre en la casa. Es decir, su actitud es precisamente la contraria de la de Le Corbusier, con sus casas-cajas aisladas de la tierra sobre soportes cilíndricos.

En su larga carrera profesional, que comienza a fines del siglo pasado, ha construido numerosas casas. Después de la Casa Winslow (1893), todavía muy tradicional, recuérdense las de Willetts (1902) y de Robie (1909), la de Taliesin (1925) y, sobre todo, la de la Cascada (1936 (fig. 2092), donde sus principios artísticos alcanzan sus metas más extremas.

(fig. 2092) Casa de la Cascada

Además de la arquitectura doméstica, deben recordarse las Oficinas Johnson (1936 (fig. 2093) y el Museo Guggenheim (fig. 2094), de Nueva York (1956), con cuya organización en espiral procura crear la continuidad del interior.

(fig. 2093) Oficinas Johnson

(fig. 2094) Museo Guggenheim de Nueva York

En Europa, hacia el año 1933, como hemos visto, los principales maestros del racionalismo abandonan el viejo continente, y Le Corbusier apenas construye hasta la posguerra. Pero ya por estos años comienza a imponerse un nuevo sentido de la arquitectura. Los primeros pasos los da en 1930 el sueco Erik G. Asplund (1885 - 1940), que, formado en la simplicidad del edificio del Ayuntamiento de Estocolmo (1909), de R. Ostberg, revela tardíamente su originalidad en los pabellones de la Exposición de Estocolmo de 1930 (fig. 2095), dando lugar a lo que se ha denominado la «Revolución de 1930». Asplund reacciona contra la deshumanización del estilo racionalista, y piensa, ante todo, en el interior del edificio, y en que quien lo habite experimente ese imponderable que es sentirse en su propia casa y no en un aséptico hospital.

(fig. 2095) Exposición de Estocolmo de 1930

Son los mismos ideales que sigue su compatriota Sven Markelius en el pabellón sueco de Nueva York de 1939.

El más destacado representante de la arquitectura orgánica europea es, sin embargo, el finlandés Alvar Aalto (1898 - 1976), más joven que Asplund y formado ya en el estilo funcional. Aalto no es un teórico, sino un arquitecto que define su propio estilo construyendo en la cuarta década del siglo el Sanatorio de Paimio (1931 (fig. 2096), el Pabellón de Finlandia de la Exposición de París de 1937 y el de la de Nueva York de 1930 (fig. 2097).

(fig. 2096) Sanatorio de Paimio

(fig. 2097) Pabellón de la Exposición Nueva York de 1930

Aalto no se interesa por el efecto plástico exterior, sino por los espacios en que se vive y por las necesidades materiales y psicológicas de quienes la habitan. Así, al trazar en forma serpentina los Dormitorios de Cambridge (EEUU (fig. 2098), piensa en que de esta manera la visión del río inmediato será más pintoresca desde todas las habitaciones.

(fig. 2098) Residencia de Cambridge (EEUU)

Aalto concede mucha importancia a la madera, que además estudia hasta crear el tipo de mueble terciado y químicamente tratado, que viene a ocupar el puesto del mueble tubular.

ESTADOS UNIDOS. EL RASCACIELO

. —La arquitectura norteamericana merece, desde los últimos años del siglo XIX, consideración especial. En ese fin de siglo la tendencia a la simplicidad, ya comentada en el arquitecto Richardson, echa las bases de lo que será la llamada escuela de Chicago. En los Almacenes de Marshall Field (1885) la decoración desaparece y el arquitecto trabaja, sobre todo, con volúmenes. Esta tendencia a la simplicidad se intensifica en sus discípulos. Por los mismos años se introducen dos novedades de carácter técnico, que permitirán la creación del rascacielos. Burnham y Root, en el Edificio Montank (1882), emplean la cimentación sobre emparrillado de vigas y acero, y W. B. Jenney construye el edificio de la Home Insurance (1885) con armadura metálica, sistema que se adopta después de forma normal. Holaiírd y Roche, en 1882, construyen íntegramente de ese material el edificio Tacoma. Con plena conciencia de la nueva estructura del edificio se hacen los ventanales corridos y el vidrio cubre de hecho la fachada.

Pero esta naciente escuela de Chicago es aplastada por el neoclasicismo, impuesto por los directivos de la Exposición de 1893, influidos por los arquitectos formados en París. Así quedó muerta en flor una escuela que tal vez hubiera sido la creadora del estilo funcional. Unos arquitectos como Burnham traicionan al ideal de la escuela, pero otros, como Sullivan, protestan y advierten la importancia de la batalla perdida: «El daño producido por la Exposición Universal perdurará por medio siglo», escribió, prediciendo certeramente el retorno a los estilos históricos. La reacción en pro del historicismo no consigue ahogar a Wright, pero se impone hasta que, hacia 1930, gracias a la presencia de europeos como Mies van der Rohe y Gropius, es anulada por el estilo moderno del mismo sino que el de la vieja escuela de Chicago.

Ya hemos visto cómo el rascacielos da sus primeros pasos en Chicago. Nueva York, cada vez más rica y próspera, acoge el nuevo tipo de edificio con no menor entusiasmo.

El deseo de tener las oficinas en el barrio bancario y el afán de propaganda de las grandes empresas de Nueva York, hacen que, a principios de siglo, las edificaciones comiencen a multiplicar progresivamente el número de sus plantas. A esa necesidad de espacio no tarda en agregarse la emulación de sus propietarios, ansiosos de rebasar la altura de los últimamente construidos. Gracias al empleo del hierro en gran escala, al hormigón armado, al vidrio y a la peña viva del subsuelo de Manhattan, la parte central de la ciudad, los arquitectos neoyorquinos pueden elevar sin temor estos gigantescos edificios, y gracias a la electricidad, iluminarlos y hacerlos accesibles con los ascensores. Las líneas de ascensores son como la medula del edificio, y tan es así, que durante algún tiempo se le llama edificio de ascensor, hasta que se generaliza su actual denominación de rascacielos.

En 1916 se publica la llamada Ley de zonas, que obliga a respetar una cierta proporción entre la altura del edificio y la anchura de la calle. En términos generales, el edificio no puede salir de una pirámide ideal, cuyos lados inferiores están en el eje de la calle, lo que produce un retranqueamiento progresivo de los cuerpos más elevados. En la parte central del edificio, a cierta distancia de la fachada, no existe, sin embargo, limitación de altura.

El Fíat Iron, de 1900, sólo tiene veinte plantas. El edificio Woolworth (fig. 2099), ocho años posterior, obra de Cass Gilbert, que con sus cuarenta y cinco plantas y sus ciento cincuenta metros de altura es la obra maestra que fija ya las características de este tipo de construcciones, todavía se le decora con estilos clásicos, que, naturalmente, resultan pequeños.

(fig. 2099) Edificio Woolworth, 1912

En el Chicago Tribune (1922), de Chicago, y en los posteriores del Washington Irving y del Empire (fig. 2100), de Nueva York, este último de trescientos metros, las formas exteriores se inspiran más o menos libremente en el gótico, cuyo sentido, mucho más elástico, de los elementos arquitectónicos se adapta mejor a la gran altura del rascacielos.

(fig. 2100) Rascacielos de Nueva York, Empire State

En los edificios del Daily News (1930), de Nueva York, de Hood y Howells, y del Saving Fund (1932), de Filadelfia, de Howe y Lecaze, la influencia del racionalismo europeo rompe con el convencionalismo histórico y cuenta para la composición sólo con lo constructivo. Siguen una serie de rascacielos, en los que la sensación dé masa del muro domina, como puede observarse en el Centro Rockefeller, de Nueva York, recubierto de piedra.

El aspecto macizo del Centro Rockefeller (fig. 2101) es superado en los edificios posteriores, en los que ya no se aspira a una exagerada altura. El cristal gana importancia hasta llegar a realizarse las aspiraciones de Van der Rohe, de 1920. Al retranquearse los soportes de la fachada, y gracias al empleo del aluminio, el muro se convierte en una superficie de cristal sólo interrumpida por delgados listeles.

(fig. 2101) Centro Rockefeller

En esta serie de construcciones realizadas en el último cuarto de siglo se ha distinguido el grupo fundado por los arquitectos Skidmore, Owings y Merrill, en Chicago, en 1936, que ha trabajado para toda la nación. Recuérdese el edificio Lever (1952) y el del Banco Chase, de Nueva York, y el de los Aceros Inland, de Chicago.

Aparte de la belleza de las proporciones y de la composición de varios de estos gigantescos edificios, lo que les convierte en obras de primer orden de la arquitectura universal es lo colosal de su escala, gracias a la cual superan en grado difícil de concebir el efecto de grandiosidad producido por los monumentos más extraordinarios orientales y romanos. Probablemente, una de las impresiones más profundas que puede producir la arquitectura es el gigantesco conjunto de los rascacielos neoyorquinos.

LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA. ALEMANIA HITLERIANA

. —La arquitectura española acepta los nuevos materiales. Recuérdese la importancia concedida al hierro en el interior de la Biblioteca Nacional (1894). Uno de los primeros grandes edificios construidos en hormigón es el Hotel Palace (1911). En cuanto a estilo, el dominante en las grandes casas particulares, a principios de

siglo, es el que entonces se denomina «estilo francés». Es éste una adaptación o derivación del francés del siglo XVIII, de barroquismo atemperado, en la que se acepta la decoración del modernismo. Sirvan de ejemplo de esta etapa de la arquitectura en España el citado Hotel Palace, el edificio de la Unión y El Fénix, el Casino de Madrid, así como numerosos palacetes del paseo de la Castellana y del barrio de Salamanca, todo ello en Madrid. Arquitectos de este momento son Saldaña y Aldama.

Contra ese estilo francés reacciona el gusto por la monumentalidad, de inspiración alemana, que representa Antonio Palacios (muerte 1945), autor del Palacio de Comunicaciones (1918), en el que utiliza algunos motivos plateresco s, del Banco Central y del Círculo de Bellas Artes.

La arquitectura de hormigón armado encuentra en España su más entusiasta propagador en Anasagasti, quien, al emplearlo en el Monumental Cinema, deja ver en su interior toda la estructura de la construcción. El nuevo estilo tiene, en cambio, su paladín en García Mercadal; pero quien construye las obras capitales de un estilo funcional atemperado, que acepta el ladrillo y emplea grandes zonas de vanos apaisados, es M. López Otero, en la Ciudad Universitaria (1929). Sirva de ejemplo el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras (1931). Ese mismo apaisamiento funcional es bien sensible en el edificio Capítol, de Eced y Feduchi.

Más atento a la tradición renacentista, pero dentro del tono de sobriedad de los estilos vanguardistas, Zuazo se distingue en estos mismos años por su clasicismo. A él se deben el Palacio de la Música (1926), en cuyo interior crea, sin embargo, una decoración inspirada en el barroco sevillano, la Casa de las Flores y los Nuevos Ministerios.

Edificios importantes de esta época son el de la Compañía Telefónica (1926), de Cárdenas y el norteamericano Weeks, rascacielos de altura modesta, que se decora en su remate y en la portada en el estilo barroco riberesco, y el Palacio de la Prensa (1928), de Pedro Muguryza.

Buena parte de los edificios anteriores se levantan en la Gran Vía, de Madrid. El proyecto de ésta data de 1886, pero no se comienza su apertura hasta 1910. Consta

de tres trozos, que terminan, respectivamente, en la Red de San Luis (1916), en la plaza del Callao (1922) y en la plaza de España (1930). En ellos se reflejan las principales etapas de la arquitectura madrileña de los últimos cuarenta años.

La arquitectura madrileña de nuestra posguerra se distingue por el retorno a un estilo tradicional, inspirado en Villanueva y Herrera, quienes, con su sobriedad de formas, son los que responden mejor al gusto de la época. En estos últimos años, los hermanos Otamendi han construido los rascacielos del Edificio España y la Torre de Madrid (1959), ambos con revestimiento pétreo. Edificios de proporciones mucho más modestas, pero en cuyo exterior domina el cristal, se han construido recientemente.

Fuera de la corte, Barcelona es la ciudad más atenta a la evolución estilística europea, aunque sin manifestar la personalidad de los días de Gaudí. En el norte de España, en Santander y Bilbao, los arquitectos Fernández Quintanilla, Rucabado y Smith buscan su inspiración en el tipo de casa regional antigua, y esa misma tendencia regionalista se adopta en Sevilla. Aníbal González, autor de los principales edificios permanentes de la Exposición Iberoamericana inaugurada en 1929, revaloriza dos materiales tan típicamente sevillanos como el ladrillo en limpio y la cerámica vidriada, insistiendo particularmente en ésta. Su obra más monumental es la Plaza de España, de inspiración renacentista, y no menos típico del empleo de aquellos materiales es el Pabellón Mudejar. En estos últimos años, a la inspiración ecléctica anterior ha sucedido un estilo neobarroco, en el que se asimila, a veces con gracia, el barroco dieciochesco, en realidad el último gran estilo que ha tenido vida propia en la región.

También representa una manifiesta reacción, aunque de signo más tradicional, la arquitectura en la Alemania hitleriana. La más típica es la de periodo, donde los hitlerianos clausuran la activa escuela de Dessau, y ya veremos cómo se depuran las obras de arte figurativo de este período anterior al advenimiento del nacional-socialismo. El nazismo necesita una arquitectura que refleje la grandeza y fuerza del nuevo estado, pero considera a la escuela de Dessau, y a toda la arquitectura de carácter funcional, incapaces de lograrlo. La consecuencia de todo ello es la vuelta

al monumentalismo de tipo grecorromano. Hitler confía los destinos arquitectónicos del Reich al arquitecto Paul Ludwig Troost, que completa el bello conjunto neoclásico muniquiano a que sirven de ingreso los Propileos, con el templo de la Guardia Eterna, la Casa del Führer y la Casa de la Administración. En Nuremberg se levanta la Casa del Partido, y en Berlín, entre otros edificios, son construidos la Cancillería, obra de Speer, el sucesor de Troost; el Ministerio de] Aire y el Estadio Olímpico, de Werner March. Como puede observarse, es una arquitectura de carácter oficial.

CAPÍTULO XLII

LA ESCULTURA DESDE EL NEOCLASICISMO HASTA EL SIGLO XX

ESCULTURA NEOCLÁSICA. ANTONIO CANOVA

ALBERTO THORWALDSEN

FRANCIA. EL ROMANTICISMO Y EL NATURALISMO

AUGUSTO RODÍN

ESPAÑA

EL SIGLO XX

SIMPLIFICACIÓN, FORMAS CÓNCAVAS Y MOVIMIENTO

EL CONSTRUCTIVISMO

EL SUPERREALISMO

ESCULTURA NEOCLÁSICA. ANTONIO CANOVA

. —El estilo neoclásico significa en escultura, lo mismo que en arquitectura, el retorno a la antigüedad, no sólo en cuanto a los temas, que, como hemos 'visto, no han dejado de figurar en primera fila en alguna escuela como la francesa, sino en cuanto al estilo. Debido a su deseo de no perder la serenidad expresiva, y a la

generalización del empleo del mármol y del bronce, la escultura neoclásica es de sorprendente uniformidad en todas partes y uno de los estilos más internacionales que ha existido. No en vano sus dos principales maestros son del más distinto origen, italiano el uno y danés el otro, y ambos dan forma definitiva al estilo en la Ciudad Eterna, que continuará siendo, ya por muy poco tiempo, la capital de la escultura.

El primero que sabe hacerse eco de los teorizantes de la vuelta a la antigüedad es Antonio Canova (muerte 1822), artista excelentemente dotado, en cuyo estilo pugnan su sensibilidad veneciana, profundamente humana y plástica, y el estilo idealista e intransigente de los neoclásicos. Canova no conoce del arte griego mucho más que los renacentistas. Su fuente de inspiración son los museos y colecciones italianos, pues no puede ver los mármoles del Partenón hasta 1815, poco antes de morir. Aunque entonces quiere cambiar de estilo, es ya demasiado tarde. Pero no obstante que el gran arte griego del siglo V a.C influye en él a través de las copias romanas que contemplan Donatello y Miguel Ángel, es evidente que el estilo por él creado apenas tiene semejanza con el de éstos.

Formado con escultores barrocos, marcha a los veintidós años a Roma (1799), donde depura su estilo bajo la influencia de Mengs y Winckelmann. En sus obras más antiguas, y, sobre todo, en sus monumentos funerarios, el barroquismo perdura durante algún tiempo, y, como es natural en las esculturas de tema mitológico donde se libera más pronto gracias a la abundancia de modelos. Tal sucede en el grupo juvenil de época veneciana de Dédalo e Icaro, pero la obra que le conquista verdadera fama es Teseo y el Minotauro, esculpida ya en Roma (1782).

Entre sus obras maestras cuentan sus dos interpretaciones (1792- 1800) de Eros y Psiquis, del Museo del Louvre. En la primera, la joven tendida en tierra eleva sus brazos respondiendo al amor de Eros. Concebido el tema con extraordinaria delicadeza y compuesto magistralmente, si su gracia es todavía rococó, la claridad de su composición es del más puro neoclasicismo (fig. 2102).

(fig. 2102) Eros y Psiquis

En la segunda, imagina a los dos jóvenes de pie contemplando la mariposa, con una sensibilidad casi femenina que se diría heredada de Praxíteles. Esa misma

sensibilidad es la que inspira la Hebe, del Museo de Berlín, de que existe réplica en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y las Gracias (fig. 2103).

(fig. 2103) Las Gracias

Canova cultiva también el retrato, sobre todo desde que es llamado a París en 1802. El que hace de Napoleón, idealizado a la manera romana, desnudo y de cuerpo entero, por no haber complacido al modelo, pasa a poder de su rival Wellington. Y al de Napoleón siguen los de sus familiares, el de su hermana Paulina, de Venus Victrix, y el de su madre Leticia.

Capítulo no menos importante de su labor es el constituido por los monumentos funerarios. El primero es el de Clemente XIV (1787), donde con simplicidad sorprendente para los educados en el rococó muestra al Pontífice en la parte superior bendiciendo, mientras junto al sarcófago contrapone las actitudes de las figuras alegóricas de la Templanza y la Mansedumbre. Más grandioso es el de Clemente XIII, en San Pedro, con dos leones echados guardando la puerta del sepulcro y la erguida figura de la Fe y el reposado desnudo del Genio de la Muerte, igualmente contrapuestos (fig. 2104).

(fig. 2104) Sepulcro de Clemente XIII

Su último gran monumento funerario es el de la archiduquesa María Cristina, en Viena (1805).

ALBERTO THORWALDSEN

. —Se traslada poco antes de cumplir los treinta años a Italia, y en ella reside el resto de su vida. Algo más joven que Canova, y muerto mucho después(1845), su neoclasicismo es más puro que el del escultor veneciano. De sensibilidad menos fina y de dotes técnicas inferiores, es hombre de temperamento sistemático, y laboriosísimo. Su obra conservada es muy abundante. Sólo el museo de su nombre, de Copenhague, cuenta más de medio millar de piezas.

Thorwaldsen procura formar su estilo exclusivamente en la escultura griega. Su principal fuente de inspiración son los frontones del templo de Egina, de la Gliptoteca

de Munich, aunque también estudia con el mayor interés los mármoles del Partenón; su gran deseo es poseer un estilo más puro que el de Canova.

En la estatua de Jasón (1801), correcta y fría, su estilo se encuentra formado (fig. 2105).

(fig. 2105) Estatua de Jasón

Que continua en las de los dioses y héroes más corrientes de la mitología griega: Marte, Cupido y Psiquis, Venus, Hebe, Las Tres Gracias, etc. Pero la parte más atractiva de su labor son los relieves, algunos tan popularizados por los vaciados como La Noche y La Aurora.

En Inglaterra, el principal representante del neoclasicismo es Flaxman (muerte 1826), a quien se deben los más bellos modelos de este estilo de la porcelana de Wedgwood y monumentos sepulcrales como el de Nelson, en San Pablo de Londres. En Alemania destajan Schadow (muerte 1850), que modela la Cuadriga de la Victoria de la puerta de Brandenburgo, y Rauch, autor del monumento sepulcral de Luisa de Prusia. En Francia figura, entre otros, Bosio (muerte 1845), que, como sus compañeros, esculpe numerosos retratos. De sus estatuas de tema mitológico puede recordarse la ninfa Salmacis, del Museo del Louvre.

FRANCIA. EL ROMANTICISMO Y EL NATURALISMO

. —El romanticismo, aunque no significa en escultura un retorno al gótico, sí provoca la reacción en pro de un estilo más movido y apasionado, haciendo desaparecer los Jason, las Venus y los Marte. Los temas, aunque no falten los de carácter alegórico, se toman de la historia nacional o de la vida sencilla y humilde. Bajo el punto de vista formal, la escultura de la primera mitad del XIX es, sin embargo, en buena parte, de tradición neoclásica, y cuando la abandona parece resucitar el barroquismo dieciochesco con un sentido naturalista más intenso. A veces dirige también la mirada al Renacimiento italiano. El calificativo de romántica no responde, pues, sino en muy pequeño grado al verdadero contenido de la escultura de la primera mitad del siglo, período que es simplemente de protesta contra el neoclasicismo y, en el fondo, de desorientación y eclecticismo.

Como en pintura, el papel director corresponde durante el siglo XIX a Francia.

El tema de la Joven griega en la tumba de Botzaris, elegido para una de sus obras por David d'Angers (muerte 1856), a quien se considera el padre de la escultura romántica, no deja de ser significativo, pero el principal escultor de este período es Francisco Rude (muerte 1855), quien en el gigantesco grupo de La Marsellesa (1832), del Arco de la Estrella, bajo corpulentos desnudos en actitudes grandiosas de abolengo neoclásico, descubre un ímpetu y un entusiasmo que nunca quieren expresar los maestros de la etapa anterior. De estilo no poco declamatorio, La Marsellesa es, sin embargo, una de las obras más bellas del siglo XIX (fig. 2106).

(fig. 2106) La Marsellesa

De inspiración más romántica es la estatua de Carvaignac, en Montmartre.

La escultura de animales cuenta ahora con uno de sus cultivadores más ilustres en A. L. Barye (muerte 1875).

La reacción contra el idealismo neoclásico termina desembocando en un estilo naturalista, siguiendo así la escultura rumbo análogo al de la pintura, que en esta época coloca a Francia a la cabeza del arte occidental.

Representativo de la transición es Juan B. Carpeaux (muerte 1875), quien no obstante expresarse en un estilo naturalista desconocido en el siglo XVIII, parece reencarnar la alegría francesa de los últimos Luises. A lo épico de La Marsellesa, de Rude, opone en su grupo de la Danza (fig. 2107) de la fachada de la Opera, el movimiento gracioso de unos desnudos juveniles, que, rebosantes de entusiasmo, bailan en torno del genio del ritmo y de la danza.

(fig. 2107) Grupo de la Danza

El encanto de lo femenino retorna de nuevo en Carpeaux al primer plano de la escultura francesa del segundo tercio del siglo. Formado en el romanticismo, ofrece en cambio, en el grupo dantesco de Ugolino y sus hijos, el aspecto trágico de la vida. Dentro de este tono general naturalista trabaja ya en el último tercio del siglo un crecido número de escultores. Entre ellos se distinguen por su singularidad algunos como el belga Meunier (muerte 1905), que se hace eco de las preocupaciones

sociales de la época y convierte a los mineros y obreros de su país en su tema predilecto (fig. 2108).

(fig. 2108) Minero

Alberto Bartholomé, autor del Monumento a los muertos, del cementerio del Padre Lachaise, de París. Por su preocupación naturalista y su gusto por los temas de la vida diaria, debe recordarse también a Julio Dalou (muerte 1902); pero la gran figura que llena todo el último tercio del siglo con una concepción artística nueva es Augusto Rodin.

AUGUSTO RODÍN

. —Después de una juventud adversa, sólo logra triunfar en vísperas ya de su edad madura (muerte 1917). Artista de fina sensibilidad, de temperamento poético, y con un dominio excepcional de la técnica escultórica, hace seguir a ésta el rumbo emprendido por la pintura coetánea, al mismo tiempo que eleva de la vulgaridad la concepción general de los temas, sin caer en la retórica.

En La Edad de Bronce (1877), que representa el esfuerzo del despertar de la Humanidad, deja ver ya, dentro de su actitud sobriamente naturalista, el deseo de enaltecer la expresión sobre el puro naturalismo de su época (fig. 2109).

(fig. 2109) La Edad de Bronce

Ese naturalismo, animado por una intensa vida interior, que constituirá uno de los valores más persistentes en su obra, se acrecienta aún más en su San Juan Bautista (1881), cuyo fino sentido del movimiento y del valor expresivo de la actitud le conquistan definitivamente la admiración de sus contemporáneos.

En 1880 ejecuta su célebre escultura de El pensador, que no es, en realidad, sino el personaje central de la Puerta del Infierno (fig. 2110) del Museo de Artes Decorativas, que no llega a terminar.

(fig. 2110) El pensador

Cuatro años después realiza el monumento de los Ciudadanos de Calais (fig. 2111), su obra de conjunto más importante. La intensidad dramática del tema de aquellos

vecinos de Calais que son condenados al patíbulo, se encuentra expresada con fuerza extraordinaria gracias a su sentido de la actitud y del gesto.

(fig. 2111) Ciudadanos de Calais

Desde que Rodin conquista la fama con estas obras, se limita a esculpir grupos de escasas figuras o al retrato. Entre los primeros es uno de los mejores el del Beso (fig. 2112), en el que, como en todos ellos, es la vida más que la monumentalidad del conjunto lo que importa al artista. En los retratos, es el deseo de sorprender la expresión fugaz el rasgo más destacado.

(fig. 2112) El Beso

En ese deseo, Rodin, como los pintores impresionistas, se esfuerza más por la apariencia de la forma que por la forma misma. En su finísimo modelado del mármol, esa forma casi se esfuma, efecto que acrecienta frecuentemente al contraponer ese modelado al mármol a medio desbastar. En sus principales esculturas labradas en bronce, en vez de acariciar amorosamente la superficie, la presenta sólo abocetada, como si estuviera sin terminar, para que la luz cree en nuestra retina la forma definitiva.

ESPAÑA

. —El siglo XIX, con el triunfo del neoclasicismo, significa para la escultura española la desaparición de la madera policromada y la reducción al mínimo del género religioso. Ya no son las cofradías y los templos los principales clientes, sino las entidades oficiales, que organizan concursos para erigir monumentos, o simplemente para favorecer al arte. Como muchas de las obras presentadas a estos concursos sólo se modelan en yeso y no se pasan al costoso material definitivo —mármol o bronce—, terminan por destruirse, y lo conservado es parte mínima de lo producido. Al lado de estos monumentos públicos prospera el retrato.

La figura más representativa del neoclasicismo, limpio de la tradición barroca, es el cordobés José Álvarez Cubero (muerte 1827), que después de dar los primeros pasos en la ciudad andaluza con el francés Verdiguier, hace su formación en la Academia de San Fernando y la completa en París y Roma, donde cultiva la amistad

del propio Canova, y pasa buena parte de su vida. Nombrado escultor de cámara, regresa a España en 1819, aunque su vida, no larga, le impide disfrutar por mucho tiempo del nuevo cargo. Su obra revela un decidido entusiasmo por el estilo italiano. El grupo de la Defensa de Zaragoza (1818), del Jardín de la Biblioteca Nacional, su creación más importante, se inspira tan directamente en los modelos griegos, que se explica el que se le domine también Néstor y Antíloco. Representa, en efecto, a un joven que, erguido su cuerpo, defiende a su padre herido (fig. 2113).

(fig. 2113) Defensa de Zaragoza

De tono menos heroico es el Apolino, del Museo de Arte Moderno (fig. 2114). Sus retratos de María Luisa de Parnía y de Isabel de Braganza, delatan la profunda influencia de Canova.

(fig. 2114) Apolo

Entre los escultores neoclásicos formados en la Academia de San Fernando que trabajan en Madrid, el único que ofrece algún interés es Esteban de Agreda (muerte 1842), autor de las estatuas que decoran el pedestal del monumento del Dos de Mayo.

Barcelona es la otra ciudad donde trabajan varios escultores neoclásicos, tampoco de gran valor, entre los que sobresale Damián Campeny (muerte 1855), que nace por los mismos años que Álvarez Cubero. Como éste, termina sus estudios en Roma y cultiva la amistad de Canova. Los mismos títulos de sus obras en el Museo Moderno de Barcelona, El gladiador y Lucrecia, son ya buenos testimonios de su neoclasicismo. Como su vida se alarga hasta mediados de siglo, llega a sufrir la influencia del romanticismo. Algo más joven que Campeny, su paisano Antonio Sola (muerte 1861) marcha pensionado a Roma, donde pasa el resto de su vida gozando de cierta reputación. Su obra más conocida es el grupo de Daoiz y Velarde, de la plaza del Dos de Mayo, de Madrid, que, no obstante la indumentaria de la época, tal vez por la naturaleza del tema de los que se sacrifican por la patria, no puede por menos de hacer pensar en los Tiranicidas. A él se debe también la Caridad, del Museo Nacional de Arte Moderno.

Formando puente entre el estilo neoclásico y el romántico se encuentran el valenciano José Piquer (muerte 1871) y el aragonés Ponciano Ponzano (muerte 1887). Piquer, romántico por temperamento y de vida inquieta, viaja por Europa y América, frecuenta a los escritores de esa tendencia y termina de director de la Academia de San Fernando y de escultor de cámara, cargo que se extingue con él. Su relieve de La hija de Jefté descubre su formación neoclásica. En cambio, en otras obras revela un interés por el detalle y las calidades que manifiestan su naturalismo. Buena muestra de sus dotes para el retrato es el de Isabel II, del Museo de Arte Moderno. Los bustos de su mano son numerosos. Ponzano triunfa, en cambio, por su fuerza de voluntad. De su neoclasicismo romano es buen ejemplo el frontón del Congreso, donde representa a España y la Constitución. Contando con el favor oficial, ejecuta gran número de obras, entre ellas buena parte de las esculturas del Panteón de Infantes, de El Escorial, dejando ver con frecuencia un moderado interés naturalista.

El naturalismo avanza con el tiempo y poco después de mediar el siglo comienzan a desempeñar un papel importante en Barcelona los Vallmitjana, el mayor, y mejor dotado de los cuales, es Venancio (muerte 1919). Gracias al taller en que trabajan en unión de numerosos colaboradores, producen buena parte de las estatuas y monumentos de la capital catalana. En el Parque de la Ciudadela se les debe la gran Fuente de Venus y los gigantescos grupos alegóricos que flanquean la entrada. El Museo Nacional de Arte Moderno posee de Venancio, no obstante estar firmado por su hermano, el retrato de Isabel II, y de éste un Cristo yaciente. Algo más joven y menos industrializado es su discípulo Jerónimo Suñol (muerte 1902), cuya obra más conocida es el Dante, del mismo Museo, que hace en Roma. Como varios contemporáneos, esculpe Apóstoles para San Francisco el Grande, que se decora en esta época por los principales escultores y pintores de este período.

Otros dos artistas también de origen levantino, pero que se establecen en Madrid, son Ricardo Bellver (muerte 1924) y Agustín Querol. El primero, aunque de familia valenciana, es madrileño de nacimiento. Es artista de gran personalidad, que sabe, dentro de su estilo decididamente naturalista, dotar sus creaciones de gran fuerza dramática. Buena prueba de ello es el Ángel caído (fig. 2115), del Retiro, hecho

estando pensionado en Roma, donde el desplome en el vacío y el orgullo del rebelde están expresados con sorprendente verdad.

(fig. 2115) El Ángel caído

A él se debe también el enorme relieve de la Asunción, de la puerta principal de la catedral de Sevilla, para el que procura inspirarse en el estilo gótico del monumento. Bastante más joven, Querol (muerte 1909) es un tortosino que inicia su carrera en el taller de los Vallmitjana. Muy protegido después en las altas esferas oficiales, recibe gran número de encargos, y para realizarlos se industrializa, malgastando sus grandes dotes y muriendo joven. A él se debe el frontón de la Biblioteca Nacional, si bien la ejecución es suya sólo en parte mínima. Sus creaciones más típicas se distinguen por una gran facilidad técnica, que favorece su gusto por el modelado blando en que las formas se esfuman y desvanecen. Considérasele por ello uno de los más destacados cultivadores del modernismo de fin de siglo. Obras típicas suyas son el monumento de Quevedo, el Sepulcro de Cánovas y el monumento de los sitios de Zaragoza (fig. 2116).

(fig. 2116) Monumento de los sitios de Zaragoza

Artista también de gran facilidad técnica es el sevillano Antonio Susillo (muerte 1896), que comienza su carrera modelando en un taller de alfarero, alcanza grandes éxitos internacionales y se suicida antes de cumplir los cuarenta años. Más que en lo monumental, insiste en lo menudo y anecdótico, siendo representativo de estas facultades el Lazarillo del Museo de Arte Moderno. A él se deben, sin embargo, algunos monumentos en Sevilla, entre ellos, el de Daoiz.

El escultor en quien culmina el naturalismo de la segunda mitad del siglo, con un sentido pictórico al gusto rodiniano, es Mariano Benuiure. Excelentemente dotado para interpretar el movimiento y la expresión infantil, sus mejores creaciones son las abocetadas y las de tema de género. Así, una de las obras que pone más de manifiesto sus verdaderas facultades es la del monaguillo, que al quemarse con el incensario, mete los dedos en la boca y arquea su cuerpo presa del más vivo dolor. Se titula el Accidente (fig. 2117).

(fig. 2117) Monaguillo. El Accidente

A este mismo tipo de tema pertenecen sus bellos estudios de niños, entre los que merecen recordarse los de su Fuente. Gran aficionado a los toros, dedica parte de su actividad a interpretar sus más diversas actitudes (fig. 2118).

(fig. 2118). Toro

Autor de gran número de monumentos, el de más empaque es el de Martínez Campos, en el Retiro, pero probablemente el más atractivo es el funerario de Joselito, en el cementerio de Sevilla, donde luce su arte para captar la expresión en la bella serie de rostros de los que llevan y acompañan los restos mortales. Benlliure llena con su actividad un largo capítulo de nuestra escultura moderna.

EL SIGLO XX

. —Si durante la segunda mitad del siglo XIX son los franceses los que fijan el rumbo de la escultura occidental, en lo que va de la presente centuria el estilo se internacionaliza, y los principales innovadores son de diversas nacionalidades, si bien varios de ellos residen en París.

La reacción contra el estilo de la escultura rodiniana, desvalorizadora de la forma, parte precisamente del discípulo del maestro, Antonio Bourdelle (muerte 1929), quien, después de seguirle por algún tiempo, emprende la reconquista de aquélla, y procura asimilar lo que de movimiento y equilibrio de fuerzas existe en el arte de componer de los estilos históricos. En su Hércules arquero (fig. 2119), el dinamismo del arte arcaico griego, fundido en el crisol de su poderosa personalidad, con la fuerza y el sentido de lo grandioso miguelangelesco, produce la obra escultórica más hermosa del siglo XX.

(fig. 2119) Hércules arquero

Esos mismos valores inspiran su monumento ecuestre del general Alvear en Buenos Aires.

Con temple mucho menos heroico, pero tal vez en forma no menos decidida, siguen la misma corriente los dos escultores franceses Maillol y Bernard.

Arístides Maillol es en el arcaísmo griego y en el arte egipcio donde aprende a sentir la belleza de las superficies precisas, lisas y terminadas, y con ese renovado sentido de la forma se dedica a esculpir bellas estatuas, cuya perfecta tranquilidad espiritual pugna con el arrebato bourdeliano. El cuerpo femenino en su tema central.

José Bernard (muerte 1931) es también otro cantor del desnudo femenino, que en su sentido de la ponderación y de la grandeza descubre su sangre francesa. La bella Joven con la vasija (fig. 2120), en la que el esfuerzo y el peso se equilibran, es probablemente su obra más inspirada.

(fig. 2120) Joven con la vasija

La reacción en pro de la forma y del volumen no se detiene en el estilo equilibrado y bello de Maillol y de Bernard, en el fondo cargado de clasicismo. El ímpetu y el dinamismo de Bourdelle está más a tono con los años que preceden a la Revolución rusa.

En el eslavo Ivan Mestrovic la fuerza y el dinamismo de Bourdelle dan un paso más. En los alemanes Barlach y Lehmbruch, inspirados por el expresionismo pictórico de su país, la simplificación de la forma va pareja con la intensidad expresiva. Ernesto Barlach, poeta y escultor que experimenta la influencia espiritual rusa, gusta de labrar estatuas de madera, de anchas proporciones y planos sumarios, cargadas de apasionamiento y con frecuencia de dolor. Los títulos de sus obras, los Desamparados y el Hambre (1921 (fig. 2121), no dejan de ser significativos.

(fig. 2121) Desamparados

En tono muy distinto, pero no menos intenso, y más convencional, procura Lehmbruch expresarnos en sus estatuas, de proporciones alargadísimas, la nostalgia, el renunciamiento u otros estados espirituales, a veces cargados de misticismo.

En España, la reacción comienza a manifestarse levemente en artistas que, sin embargo, se deleitan en la finura del modelado rodiniano. Así, el catalán José Llimona (1864-1934), al mismo tiempo que esculpe el acariciado desnudo femenino de Desconsuelo (fig. 2122), muestra en otras obras un cierto deseo simplificador.

(fig. 2122) Desconsuelo

El cordobés Mateo Inurria (1869-1924), que en el torso Forma (1920 (fig. 2123) deja tal vez el más bello desnudo de nuestra escultura moderna.

(fig. 2123) Torso Forma

En la elegante estatua ecuestre del Gran Capitán, se esfuerza por alcanzar una gran simplicidad.

A esta misma etapa corresponde la corta actividad del bilbaíno Nemesio Mogrovejo (1875-1910).

El proceso simplificador ya en plena marcha se intensifica en los escultores posteriores. El catalán José Ciará (1878 - 1959) al esculpir en 1910 su Diosa, está en posesión del estilo clásico y fuerte que le será propio y que anuncia una nueva etapa en nuestra escultura.

Menos conocido es también, sin embargo, un excelente escultor, su paisano Enrique Casanovas (1882-1948), que cultiva igualmente con preferencia el desnudo femenino. De estilo más nuevo y progresivo es Manuel Martínez Hugué (1872-1945), catalán, de padre castellano. Conócesele con el nombre de Manolo Hugué, o simplemente Manolo, y pasa buena parte de su vida en Francia. La vida le fue difícil y triste, pero su amargura no trasciende a sus estatuas de toreros, manólas, baturros y vascas, ejecutadas con una factura sumaría y expresiva.

Aunque nacido en la provincia de Tarragona, Antonio Rodríguez Hernández (1889-1919), «Julio Antonio», se traslada muy pequeño a Castilla, y en ella encuentra los temas inspiradores de su obra. En la bella serie de bustos nos ofrece en un lenguaje naturalista atemperado en el Renacimiento cuatrocentista italiano, tipos castellanos, en los que revela su contacto con las preocupaciones literarias de su tiempo. Quien lleva a su extremo este proceso de simplificación es el palentino Victorio Macho (1887 -1966). Lo preciso de la forma y lo sumario del modelado son bien patentes en sus monumentos madrileños de Galdós (fig. 2124) y de Ramón y Cajal.

(fig. 2124) Galdos

En el sepulcro del poeta Morales la figura humana casi se transforma en arquitectura. Algo más joven, Emiliano Barral (1896-1936), de una familia de canteros segovianos, posee un gran dominio técnico de la piedra dura, que pone al servicio de su fuerte temperamento artístico. Su Autorretrato es una de sus principales obras. Amigo también de esculpir en piedras duras es el salmantino Mateo Hernández (1883-1943), animalista, que nos ha dejado toda una numerosa fauna interpretada en formas muy simplificadas de pulidas superficies.

En este período, aunque en algún caso sin atenerse a las directrices de esta etapa estilística, deben recordarse algunos artistas que emplean la madera policromada, de tan glorioso pasado en la escuela española. Figuran en ese grupo el bilbaíno Quintín de Torre (1887-1966), quien, además de la madera, gusta de policromar el mármol, y los gallegos F. Asorey (1889 - 1961) y Santiago Bonome (1901 - 1995). Dentro, en cambio, de la sobriedad formal propia de la época, cultiva la escultura policromada el extremeño E. Pérez Comendador (1892 - 1981), autor del paso del Entierro de Santander, pero que además tiene una amplia y sabrosa labor en piedra y en bronce.

SIMPLIFICACIÓN, FORMAS CÓNCAVAS Y MOVIMIENTO

.—Poco antes de 1910, la escultura, impulsada por la misma reacción en favor de la forma comentada más arriba, comienza a experimentar una transformación, que persiste en nuestros días. Aunque París es el lugar donde confluyen muchos de los artistas creadores del nuevo estilo, buena parte de ellos, y puede decirse que los de más peso en el rumbo futuro, son extranjeros.

Una de las principales novedades es creer que la forma escultórica es fenómeno de estructuración espacial. El mármol y el bronce, por otra parte, pierden su rango de materiales nobles casi exclusivos; el hierro gana buena parte del terreno que aquéllos pierden, y aparecen a su lado otros varios. Lo abstracto desempeña papel importante, y lo técnico e ingenieril pasa muy a primer plano, cifrando el escultor su orgullo en crear seres con realidad propia.

Como los comienzos de este proceso estilístico coinciden con los del cubismo pictórico, y a lo largo de su desarrollo se deja influir con frecuencia por los

movimientos pictóricos contemporáneos, conviene que el lector vea en el capítulo posterior, dedicado a la pintura de este período, los comentarios a los estilos pictórico- que aquí serán aludidos.

El mismo año de 1907, en que veremos a Picasso pintar sus Señoritas de Aviñón, punto de partida del cubismo pictórico, el pintor francés Derain que transitoriamente cultiva ese estilo, esculpe su Mujer sentada, en la que el bloque de piedra en que ha sido esculpida es algo esencial, esbozándose apenas en él las formas humanas.

Si se le compara con el Sueño (1902), de Maillol, es decir, una figura femenina en actitud análoga, se advertirá que, no obstante los esfuerzos de éste en favor de la forma, el avance de Derain en el proceso simplificador es considerable.

Pero quien marcha decididamente por este camino, teniendo plena conciencia de lo que se propone, es el rumano Brancussi (1876-1957), que llega a París en los primeros años del siglo. Brancussi trae un fino sentido del modelado, que completa ante la obra de Rodin, y que le lleva a pulir las formas con verdadero deleite. Mas lejos de dejarse seducir por el estilo de éste, se lanza a la conquista de formas esenciales y simples, renunciando a todo lo anecdótico y procurando ofrecer en sus creaciones verdaderos símbolos. Así su Musa dormida (1909 (fig. 2125) la esculpe ajustándola a la forma de un ovoide, donde sólo indica unos rasgos fundamentales del rostro.

(fig. 2125) Musa dormida

El ovoide será su símbolo central. En los temas que esculpe sólo quiere ofrecernos su ser esencial. El pájaro es para su vuelo, y a ese sentir responde su Pájaro en el espacio (1919 (fig. 2126).

(fig. 2126) Pájaro en el espacio

Obra representativa suya es también el Comienzo del mundo (1924), donde la simplicidad, el cariñoso alisamiento de la forma y sus preocupaciones por superar lo puramente material es patente. El mismo nos dice: «No busquéis formas oscuras ni enigmas. Lo que os doy es puro deleite. Mirad hasta que lo sintáis. Los que más cerca están de Dios lo han percibido.»

Sólo muy pocos años más jóvenes que Brancussi otros dos escultores, italianos el uno y francés el otro, Boccioni y Duchamp-Villon, procuran también por su parte, en los comienzos de la segunda década del siglo, descubrir nuevas rutas a la escultura. Y los dos, aunque en muy distinta medida y manera, aspiran a dotarla de movimiento.

Umberto Boccioni (1882-1916), más conocido como pintor, cultiva la escultura por los años 1911 a 1913, llevando a ella la preocupación por el movimiento, propia del estilo futurista de su pintura. Los elementos formales sugeridores del movimiento convierten sus figuras humanas en seres que extienden sus formas en el espacio (fig. 2127).

(fig. 2127) Velocidad

El espacio se introduce en el cuerpo de sus criaturas. Su afán de dinamismo lo lleva incluso al bodegón, como lo prueba el Desarrollo espacial de una botella (1912 (fig. 2128).

(fig. 2128) Desarrollo espacial de una botella

Raymond Duchamp-Villon (1876-1916), en su amor por el dinamismo se interesa primero por el mecanismo de los miembros del cuerpo humano, interpretándolo con la mayor precisión, y en 1914 pasa al estudio de ritmo en las formas del cuerpo de los animales, sobre todo del Caballo. Y del modelo anatómico pasa al organismo escultórico por él creado (fig. 2129).

(fig. 2129) El caballo

Cultiva también el retrato, que interpreta en forma no menos personal. Véase el del Profesor Gosset (fig. 2130) (1916).

(fig. 2130) Busto profesor Gosset

El ruso Alejandro Archipenko (1887 - 1964), que, como Brancussi, llega a París con la formación recibida en su patria, se deja impresionar en sus primeros años franceses por Brancussi, pero después se dedica decididamente a abrir el volumen de las figuras, haciendo triunfar (1912) en la escultura el juego de las formas vacías

y llenas, es decir, cóncavas y convexas, como puede observarse en su Figura de pie (1913 (fig. 2131).

(fig. 2131) Figura de pie

A él se debe también en buena parte el triunfo de los llamados materiales viles que caracteriza a la escultura del siglo XX. El español Pablo Gargallo (1881-1934), que marcha joven a París, forma dentro de esta misma escultura antinaturalista un estilo muy personal. Suele trabajar en lámina de bronce, con la que crea volúmenes imaginarios valiéndose de los perfiles recortados en ellas y de los grandes planos de sombra producidos en los vanos. Ejemplo de su estilo es el Profeta (fig. 2132).

(fig. 2132) El Profeta

En esta misma etapa de la evolución escultórica trabajan Laurens, Lipchtitz y Modigliani.

El francés Henri Laurens (1885-1954) abandona hacia 1911 su estilo naturalista, y, al contacto del pintor Bracque, cultiva el cubismo durante tres lustros, en los que se dedica a metamorfosear la figura humana para expresar mejor su idea. Mujer abatida (1941 (fig. 2133), el tema tan repetido desde Maillol de la mujer sentada, encarna el dolor producido por el comienzo de la última guerra mundial.

(fig. 2133) Mujer abatida

El lituano Lipchtitz (n. 1891), que estudia en París y vive en Estados Unidos desde 1940, es durante algún tiempo un neto representante en escultura del llamado en pintura cubismo sintético, como lo atestigua su Figura sentada (1922). Pero poco después su cubismo se relaja, el espacio entra en sus creaciones y el drama humano inspira sus temas. En el grupo de Madre e hijo (1945) expresa la ternura humana, si bien lo dota de un sentido ambivalente que lo convierte también en una máscara simbólica, cuyos cuernos son los brazos y los ojos están en los pechos (fig. 2134).

(fig. 2134) Madre e hijo

Su preocupación por el destino humano le lleva a cultivar además temas mitológicos y bíblicos. Modigliani, conocido sobre todo como pintor, se dedica unos años (1911-

1915) a la escultura bajo la enseñanza de Brancussi y crea una serie de Cabezas de rostros alargados y melancólicos que tienen mucho de ídolos.

EL CONSTRUCTIVISMO

. —Terminada la primera gran guerra de este siglo, al comenzar los años veinte, el escultor, impulsado probablemente por su reacción contra los temas animados tradicionales, fija su interés en los objetos mecánicos y aspira a crear él mismo; a producir seres hijos de su pura facultad inventiva. La escultura adquiere así una realidad propia de objeto creado. El impulso más decisivo de este movimiento viene de los constructivistas rusos, a la cabeza de los cuales figura Tatlin. La meta de ese grupo es la creación de espacio por medio de estructuras espaciales, en las que se emplean los más diversos materiales. A él se debe, en 1920, la primera escultura colgante y oscilante. El constructivismo es acogido también con gran interés en Holanda y Alemania.

Las principales personalidades de esta corriente escultórica son los hermanos Naum Gabo y Antonio Pevsner, que al regresar a Rusia desde Occidente, en 1917, ingresan en el grupo constructivista, si bien por razones políticas lo abandonan poco después, publicando en 1920 su manifiesto realista, en el que, entre otras, hacen afirmaciones como éstas: «El arte tiene que arraigar en el terreno firme de las leyes reales de la vida. Todo fenómeno real es espacio-temporal... Negamos que el contorno sea forma del espacio. No puede medirse el espacio con volúmenes, como no pueden medirse los líquidos con metros. La profundidad materialmente delimitada es la única forma del espacio. Negamos el error de diez mil años, que ha visto en la estática el único elemento del arte. Afirmamos que la cinemática es un nuevo elemento del arte. Decimos que es la expresión real del tiempo.» Debe de recordarse que este aspecto cinético del arte había sido ya planteado por el cubismo.

Naum Gabo (1890 - 1977), que pasa en Occidente sus años veinte, construye en 1916 cabezas con láminas de metal de formas cóncavas o negativas; pero después abandona la figura humana, aspirando a que la escultura sea un «producto de energías espacio-temporales» en el que triunfe la impersonalidad de lo mecánico. En 1920 construye una especie de péndulo que movido por un resorte crea al oscilar

una visión directa del espacio gracias a su metamorfosis formal. En 1930, estos reflectores de espacio, ya sin resorte alguno, adoptan rítmicas incurvaciones de gran delicadeza, llegando a crear ámbitos espaciales transparentes de líneas y superficies tangentes y secantes, cargadas de tensión orgánica. Los construye sobre un armazón sobre el que forma una especie de tela de araña de hilos de nylon, como deseando que las tres dimensiones se transformen en irradiación (fig. 2135).

(fig. 2135) La Estirga

Antonio Pevsner (1886 - 1962) no se dedica a la escultura hasta 1923, comenzando por el empleo de formas cóncavas. Cuando su estilo cristaliza, a diferencia de su hermano, construye sus estructuras con un punto de vista principal, lo que presta a sus creaciones un cierto aspecto icónico más monumental, y hasta para algunos con un profundo simbolismo de índole religiosa (fig. 2136).

(fig. 2136) Columna de la Victoria

Al lado de estos dos artistas debe recordarse el húngaro Mohoso Nagy (1895-1946), que trasladado a Berlín, sigue el constructivismo ruso y holandés, y construye moduladores espaciales en flexible plexiglás, y el alemán Schlemmer (1888-1943), que emplea formas cóncavas y convexas y procura sintetizar las formas geométricas con las orgánicas. La revolución nazi, al cerrar la Bauhaus, en la que trabajan varios de los artistas de esta tendencia, pone fin al constructivismo, que sólo llega a contar con unos diez años de vida floreciente.

EL SUPERREALISMO

. —Hacia 1930, el constructivismo va perdiendo vitalidad, y su estilo ingenieril y racional comienza a extinguirse. Frente a él, sin llegar a formar un grupo organizado, y sin el acostumbrado manifiesto, un grupo de media docena de artistas crean un nuevo estilo, de inspiración dadaísta, pero en el lenguaje abstracto y con una buena dosis de constructivismo. Son años en los que el superrealismo también triunfa en la pintura, aunque no pocas de sus preocupaciones carecen de eco en la escultura.

Una de las personalidades más poderosas, creadoras del nuevo estilo escultórico, es el español Julio González (1876-1942), hijo de una familia de forjadores.

Trasladado a París al comenzar el siglo, frecuenta la amistad de Picasso y Brancussi, pero no abandona los pinceles por la escultura en hierro hasta 1926. Hacia 1930, tomando como punto de partida las obras de su paisano Gargallo, hace una serie de cabezas o máscaras faciales. Su estilo más personal, sin embargo, es el de las esculturas, donde lo lineal domina sobre el de las superficies encajadas, y se conjugan el constructivismo y el superrealismo (fig. 2137).

(fig. 2137) Mujer ante el espejo

Sus creaciones más parecen inspiradas por un sentimiento trágico que por una actitud optimista. En ellas apenas se percibe la figura animada, y los elementos formales que la componen, por lo común contradictorios, se unen con dureza, aunque constituyendo conjuntos coherentes, algunos de los cuales han evocado los temas de martirio de Kafka.

Aunque su poderosa personalidad, como veremos, sólo se manifiesta íntegramente en la pintura, debe recordarse en este lugar el nombre de Picasso, que también cultiva la escultura, y del que decía Julio González que «todo lo que ve se le convierte en forma plástica».

El estrasburgués Hans Arp (1887 - 1966), que vive en contacto con los medios artísticos alemanes y franceses, y es, como veremos, uno de los fundadores del dadaísmo en Zurich, gusta de crear formas fluidas, especie de plasmas cósmicos en proceso de crecimiento con movimientos germinativos. Otras veces, para crear su obra, une los objetos más diversos (fig. 2138).

(fig. 2138) Deméter (Diosa Madre)

En vísperas del nuevo siglo nacen dos artistas, de habla inglesa, creadores de modalidades escultóricas originales.

El inglés Henry Moore (1898 - 1986) hace una profesión de fe artística muy representativa de los escultores de su generación: «Toda buena obra de arte encierra elementos abstractos y elementos superrealistas, orden y sorpresa, inteligencia, imaginación, conciencia y subconsciencia.» Moore gusta de volúmenes indiferenciados y fluidos como Arp, y de introducir espacio en las figuras en forma de

grandes huecos. Hijo de una familia de mineros, se ha querido ver en su contraposición de formas exteriores e interiores (fig. 2139), de tipo cavernoso, la huella dejada en su sensibilidad por el escenario de sus años juveniles. Sus dos temas preferidos son la Madre y el hijo (fig. 2140) y la figura yaciente, en la que procura expresar su concepción del cuerpo humano, paisaje y forma orgánica a un tiempo. Bajo el signo del constructivismo crea estructuras inspiradas, sobre todo en huesos, conchas y piedras con hilos tendidos: friso del edificio Time y Life (1952 (fig. 2141).

(fig. 2139) Formas exteriores e interiores

(fig. 2140) Grupo Familiar

(fig. 2141) Friso del edificio Time y Life

El norteamericano Alejandro Calder (1898 - 1976), que abandona la ingeniería en Filadelfia y forma su estilo en París (1926), comienza por representar con alambres temas circenses, en los que el constructivismo ruso se aúna con la caricatura y el superrealismo. Hacia 1930 crea ya el tipo de obras que ha hecho famoso su nombre: las esculturas llamadas «mobiles», es decir, no fijas, cambiantes. Aunque no faltan precedentes de esculturas de esta naturaleza —péndulo oscilante de Naum Gabo, por ejemplo—, es Calder quien le da la forma artística, introduciendo decididamente en la escultura la mutabilidad. Sus obras están labradas en alambre y lóbulos, en parte inspirados en los del pintor Miró, y adoptan formas que semejan animales o plantas preferentemente asimétricas, y, como queda dicho, inestables. Aunque en un principio esa mutabilidad la confía a un motorcito, después la ha dejado a merced del aire (fig. 2142).

(fig. 2142) Lirio

El italiano Alberto Giacometti (1901 - 1966) procura expresar la magia del ídolo y se preocupa por crearle su escenario adecuado. Sirva de ejemplo el Palacio a las cuatro de la madrugada (1932).

Además de los nombres de Julio González y Picasso, creadores del estilo, deben recordarse los de otros escultores españoles que se hacen eco de análogas

inquietudes estéticas. Así, Ángel Ferrant (1891-1960), además de esforzarse por simplificar la forma con la gracia y delicadeza, lleva el movimiento a la escultura —tipos regionales del Teatro Albéniz— e incluso crea obras del tipo de Calder. El toledano Alberto Sánchez (1897 - 1962), panadero de oficio y de fina sensibilidad artística, expresa sus grandes preocupaciones estéticas en un lenguaje superrealista pletórico de personalidad. El guipuzcoano Jorge Oteyza (1908 - 2003) hace que el espacio juegue en sus esculturas un papel como en las de Moore, y el madrileño Carlos Ferreira (1914 - 1990) se siente movido por la elegante simplicidad de Brancussi.

CAPÍTULO XLIII

PINTURA FRANCESA E INGLESA:

DESDE EL NEOCLASICISMO HASTA FINES DEL SIGLO XIX

EL NEOCLASICISMO FRANCÉS DE DAVID A INGRES

L. DAVID (1748-1825) LOS NAZARENOS ALEMANES

EL ROMANTICISMO. DELACROIX. EL PAISAJE

EL REALISMO: COURBET

LOS IMPRESIONISTAS. MONET

MANET

DEGAS. RENOIR

EL NEOIMPRESIONISMO: SEURAT Y SIGNAC. VINCENT VAN GOGH. TOULOUSE-LAUTREC

LA REACCIÓN: CEZANNE. GAUGUIN. EL SIMBOLISMO

PINTURA INGLESA DEL SIGLO XIX. EL PAISAJE: CONSTABLE Y TURNER

EL RETRATO: RAEBURN, LAWRENCE

LOS PRERRAFAELISTAS: ROSSETTI, HUNT, MILLAIS

EL NEOCLASICISMO FRANCÉS DE DAVID A INGRES

. —Ya quedan expuestas, al tratar de la arquitectura neoclásica, las características generales del nuevo estilo y las circunstancias estéticas e históricas que favorecen su nacimiento y su triunfo. Aunque éste sólo se consuma con el de la Revolución, los comienzos son más remotos. Recuérdese cómo cuando Diderot ataca las pinturas de Boucher, recomienda ya la serenidad del arte antiguo, y que el jefe de la nueva escuela, Luis David, expone en 1785 el lienzo del Juramento de los Horacios, una de sus obras más famosas y representativas.

Lo cierto es que con la victoria del neoclasicismo se inicia el período que podríamos llamar francés de la historia de la pintura, durante el cual París se convierte en el centro de donde irradian las principales novedades estilísticas.

Los pintores neoclásicos encuentran el grave inconveniente de no disponer de modelos importantes de la pintura clásica. Los edificios y las esculturas abundan en Italia, pero, en cambio, no existen las grandes obras de los maestros de la antigüedad que permitan conocer las perfecciones alcanzadas en el color, y los pintores tienen que buscar su fuente de inspiración en la escultura, y más concretamente, en el relieve, es decir, en un arte monocromo. Esa monocromía de sus modelos les hace olvidar elemento tan capital en el arte pictórico como el color, y sus creaciones adolecen de una lamentable pobreza cromática. Porque del olvido se pasa al desprecio, llegando algunos neoclásicos alemanes, a hacerse la monstruosa pregunta de si deben realmente pintar sus cuadros. La pintura incolora o monocroma será el ideal de algunos.

L. DAVID (1748-1825) . —El verdadero creador del estilo neoclásico en pintura es el parisiense L. David, casi riguroso coetáneo de Goya. Pese a esa serenidad que caracteriza al neoclasicismo, ya hemos visto cómo sus propagadores son con frecuencia de espíritu batallador e intransigencia nada comunes, y David no es una excepción. Convertido el nuevo estilo en bandera estética de la Revolución, David,

además de pintor, es político activo. Miembro de la Asamblea Nacional que condena a muerte a Luis XVI, ingresa en la cárcel al caer Robespierre, y entusiasta más tarde de Napoleón, muere desterrado en Bruselas.

Discípulo de Vien, el primer adepto al neoclasicismo, deja ver en sus primeras obras la influencia de Boucher; pero en 1785 pinta ya el Juramento de los Horacios, en el que triunfa (fig. 2143) el nuevo estilo. Su exposición en Roma alcanza éxito extraordinario, y desde entonces no abandona el género heroico.

(fig. 2143) Juramento de los Horacios

Dentro del campo de la historia antigua, pinta aún el cuadro del Rapto de Las sabinas (1799), en el que, mientras unos contemporáneos quieren ver el deseo de paz entre los partidos políticos, otros tratan de identificar en sus bellos desnudos el retrato de las damas parisienses más distinguidas de la época (fig. 2144).

(fig. 2144) Rapto de Las sabinas

David no tarda en convertirse en el pintor de la Revolución. Superintendente de Bellas Artes bajo el Terror, pinta el Marat muerto, del Museo de Bruselas, y el Juramento de los Horacios se convierte, traducido al lenguaje revolucionario, en el Juramento del Juego de Pelota, que ha de colocarse en el Salón del Consejo Legislativo, y que no llega a terminar. Elegido más tarde pintor de cámara de Napoleón, recibe el encargo de varios lienzos para glorificar sus triunfos, entre los que destaca el de su Consagración (1805), del Museo del Louvre. Cuadro de proporciones gigantescas, poblado de numerosísimos personajes, los grupos aparecen distribuidos hábilmente para contribuir al solemne aspecto del conjunto. Para componerlo ha de luchar con los retratados, deseosos de ocupar sitio más preeminente, con las opiniones del gran maestro de ceremonias y con las del propio emperador.

Pese a sus teorías clásicas y a sus intransigencias, cuando L. David pinta retratos y se enfrenta con el natural, sus convencionalismos pierden fuerza y sus grandes dotes le hacen crear obras de excelente calidad pictórica. El de Madame Récamier,

que deja sin concluir al saber que la retratada ha encargado otro a Gérard, es de gran sencillez y elegancia.

El estilo de David no tarda en imponerse a la nueva generación francesa, a la que domina durante el primer cuarto de siglo. De sus tres principales discípulos, Gros (muerte 1835) es el cronista gráfico que, con el tono heroico del neoclasicismo, representa los triunfos de Napoleón, al que acompaña durante su juventud en las campañas de Italia. En Los apestados de Jaffa (1804) deja ver, sin embargo, un gusto por el color y por la luz ajeno a la ortodoxia davidiana, no obstante haber sido él a quien el maestro deja al frente de su taller al partir para el destierro. Gérard (muerte 1837), aunque crea obras tan conocidas como El Amor y Psiquis, se distingue como el retratista del grupo, y, naturalmente, pinta a Napoleón en repetidas ocasiones. Girodet (muerte 1824), el amigo de Chateaubriand, revela en los temas de sus cuadros y en su afición a los efectos de luz de luna —Átala conducida al sepulcro—, su contacto con el espíritu del romanticismo.

El último gran representante del neoclasicismo es Juan A. D. Ingres (muerte 1867). Algo más joven que los anteriores, y formado en el taller de David ya en los últimos años del siglo, su larga vida le obliga a contemplar el triunfo del romanticismo y del realismo. Pero Ingres no es un davidíano puro. Su prolongada permanencia en Italia despierta en él profunda admiración por Rafael, a quien proclama su maestro, que no en vano su Apoteosis de Homero (1827), pese a sus rigideces y a su falta de movimiento netamente neoclásicos, hace pensar en el Parnaso, del pintor de Urbino. Y, por otra parte, el mundo antiguo —ya helénico para él y no romano— pierde el tono heroico y republicano de David, y se convierte en un rico repertorio para cantar las perfecciones del desnudo femenino (fig. 2145).

(fig. 2145) Ruggiero libera a Angélica

Pero, pese a esa mayor transigencia, sin excluir, por otra parte, los temas orientales o medievales, cuando los neoclásicos ven amenazada su dictadura por el avance de los románticos, Ingres regresa a su patria y se pone a la cabeza de los continuadores del maestro para defenderlos de lo que llaman «invasión de los

bárbaros». Entonces será Ingres quien desde la Academia de Bellas Artes combatirá desde el moribundo davidianismo contra el romántico Delacroix.

LOS NAZARENOS ALEMANES

.—El neoclasicismo produce en Alemania un grupo de pintores que, reunidos en Roma hacia 1810, en un viejo convento del Monte Pincio, no pocos de ellos protestantes convertidos al catolicismo y con más fe y fervor religioso que talento pictórico, sienten el encanto de los prerrafaelistas. Regidos por Federico Overbeck (muerte 1869), cultivan con particular interés el fresco. Las dos primeras empresas que realizan en común, en esta técnica, son una sala de la casa del cónsul de Prusia con historias de la Vida de José y tres del Palacio Massimi, dedicadas a Dante, Ariosto y Tasso. Obra representativa de Overbeck es el Triunfo de la Religión sobre las Artes, del Museo de Francfort, donde se advierte el decidido deseo de seguir los pasos de Rafael. Mejor dotado que él, Cornelius (muerte 1867) pugna por crear un estilo alemán.

EL ROMANTICISMO. DELACROIX. EL PAISAJE

. —Como es natural, la dictadura de los dravidianos no puede por menos de producir las protestas inspiradas por el cambio de gusto que el andar del tiempo lleva consigo. En los salones que siguen a la Restauración, la corriente romántica, que al mismo tiempo que el neoclasicismo comienza a manifestarse en pleno siglo XVIII en artistas como Fragonard, aparece cada vez más agresiva y desafiadora. Figura señera de este primer momento es Gericault (muerte 1824), quien al pintar en la Balsa de la Medusa (1819 (fig. 2146) la angustia y los sufrimientos de unos náufragos, crea el primer gran cuadro de inspiración romántica. Su influencia en el futuro de la pintura francesa es decisiva.

(fig. 2146) En la Balsa de la Medusa

El Salón de 1824 se considera que abre ya una nueva época en la historia de la pintura francesa. Concurren a él por primera vez, después de las guerras napoleónicas, los pintores ingleses, que, libres de la influencia davidiana, deslumbran al público con su rico colorido y sus bellos paisajes, y en él expone

Delacroix su cuadro de la Matanza de Scio (fig. 2147). El contraste con el seco estilo neoclásico es demasiado fuerte para que la reacción no cobre vuelos de triunfo.

(fig. 2147) Matanza de Scio

Al contemplar los dravidianos el peligro, tocan a rebato y regresa Ingres precipitadamente de Italia.

El mundo antiguo comienza a pasar a segundo plano y la Edad Media a ocupar su puesto. Junto a ella se convierte el Próximo Oriente en tema preferido de los pintores franceses. Ese interés por el Oriente se ve favorecido por la nueva empresa nacional de la conquista de Argelia, y la rica policromía del pueblo árabe se convierte en el mejor antídoto contra el pobre colorido davidiano. La contemplación de los paisajes ingleses, por otra parte, provoca al cabo de muy pocos años el nacimiento de la escuela de Barbizón, dedicada exclusivamente al paisaje, el género despreciado por el neoclasicismo.

La lucha, con todo, es dura. Dueños los dravidianos de los principales baluartes de la administración —Academia, Escuela de Bellas Artes y Escuela de Roma—, rechazan sistemáticamente una y otra vez el nuevo arte, que con Delacroix a la cabeza concluye por triunfar y barrer a sus contrarios. Para los franceses del Segundo Imperio (1848- 1870) el idealismo neoclásico sólo es un pasado.

El verdadero héroe del nuevo estilo es, pues, Eugenio Delacroix (muerte 1863), que, nacido en los últimos días de la Revolución, conoce muy niño los esplendores del Imperio napoleónico, pero siente un decidido entusiasmo por la vida exuberante y el derroche de color de Rubens y Rembrandt, antítesis del davidianismo. Mientras que su visita a Inglaterra, como consecuencia de la Exposición de 1824, le descubre las perfecciones técnicas de los grandes pintores ingleses, el viaje a Marruecos deja en su fogoso temperamento huella mucho más profunda. En los mercados y palacios marroquíes queda deslumbrado por la luz y los derroches de color de la vida oriental.

Si en la Matanza de Scio, ya citada, se hace eco de la corriente de simpatía por los griegos que luchan por su independencia, y el tema es de inspiración romántica, desde el punto de vista formal es una pintura barroca seiscentista. En la Muerte de

Sardanápalo (1827), que representa el momento en que los esclavos del monarca oriental matan a sus mujeres y sus caballos favoritos antes de que el fuego consuma las fabulosas riquezas de su palacio (fig. 2148), es el Oriente antiguo el que estimula su imaginación, pero continúa siendo Rubens quien inspira sus pinceles. Lo mismo que el pintor flamenco en sus grandes composiciones mitológicas, amontona hermosos desnudos femeninos, corceles encabritados y aparatosas vajillas de oro.

(fig. 2148) Muerte de Sardanápalo

En 1830 terminará una de sus obras más importantes: La libertad guiando al pueblo (fig. 1249).

(fig. 1249) La libertad guiando al pueblo

En pleno furor neoclásico, en los últimos años del siglo XVIII, un crítico llega a escribir: «Del paisaje nada os digo; es un género que no debiera cultivarse.» Y, en efecto, el paisaje bajo los dravidianos casi puede considerarse que desaparece como género independiente. El romanticismo lo vuelve a la vida, y ya hemos visto cómo uno de los beneficios de la concurrencia de los ingleses al Salón de 1824 es el nacimiento de la llamada escuela de Barbizón. La principal figura del paisaje francés de este momento es Camilo Corot (1875), que formado en el paisaje clásico italiano, sabe hacerlo evolucionar en el sentido moderno, presintiendo, antes que los impresionistas, que es, ante todo una ordenación de valores según la lírica y la distancia. Temperamento lírico, y enamorado, como Lorena, de las luces suaves, es el pintor de los paisajes crepusculares y de los cambios de luz a lo largo del día (fig. 2150).

(fig. 2150) Paisaje crepuscular

El jefe del grupo de Barbizón es Teodoro Rousseau (muerte 1867), que crea su estilo en los maestros holandeses, y se preocupa más por lo arquitectónico del paisaje que por interpretar finos matices. Uno de los más fecundos del grupo es Narciso Díaz de la Peña (muerte 1876), hijo de un emigrado español.

EL REALISMO: COURBET

. —La corriente realista que se va abriendo paso dentro del romanticismo produce sus personalidades más representativas bajo el Segundo Imperio, en el tercer cuarto de siglo. Este movimiento artístico es de escasa novedad en el aspecto puramente técnico. Revolucionario frente a las normas del neoclasicismo, su técnica es, sin embargo, la tradicional barroca. Pero, en cambio, los temas preferidos delatan una nueva actitud ante la vida. La frase de Courbet: «Si queréis que os pinte diosas, mostrádmelas», revela claramente su deseo de atenerse al natural. En este cambio de rumbo, la influencia de la pintura española parece que es decisiva, influencia que se ve, además, favorecida por el Museo Español, formado en el Louvre por Luis Felipe. Pero a esta actitud naturalista, que agrega poco a las grandes escuelas barrocas, viene a unirse un interés social, que refleja las preocupaciones de los nuevos tiempos. Así como el neoclasicismo quiere encarnar la sobriedad y austeridad de costumbres de la República romana frente a la relajación de la corte de Luis XV, para Proudhon, que en 1840 publica su famoso trabajo ¿Qué es la propiedad?, el realismo es la esencia del arte democrático. El tema del trabajo como problema, visto desde su ángulo doloroso, entra en la historia de la pintura.

Como es natural, esta corriente comienza a manifestarse en artistas cuya mano mueve un arrebato de estirpe romántica, o cuyo espíritu está dotado de un lirismo que delata ese mismo origen. Tal es el caso de J. Francisco Millet (1814-1875) Daumier (1808-1897), autor del Vagón de tercera (1856) y de Las espigadoras (fig. 2151).

(fig. 2151) Las espigadoras

La preocupación social de la época, quiere ver en éste a uno de sus paladines. Es el cantor del trabajo monótono y duro del campesino, que él contempla como un espectáculo grandioso henchido de reposada emoción y que interpreta sacrificando a la idea fundamental todo lo anecdótico y secundario. Ese es el sentido de Las espigadoras y El Ángelus (fig. 2152). En la Pastora guardando sus ovejas (fig. 2153), la hora del crepúsculo que ilumina la llanura nos descubre su íntimo sentido poético, principal resorte de su inspiración.

(fig. 2152) El Ángelus

(fig. 2153) Pastora guardando sus ovejas

Poco más joven que Millet y de técnica más sabia y decidida, Courbet (1819-1877), influido por su paisano Proudhon, considera, en cambio, que la pintura, al igual que la literatura, tiene una finalidad social y siente el orgullo de ser llamado realista. Como Luis David, muere en el destierro por sus actividades políticas. Comentados por Proudhon sus Picapedreros (1849 (fig. 2154) son la «moral en acción», el fin y el comienzo de la vida del hombre que de niño lleva piedra en una espuerta y termina a los setenta años picándola de rodillas. El Entierro de Ornans (1851), despierta protestas tan airadas de la oposición como aplausos entusiastas de parte de aquél. Pero, por encima de su actitud ante los temas, sobresale entre sus contemporáneos por su técnica vigorosa y fuerte.

(fig. 2154) Picapedreros

Las últimas grandes figuras del realismo francés se desinteresan ya de las preocupaciones sociales de Courbet, y a esta segunda etapa realista corresponde, como veremos, buena parte de la carrera de Manet, pintor, además, particularmente representativo de este momento por sus temas y su entusiasmo por los maestros españoles.

LOS IMPRESIONISTAS. MONET

.—En 1874, medio siglo después del Salón en que el romanticismo comienza a triunfar con la Matanza de Scio, de Delacroix, y al dar cuenta el periodista Leroy de una Exposición en la que figura un cuadro de Claudio Monet, rotulado Soleil levant, Impression, titula su artículo, un tanto burlonamente: «Exposición de impresionistas». Figuran en ella, además de Monet, los después definidores de la nueva corriente artística, Renoir y Degas, y, aunque no les agrada el apelativo, pues prefieren ser llamados independientes, terminan por aceptarlo y organizan nuevas exposiciones bajo ese nombre.

Rama del mismo tronco que produjera el realismo, la denominación de impresionismo revela en el fondo algo esencial en la nueva actitud. La realidad es para ella la apariencia puramente transitoria de las cosas, ofrecida al pintor en el

momento de contemplarlas; más que una realidad, lo que existe es una infinita serie de realidades creadas por la luz y por los reflejos de los cuerpos en el momento mismo en que son contemplados.

Y como quien crea esa realidad es la luz, la luz centra todo el interés de la nueva técnica. Mientras Courbet pinta, como los tenebristas del siglo XVII, bajo la artificiosa iluminación del taller, los impresionistas pintan al aire libre, y a la pintura oscura y tenebrosa de aquél, aún más ennegrecida posteriormente por el empleo del betún, oponen una pintura clara y luminosa.

Los descubrimientos físicos contribuyen en no pequeña medida a que los pintores transformen la técnica pictórica. Los estudios de Chevreul —La ley del contraste simultáneo (1839) —, les demuestran en forma científica lo que, en parte, los grandes maestros han realizado por experiencia: que los colores se intensifican con su complementario, que nuestra retina tiñe la sombra con el complementario del color del cuerpo que la proyecta, que la simple yuxtaposición de dos colores primarios produce en la retina el secundario correspondiente, etc. Por eso, en lugar de aplicar los colores ya mezclados en la paleta, deciden emplear la técnica denominada de la «división del tono», es decir, el uso de los colores puros en el cuadro para que sea nuestra retina la que realice la fusión y cree el nuevo color. El pincel, en vez de acariciar la forma al extender el color, se limita a dar pinceladas sueltas creadoras de vibraciones cromáticas. Vista de cerca la factura, produce el efecto de no estar terminada; pero a cierta distancia, esas vibraciones la hacen ligera y llena de vida y la convierten en un incesante fluir de pequeños reflejos.

En manos de los últimos impresionistas la forma termina escapándose de sus pinceles, y con ellos la reacción contra el triunfo del volumen agrisado del neoclasicismo alcanza su punto culminante.

Los precedentes históricos de la técnica impresionista no faltan en los grandes pintores del siglo XVII, como Frans Hals y Velázquez, y en otros más recientes, como Turner. Últimamente se ha llamado la atención sobre la influencia ejercida por el holandés Jonkind (1819-1871) y por Boudin (1824-1898 (fig. 2155).

(fig. 2155) Venecia, el Gran Canal

Aunque hasta hacia 1870 se mueve bajo diversas influencias, entre ellas la del mismo Courbet, Claudio Monet (1840-1926) es la figura más representativa del impresionismo. Hijo de El Havre, siente un gran amor por el mar y el paisaje, amor que sus viajes a Holanda y el estudio de la obra de Turner en Inglaterra acrecientan y que le decide a dejar el cuadro de figura y a entregarse de lleno al paisaje, que para él es, sobre todo, el del valle del Sena, de donde apenas sale. De acuerdo con las características arriba apuntadas, de las que es él principal creador, lo que le interesa no es la composición del paisaje o, lo que es lo mismo, el asunto, sino el incesante cambiar de la luz en las diversas horas del día, que interpreta con técnica divisionista y anima con sombras vivamente coloreadas (fig. 2156).

(fig. 2156) Paisaje en Vetheuil

En su deseo de interpretar las más leves mutaciones de la luz y los más fugaces reflejos de unos colores en otros, termina pintando sus conocidas series, en las que repite multitud de veces la misma vista bajo todas las iluminaciones posibles. En las Ninfeas o Nenúfares (fig. 2157) presenta una y otra vez las inagotables variantes del color de los reflejos del agua del estanque de su jardín, poblado de plantas acuáticas.

(fig. 2157) Ninfeas o Nenufares

Otra serie famosa es la de la catedral de Rouen (fig. 2158), que pinta no menos de cuarenta veces.

(fig. 2158) Serie catedral de Rouen

Unos diez años más viejo que Monet, y con un sentido más tectónico del paisaje, Camilo Pissarro (1831-1890) es, sin embargo, un genuino representante del impresionismo, llegando a practicar incluso la modalidad puntillista de que después se tratará (fig. 2159). En su obra, además del paisaje puro, abundan las vistas de ciudades.

(fig. 2159) Paisaje

La tercera gran figura es Alfredo Sisley (1839-1899), nacido en Francia, de padres ingleses, que, gracias a su fina sensibilidad, es probablemente el autor de los paisajes más atractivos de la escuela (fig. 2160).

(fig. 2160) Paisaje a orillas del Sena

En cuanto a los principales pintores de figuras, Manet, Degas y Renoir, su actitud frente al impresionismo y su papel en la evolución del estilo es diferente. Algo mayores los dos primeros que Monet, han desarrollado una obra importante antes de cultivar el nuevo estilo; pero mientras Manet muere apenas cumplidos los cincuenta años, a poco de entregarse a él. Degas, que vive más de ochenta, tiene tiempo para superarlo. Renoir, discípulo será a veces infiel de la técnica impresionista.

MANET

. —Manet (1832-1883), antes de aceptar el impresionismo, es la gran figura del estilo realista en su etapa más tardía. A pesar de la mucha mayor luminosidad de sus cuadros de última época, parece, sin embargo, haber gustado desde muy pronto de la luz de cielo abierto. «Cuando llego a mi taller —dice— creo entrar en una tumba.» Las preocupaciones sociales y el tono acre y un tanto bronco y pesado de Courbet, en cambio, no dicen nada a su temperamento, mucho más delicado y, pese a esas notas realistas de varios cuadros suyos, que tantas protestas despiertan, revela una sensibilidad más francesa.

Una de las características más destacadas de su estilo y de su obra es el entusiasmo que siente por la escuela y los temas españoles. Velázquez deja en él huella perdurable, y un viaje a España le descubre a Goya, cuya influencia es aún más profunda en él, tanto en su manejo de color como en el arte de componer y en la elección de los temas. Su Balcón, del Luxemburgo, no puede por menos de recordar Las majas en el balcón; el Fusilamiento de Maximiliano es el conocido asunto goyesco, y España continuará inspirándole su Lola de Valencia, sus toreros y sus mendigos.

La comida en el campo —Le dejeuner sur l'herbe—, de 1863, en que representa a dos jóvenes desnudas comiendo sobre el césped, acompañadas por dos caballeros vestidos a la moda, provoca violentas protestas. El asunto se considera injustificadamente como una ofensa a la moralidad, sin pensar en que se limita a poner al día el viejo tema del Concierto campestre, de Giorgione, y, por añadidura,

según se averigua después, haciendo adoptar a los principales personajes las actitudes del Juicio de París, de Rafael. Pero su iluminación clara y la yuxtaposición de colores sin tonos intermedios, no puede por menos de chocar con el colorido tradicional (fig. 2161).

(fig. 2161) La comida en el campo

Las bellas armonías de blancos y negros de la Olimpia (1865) tampoco saben apreciarla sus contemporáneos, que sólo Ven en ella el cuerpo de una «planchadora de Batignolle» con huellas demasiado sensibles del corsé, y en la negra con el ramo de flores, el comentario cínico de la venalidad de la joven.

Al mediar la octava década del siglo, la paleta de Manet se aclara y se deja seducir por el impresionismo. El ejemplo de Monet, sin embargo, no consigue hacerle emplear, salvo excepcionalmente, la técnica divisionista. Aunque pinta paisajes como el de Argenteuil (1874), la figura humana continúa siendo lo esencial para él. El Bar de Folies Bergére, pintado el año antes de su muerte, y La barca (fig. 2162), descubren su honda preocupación por el estudio de la luz y del color planteado por el impresionismo.

(fig. 2162) La barca

DEGAS. RENOIR

. —Degas (1834-1917) es persona culta y de espíritu fino e inquieto, que no considera nunca haber llegado a la meta final de su estilo. Salido del círculo de Ingres, se encuentra dotado de un sentido clásico de la forma que es sensible, sobre todo, hasta que se incorpora al impresionismo en sus primeros momentos, y que, en realidad, no llega a abandonar. Renuncia entonces a los temas históricos, y, entregado al deseo de fijar en el lienzo lo intrascendente y momentáneo propio del impresionismo, pone su vista en temas de movimiento, que, al igual que Manet, repite con insistencia. Las tranquilas aguas de las Ninfeas se convierten para él en los graciosos cuerpos de las bailarinas enmarcadas por las leves gasas de sus faldillas, vistas en los interminables pasos y ejercicios de los ensayos teatrales (fig. 2163).

(fig. 2163) Bailarinas

Renoir (1841-1917), artista tal vez supervalorado por la fama, es el representante en el impresionismo del amor francés por el desnudo femenino, desnudo que en este caso tiene más de Rubens que de Boucher, si bien carece del fuego del maestro flamenco. Sus formas poco elegantes, a veces parecen perderse. Una de sus obras más bellas, desde el punto de vista de la luz y del color, y como reflejo del placer de vivir francés del siglo XIX, es Le Moulin de la Galette (fig. 2164).

(fig. 2164) Le Moulin de la Galette

Renoir, desde que se incorpora al impresionismo, practica la técnica divisionista, emplea los tonos puros y se preocupa de la luz a pleno cielo con el extremismo de un definidor del nuevo estilo (fig. 2165).

(fig. 2165) Comida de los remeros

Pero en algún período de su vida abandona esa técnica impresionista, sin perjuicio de volver a ella para dejarla de nuevo al final de su vida y preocuparse más por el volumen de las cosas que por la luz, hasta el punto de haber practicado entonces la escultura.

EL NEOIMPRESIONISMO: SEURAT Y SIGNAC. VINCENT VAN GOGH. TOULOUSE-LAUTREC

. —A los diez años de haberse celebrado la exposición de 1874, un nuevo grupo de pintores comienza a manifestarse insatisfecho con el impresionismo puro. En 1884 se organiza el Salón de los independientes a que pertenece Seurat, que se compromete a exponer cuantas obras envíen sus miembros, y por esos años Cézanne se retira a Provenza, y Gauguin a Bretaña, Toulouse-Lautrec inicia su carrera y Van Gogh llega a Francia.

Seurat (1859-1891), partiendo de la técnica divisionista del color del impresionismo, da un paso más en el mismo sentido y crea el puntillismo. En vez de pintar con pinceladas más o menos largas, aplica el color en una continuada serie de puntos. Pero lo esencial en el movimiento representado por Seurat en el aspecto cromático es el deseo de emplear el color con un criterio científico. Pissarro le denomina

«impresionismo científico» para diferenciarlo del de Manet y sus compañeros, al que llama «impresionismo romántico», pero termina conociéndose bajo el nombre de neoimpresionismo. La novedad de Seurat no se reduce a la técnica puntillista y a su base cromática más científica. Su arte de componer claro y monumental, inspirado a veces en la proporción áurea y en el triángulo egipcio, y su interés por que la forma recobre el valor perdido en mano de los impresionistas puros, le convierten en uno de los más ilustres predecesores del nuevo estilo. La Grande Jatte (fig. 2166) y los Bañistas (1884) patentizan esos valores.

(fig. 2166) Domingo en la Grande Jatte

Aunque Seurat muere apenas cumplidos los treinta años, su técnica puntillista no muere con él, sino que Signac (1863-1936) continúa empleándola durante mucho tiempo (fig. 2167). Este publica en 1899 su libro De Delacroix au Neoimpressionisme.

(fig. 2167) Barcos

Análoga novedad, aunque de signo diferente respecto del impresionismo puro, representa Van Gogh (1853-1890), el primer artista extranjero de verdadera importancia que aparece en el escenario de la pintura francesa moderna. Es u n holandés que brilla con fulgor y brevedad de meteoro en el cielo del impresionismo francés, y consumido por sus delirios de luz y color muere pintando, recluido en el manicomio de Arles, tras una vida artística de media docena de años, al cumplir los treinta y siete. De espíritu desequilibrado, hijo de un pastor protestante, después de estudiar Teología y predicar a los mineros belgas, se dedica exclusivamente a la pintura. Trasladado a París, su paleta se aclara y, ansioso de luz, marcha a Arles, en el Mediodía de Francia, donde su fantasía colorista se exalta cada vez más en pro de unos tonos irreales que aplica a unos paisajes rebosantes de vida. Aplica el color en larguísimas y vigorosas pinceladas que hacen flamear los cipreses y crear explosivos remolinos en el celaje (fig. 2168).

(fig. 2168) Camino de los cipreses

Su concepto del retrato es hermano del inspirador del paisaje. El mismo nos dice cómo pinta el de un buen amigo suyo. Lo colorea arbitrariamente; exagera el rubio

del cabello y le da color limón; de fondo, en lugar de la pared blanca, pinta lo indefinido y emplea el azul más rico y más intenso que puede. Así, la rubia y luminosa cabeza se destaca misteriosa sobre ese fondo azul como una estrella en la noche. «El público —declara— no verá en esto sino exageración, pero, ¿qué importa?» (fig. 2169).

(fig. 2169) Autorretrato

Al par que crece su obsesión por el color puro y por la luz, su desequilibrio degenera en locura. En un ataque, encontrándose con Gauguin, se corta una oreja. Recluido temporadas en el manicomio, sigue pintando paisajes, bodegones muy sencillos, y retratándose, hasta que, a los pocos años, se suicida.

Toulouse-Lautrec (1864-1901), aunque algo posterior, corresponde por su estilo a este momento de tránsito a la etapa siguiente de la recuperación de la forma. Es un artista amargado por la gran deformidad producida por una caída que sufre en su infancia, cuya vida y cuyas obras se desarrollan en el ambiente de cabaret de Montmartre. Moulin Rouge, con sus danzarinas bailando el can-can, haciéndose la «toilette», bebiendo o conversando, todo ello contemplado, por lo general, desde el ángulo triste y pesimista, es su tema preferido. Excelente dibujante, desde el punto de vista técnico, hace recobrar a la línea el valor que perdiera con los impresionistas puros, aunque, como ellos, continúa siendo colorista de primera calidad (fig. 2170).

(fig. 2170) Moulin Rouge

LA REACCIÓN: CEZANNE. GAUGUIN. EL SIMBOLISMO

. —Preocupado el impresionismo por el color y por el menudo fluir de momentáneos reflejos, la sensación del volumen y de la forma comienza a perderse. No obstante su carácter esencialmente pictórico, la unilateralidad del impresionismo es manifiesta, y ya hemos visto cómo reaccionan contra ella algunos de sus pontífices y los neoimpresionistas. Pero, además, no tarda en ser acusado de superficialidad, de materialismo y de falta de pensamiento.

La protesta más radical y de más perdurables consecuencias para el futuro, sin renunciar por ello a un gran interés por el color, se produce en la misma generación

de Manet, Pissarro y Renoir, y se debe al provenzal Pablo Cézanne (1839-1906). Aunque la corriente de entusiasmo producida por su obra a raíz de su muerte es extraordinaria, no tiene el placer de ver reconocidos sus verdaderos merecimientos en vida. Después de hacer sus comienzos en el estilo de Ingres, como tantos de su generación, e incorporarse más tarde al impresionismo, en la penúltima década del siglo crea su estilo propio. Consiste éste, según sus propias palabras, en ver la naturaleza en sus tres formas fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro; con lo que pugna, no por la representación de esas figuras del espacio, sino por la renuncia de todo lo secundario y la revalorización de la forma y del volumen. Pero, lejos de adoptar una actitud meramente escultórica, estima que la línea no existe, que sólo hay contrastes de color y que la forma únicamente es perfecta cuando el color está en su punto. En el fondo, su actitud delata una reacción de tipo intelectual frente al puro goce colorista del impresionismo.

Los géneros en que pone en práctica su nuevo concepto de la pintura son, sobre todo, el paisaje, casi siempre de su tierra natal, y el bodegón con las repetidas manzanas (fig. 2171). Pero también cultiva la figura humana, en particular en grupo, e incluso el retrato.

(fig. 2171) Jarrón de flores y manzanas

Algo más joven que él, aunque muere por los mismos años, Pablo Gauguin (1848-1903) se aparta también del credo impresionista. Liberado de la influencia de Pissarro gracias al ejemplo de Cézanne, es un espíritu soñador que abandona su profesión para entregarse por completo a la pintura. Recomienda a sus discípulos «calma y pureza de alma». Simplifica el colorido y lo dispone uniformemente en grandes superficies, como en los esmaltes y en las vidrieras, creando intensos efectos cromáticos de exquisita delicadeza. Los morados y amarillos toman en él un valor personal. La forma ceñida por el dibujo recobra su prestigio, y la composición, muy construida y reposada, se mueve con ritmo de pueblos lejanos. Después de un período en que pinta en Bretaña, entusiasmado con los ingenuos Calvarios de piedra del país, marcha hacia 1890 a Oceanía. En la isla de Tahití pasa el resto de su corta vida, introduciendo este mundo primitivo e ingenuo en la pintura europea

(fig. 2172); pero, sobre todo, simplificando cada vez más el alegre e inquieto colorido impresionista hasta convertirlo en un bello y gigantesco esmalte de colores planos, densos y sin transparencia, que no en vano se aplica a su estilo el término de «cloisonnismo», derivado de la técnica «cloisonné» délos esmaltes medievales.

(fig. 2172) Tahitianas

Gauguin es cabeza del grupo de «Les Nabis», en hebreo, profetas, así llamados por el nombre que el poeta Casalis da a sus miembros. Se les designa además como la «escuela de Pont Aven», por el lugar de Bretaña donde se retira Gauguin y crea su estilo, denominado «sintetismo».

Dentro de la reacción en pro de la línea y de la forma, aunque ajeno, por lo demás, al movimiento impresionista y postimpresionista, puede citarse al neotradicionalismo de Puvis de Chavannes (1824-1898), cuyas pinturas murales —historia de Santa Genoveva, del Panteón— revelan a un gran decorador amigo de composiciones sencillas y tranquilas, en las que las actitudes clásicas alternan a veces con una tardía nostalgia romántica. No deja de ser significativo de su valor respecto de la pintura contemporánea que Gauguin le considere un precursor.

En la misma tendencia contraria al naturalismo impresionista, pero de sentido no tradicional, sino revolucionario, se encuentra el «simbolismo», movimiento de origen literario que nace hacia 1885, y cuya fórmula es: «revestir la idea de una forma sensible». Los pintores simbolistas ven sus precursores en Gustavo Moreau (1828-1898), que corresponde a los prerrafaelistas ingleses, y en Puvis de Chavannes. El más representativo del simbolismo es Odilon Redon (1840-1916), de la misma generación que los impresionistas.

PINTURA INGLESA DEL SIGLO XIX. EL PAISAJE: CONSTABLE Y TURNER

. —El género que se cultiva en Inglaterra durante el siglo XIX con verdadera originalidad es el paisaje. Y es natural que así sea. Las persistentes lluvias, que hacen la vida desagradable en Inglaterra, tienen la compensación de esas praderas siempre verdes y de esas grandes masas de follaje que, para regalo de la vista, cubren buena parte de la superficie de la isla. Ese paisaje de líneas suaves y poco

accidentadas, animado por una inagotable sinfonía de verdes, termina por seducir a los pintores ingleses.

En un principio, el ambiente clásico les hace considerar el paisaje italiano poblado de ruinas, al gusto de Poussin y Lorena, como el único digno de ser trasladado al lienzo. Es la etapa representada por Wilson (muerte 1782), en la que el paisaje inglés aún no ha encontrado su propio estilo y que sólo interesa a la historia del género en Inglaterra. Las Ruinas de la villa de Mecenas, de la Galería Nacional de Londres, puede servir de ejemplo representativo. A esa base seiscentista italiana se agrega todavía en el mismo siglo XVIII la sana influencia holandesa.

Cuando la pintura de paisaje inglés no sólo adquiere su fisonomía propia, sino que deja sentir su influencia al otro lado del Canal, es en el siglo XIX. Contribuye a ello en no pequeña medida el gusto de los paisajistas ingleses por la acuarela, la técnica rápida indicadísima para interpretar en poco tiempo fugaces impresiones de luces y colores. Gracias al frecuente empleo de la acuarela, el paisaje inglés adquiere una frescura de inspiración y una naturalidad que termina por desterrar el aparato del paisaje tradicional. Adviértase, sin embargo, que estos acuarelistas, a cuya cabeza figura Tomás Girtin (1773-1803), el llamado «padre de la acuarela», se limitan a imitar el paisaje tradicional de tipo holandés, sin llegar a concebir el paisaje propiamente inglés.

Esta gloria corresponde a Constable (1776-1837), que comienza su carrera cultivando el paisaje a la acuarela y encuentra su ídolo en Ruysdael, del que, cuando cuenta veintitrés años, compra ya una obra. Junto a la del pintor holandés, la influencia decisiva en su estilo es la de Gainsborough. Constable no siente la necesidad de marchar a Italia. «He nacido para pintar un país feliz, mi amada y vieja Inglaterra», dice, y, en efecto, se limita a representar el bello espectáculo que le ofrece su patria, sin artificio ni falseamiento y con minuciosidad exquisita, pero, al mismo tiempo, con una tensión sentimental de típica estirpe romántica. Si se agrega a esta actitud, sinceramente naturalista, un manejo del color desenfadado y valiente que lo aplica incluso con la espátula, para producir intensos efectos de luz, se comprenderá el efecto revolucionario y regenerador de su presencia en la

Exposición de París de 1824, tras la condena del paisaje por el neoclasicismo francés, que lo considera género indigno de la gran pintura. Su influencia, como hemos visto, es tan decisiva para el porvenir del paisaje francés, que Delacroix le califica en aquella ocasión nada menos que como el «padre de nuestra escuela francesa de paisaje».

Sus paisajes con la catedral de Salisbury al fondo, desde diversos puntos de vista y, sobre todo, bajo los más variados matices de luz, descubren la esencia del arte de Constable. Amenazada unas veces por la tormenta, presenta otras su amarilla mole gótica dibujándose nítida en la limpia atmósfera que sigue a la lluvia, sobre el verde tapiz de la pradera circundante y encuadrada por el follaje de los gigantescos árboles de su parque. La catedral de Salisbury después de la lluvia (fig. 2173) es, precisamente, el título del ejemplar del Museo Victoria y Alberto.

(fig. 2173) La catedral de Salisbury después de la lluvia

En el otro gran paisajista inglés, Turner (1775-1851), la nota romántica se intensifica en tal grado que le convierte en el más genuino representante del paisaje de ese estilo, Hijo de la misma generación de Constable y discípulo de Reynolds en la Real Academia, descubre pronto sus excelentes dotes para la acuarela, que comienza cultivando en el estilo de Girtín. Lo mismo que Castable, no tarda en encontrar su ídolo holandés y proclamarlo públicamente. «He aquí lo que me ha hecho pintor», dice cuando muestra sus copias de Van der Velde. Pero es indudable que no puede olvidarse lo que debe a los esfumados paisajes de Gainsborough, a las esmaltadas creaciones de Watteau y a las luces sonrosadas y crepusculares de Claudio de Lorena (fig. 2174).

(fig. 2174) Marina

Con su arrebato romántico supera los sueños de luz y color del pintor francés, para terminar en los últimos años de su vida en una pura sinfonía de amarillos, naranjas suavísimos y azules pálidos, donde las formas y los colores locales son puras evocaciones. Turner es el pintor de la bruma inglesa, de los puentes del Támesis, del humo y de los árboles que se pierden en la niebla, y el pintor de marinas. Pero también es el cantor de las aguas tranquilas de los canales venecianos encuadrados

por los blancos mármoles de los edificios e iluminados por el resplandor sonrosado del sol poniente, y de los paisajes fantásticos con el comentario de alguna romántica leyenda de tema clásico o medieval. El título de una de sus últimas obras, Lluvia, velocidad y humo (1884), de la Galería Nacional de Londres, en la que, bajo una niebla que todo lo envuelve y borra, sólo distinguimos el fuego de la locomotora que avanza a toda velocidad por el puente hacia nosotros, es bien representativo de sus aspiraciones estéticas (fig. 2175).

(fig. 2175) Lluvia, velocidad y humo

EL RETRATO: RAEBURN, LAWRENCE

. —El retrato vive todavía en el siglo XIX años de gloría dentro de la tradición colorista inglesa. El neoclasicismo sólo se deja sentir en la indumentaria femenina y en algunas actitudes. El sacrificio del color y de los estudios de calidades, en aras del dibujo y del modelado escultórico del retrato davidiano, no encuentra eco en el sano sentido pictórico de los mejores maestros ingleses.

La tradición está representada principalmente por el escocés Henry Raeburn (muerte 1823), en quien lo dieciochesco de su juventud se encuentra dominado por la sencillez de gesto, actitudes e indumentaria del neoclasicismo. Amigo de proporciones a veces poco ligeras, es pintor que maneja el pincel con decisión y sabe crear personalidades llenas de vida. El cotejo del retrato de Mrs. Montcrief con las damas de Gainsborough, delata, no sólo la diferencia de sensibilidad y temperamento, sino el cambio de gusto que la nueva época significa.

La gran figura de este momento en el campo de retrato es Thomas Lawrence (muerte 1830), artista precoz que a los cinco años recita trozos de Shakespeare y Milton, y que a los diez despierta la admiración pública de Londres con sus retratos al pastel a dos colores. Protegido por el monarca, su carnet se llena rápidamente de encargos, y no tarda en convertirse en el ídolo del público femenino, por el aire aristocrático que infunde a sus retratos y el interés que pone en vestiduras y tocados, que, contra la costumbre, no confía a discípulos, sino que ejecuta él mismo. Mimado por el bello sexo, figuran entre sus admiradoras las dos hijas de la famosa Mrs. Siddons, y, al parecer, hasta la mujer de Jorge IV. La fama del estilo fácil y elegante

de sus retratos no tarda en pasar al Continente, y posan ante él desde el Emperador hasta Pío VIL El de Mr. Siddons es muestra espléndida de este tipo de retrato que tan rápidamente conquista a sus contemporáneos (fig. 2176).

(fig. 2176) Retrato Mr. Siddons

LOS PRERRAFAELISTAS: ROSSETTI, HUNT, MILLAIS

. —En el Salón de 1849 expone un grupo de pintores jóvenes decidido a romper con el arte vigente, y, como siempre, triunfa. Lo capitanea Rossetti, espíritu fino, de talento más literario que pictórico, que sabe ver la falta en la pintura inglesa de un género donde pueda recrearse ese amplio sector del público al que no satisface la objetividad del retrato y del paisaje, incluso cultivado con el arrebato romántico de un Turner. Los temas religiosos y medievales, interpretados con técnica minuciosa de primitivo y emoción desbordantes, forma el nuevo género concebido a este efecto.

Para imponerlo comprende la necesidad de agrupar a varios pintores que sigan sus teorías y de fundar un público —The Germ, «El germen, la semilla»— que los defienda. Como, en resumen, consisten aquéllas en volver al arte primitivo e ingenuo de los prerrafaelistas, según él, artistas sin convencionalismos y simples imitadores de la naturaleza, los componentes del grupo se titulan «Hermanos Pre Rafaelistas», y deciden poner tras sus firmas las iniciales de esas tres palabras, que en inglés —Pre Raphaelite Brothers— son P. R. B. La nueva escuela encuentra pronto su más entusiasta paladín literario en el fecundo John Ruskin, el gran admirador de los primitivos italianos, crítico puritano, batallador e intransigente, pero que sabe imponerse gracias al genio y el fuego de sus escritos.

Las tres figuras principales del prerrafaelismo son el propio Rossetti, Hunt y Millais.

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), hijo de un revolucionario italiano establecido en Inglaterra, es, como queda dicho, más poeta que pintor, y su Anunciación de la Tate Gallery, pintada apenas cumplidos los veinte años, sorprende, en efecto, no por su calidad pictórica, sino por la novedad de su concepción, por la actitud de la Virgen temerosa en su lecho y por el divino emisario que marcha sobre llamas (fig. 2177).

(fig. 2177) La Anunciación

Después de sus primeras obras, se reduce a repetir sus figuras de santas o heroínas románticas, en cuyos rostros repite los rasgos sensuales de Isabel Sidlab, la modista que termina siendo su mujer. Ese fondo sensual desaparece, en cambio, bajo la espiritualidad romántica de Hunt (1827-1910), quien, dedicado casi exclusivamente al género religioso, logra dotar a la iconografía cristiana de una cierta emoción nueva y renovadora. Su Salvador, coronado de espinas e iluminando el mundo con el farol que lleva en su mano izquierda, que se venera en San Pablo, de Londres, alcanza éxito de primer orden, y es una de las representaciones modernas de Jesús más difundida. Se denomina la luz del mundo (fig. 2178).

(fig. 2178) La luz del mundo

En Millais (1829-1896), el más pintor del grupo, es también en quien más se acusa el amor por la minuciosidad y el romanticismo, tan característico de todos ellos. En su Muerte de Ofelia (fig. 2179), al romanticismo del espectáculo del cuerpo de la desgraciada joven flotando sobre las aguas, se agrega ese minuciosísima ejecución, por la que se acusa a los prerrafaelistas de llamar reproducción de la naturaleza al pintar un árbol repitiendo un trocito de corteza y una hoja.

(fig. 2179) Muerte de Ofelia

CAPÍTULO XLIV

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

PINTURA ESPAÑOLA. LA TRADICIÓN DE MENGS Y EL NEOCLASICISMO. VICENTE LÓPEZ Y JOSÉ DE MADRAZO

EL ROMANTICISMO. EL RETRATO. FEDERICO DE MADRAZO

ESQUIVEL Y OTROS PINTORES DE RETRATOS

EL CUADRO DE COSTUMBRES: ALENZA Y LOS BÉCQUER. EL PAISAJE: PÉREZ VILLAAMIL

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO: LA PINTURA DE HISTORIA

ROSALES. FORTUNY

EL TRIUNFO DEL IMPRESIONISMO. SOROLLA. ZULOAGA

EL PAISAJE. DE CARLOS HAES A REGOYOS

PINTURA ESPAÑOLA. LA TRADICIÓN DE MENGS Y EL NEOCLASICISMO. VICENTE LÓPEZ Y JOSÉ DE MADRAZO

. —No obstante la poderosa personalidad de Goya y la clarividencia con que, gracias a su aferramiento a la técnica barroca, entra con paso firme en el que será el estilo del siglo XIX, los pintores españoles, salvo alguna excepción, no se forman en él, sino que, como en el resto de Europa, dirigen sus miradas a París. Mientras Goya se desentiende de la moda imperante, tan descarriada del verdadero norte de la pintura, ellos adoptan la actitud contraría.

Buen testimonio de esta actitud de sometimiento al neoclasicismo es el ejemplo de los dos principales pintores del primer tercio del siglo, que, nacidos en pleno siglo XVIII, ven comenzar una nueva centuria entre los veinte y los treinta años. Uno de ellos es Vicente López (1772-1850), que se educa en la tradición de Mengs y cuyo neoclasicismo está muy cargado de rococó, y el otro, José de Madrazo (1781-1859), que, ante los triunfos del Goya de hacia 1800, marcha a París a formarse con el propio David.

El valenciano Vicente López es un dibujante seguro, que apura la forma hasta el último detalle y alisa el color hasta convertirlo en un esmalte, según la tradición de Mengs. Testimonio elocuente de esta factura en exceso minuciosa es que, cuando retrata al viejo Goya en el lienzo del Museo del Prado, éste no le permite terminarlo en la forma acostumbrada, y, en efecto, sin terminar, como está, tiene más vida de la corriente en sus obras (fig. 2180).

(fig. 2180) Retrato de Goya

Después de algunos años de actividad en Valencia, por deseo de Carlos IV se traslada a la corte, donde termina siendo pintor de cámara de Fernando VII Pinta cuadros de asunto religioso, bóvedas al fresco —la del Salón de Carlos III del

Palacio— y, sobre todo, hace retratos. Vicente López es el retratista del reinado de Fernando VII y de la Regencia. En sus lienzos, además de la familia real, podemos contemplar a los principales políticos y generales dentro de sus casacas de opulentos entorchados, interpretados con la misma minuciosa insistencia que las arrugas de sus rostros. Junto a personajes como Calomarde, el duque del Infantado o Labrador, su galería incluye a generales como Castaños, a hombres de letras que son, al mismo tiempo, políticos, como Martínez de la Rosa, y a banqueros como el marqués de la Remisa. Artista laboriosísimo, el número de sus retratos es considerable. Auxiliares suyos y continuadores de su estilo en el tercer cuarto de siglo con sus hijos Bernardo y Luis.

José de Madrazo, santanderino de nacimiento, inicia su aprendizaje en la tradición de Mengs; pero es en París donde se forma su estilo, libre ya de todo rastro barroco dieciochesco, en el más puro davidianismo. No obstante lo que le distingue David, se opone en España a José I y, después de ser encarcelado, marcha a Roma, donde le nombra Carlos IV su pintor de cámara. Vuelto a España, se le confía la dirección del incipiente Museo del Prado, y aunque llega a ejercer una verdadera dictadura en materias artísticas, con laudable amplitud de criterio, recomienda a sus discípulos que estudien a los grandes coloristas españoles, flamencos y venecianos. Como buen davidiano, es, sobre todo, pintor de historia clásica, de la que son claros testimonios: La muerte de Lucrecia y La muerte de Viriato (fig. 2181), pero también cultiva el género religioso y el retrato. Recuérdese el que hace del propio Canova y el ecuestre de Fernando VII, éste en el Museo Romántico.

(fig. 2181) La muerte de Viriato

Condiscípulo de Madrazo en el taller de David y muy protegido también por Fernando VII, es José Aparicio (muerte 1838), autor del patriótico Cuadro del hambre, del Museo de Arte Moderno, en el 1811-1812, durante la ocupación francesa. No obstante, su pobreza pictórica, despierta en su tiempo las mayores alabanzas, sin que falten tampoco las críticas (fig. 2182).

(fig. 2182) Año del hambre

. —Aunque tanto Vicente López como José de Madrazo continúan pintando hasta mediados de siglo, su estilo, a la muerte de Fernando VII, carece ya de novedad. Poco antes de 1840 inician su carrera los que nacen en los años de la Guerra de la Independencia o poco después, seguidores, unos, de las corrientes artísticas llegadas del otro lado del Pirineo, y continuadores, otros, de Goya y de la tradición nacional.

La gran figura de este segundo tercio del siglo es Federico de Madrazo (1815-1894), que recibe la más sólida y refinada educación artística con su padre y la completa en París con Ingres, y en Roma, donde entra en contacto con el grupo alemán de los Nazarenos de Overbeck. En París alcanza el honor de que Luis Felipe le encargue un cuadro para Versalles —Godofredo de Bouillon en el Sinaí—, y cuando regresa a Madrid, rodeado del mayor prestigio, con indiscutible valía y apoyado por sus familiares, ejerce la misma dictadura artística que su padre. Técnicamente se forma y se mantiene en el culto al dibujo de los neoclásicos, aunque en su última fase gusta de esfumar los perfiles. Su colorido es, sin embargo, mucho más jugoso que el de aquéllos. Fundador de El Artista, la revista romántica madrileña que él ilustra, sus cuadros de historia ponen bien de manifiesto que pertenece a la generación romántica. Ya queda citado el tema medieval que pinta para Versalles, y no menos significativo es el de El Gran Capitán contemplando el cadáver del duque de Nemours, cuadro para el que le sirve de modelo figura tan representativa del romanticismo como Espronceda. Las Marías en el Sepulcro, del Museo del Arte Moderno, es obra que revela su contacto con los nazarenos.

Pero el fuerte de Madrazo está en el retrato. Es el retratista por excelencia de la España romántica, y, sin duda, uno de los mejores de su tiempo en toda Europa. En particular, sus retratos femeninos son de elegancia y finura, raras veces superadas. El de la Condesa de Vilches (1853), del Museo del Prado, descubre la extraordinaria capacidad de Madrazo para expresar la delicadeza y el encanto femeninos. En el de Leocadia Zamora (1847), del conde de Peñalver, refleja, en cambio, su admirable sentido de la elegancia (fig. 2183).

(fig. 2183) Leocadia Zamora

Ante Federico de Madrazo posan desde Isabel II y el rey Francisco hasta los principales hombres de la política, de las armas y de las letras. Es, además, como Goya, gran pintor de retratos de niños, entre los que puede recordarse el de Ángel Loygorri vestido de escocés.

La familia Madrazo cuenta aún con dos hermanos de Federico: Luis, que sigue los pasos de éste, y Pedro. Aunque sólo crítico de arte, debe recordarse también el nombre de éste en su calidad de director, durante largo tiempo, del Museo del Prado y autor de su primer catálogo importante.

ESQUIVEL Y OTROS PINTORES DE RETRATOS

. —Pintor de gran valía, contemporáneo de Federico de Madrazo, aunque menos afortunado que él, que también completa sus estudios en París y Roma, es Carlos Luis de Ribera (1815-1891). Hace buenos retratos y decora con grandes historias el salón de sesiones del Congreso.

Artista no menos representativo del retrato romántico que Federico de Madrazo es el sevillano Antonio Esquivel (1806-1857). Sin el apoyo de familia, tan bien situada como la de aquél; sin su sólida formación inicial y sin haberla completado en París y Roma, el gran número de retratos existentes en colecciones madrileñas prueba, sin embargo, que llega a crearse una respetable clientela en la corte. Frecuenta el Liceo Artístico y Literario, uno de los baluartes del romanticismo, y, aficionado a las letras, escribe un tratado de Anatomía artística. Privado temporalmente de la vista, en su desesperación, intenta suicidarse, y al recobrar aquélla pinta su cuadro de la Caída de Luzbel (1841), que regala al Liceo en gratitud por los favores recibidos durante su desgracia. Esquivel cultiva el género religioso; pero la mayor y mejor parte de su obra la constituyen los retratos, de los que, gracias al donativo de Siravegne, posee excelente y numerosa colección el Museo de Sevilla. El de Arte Moderno, de Madrid, guarda uno importante, tanto artística como iconográficamente, que representa a Zorrilla leyendo en el estudio del artista (fig. 2184) ante numeroso grupo de literatos.

(fig. 2184) Los poetas

Muy importante es también su Autorretrato, acompañado por sus hijos (fig. 2185).

(fig. 2185) Autorretrato

Más aferrado a la tradición seiscentista de la escuela, el también sevillano José Gutiérrez de la Vega (muerte 1865) se diferencia de Esquivel por su técnica más colorista y por la mayor pastosidad de su color, que le alejan también del estilo neoclásico cultivado por Madrazo. Como Esquivel, trabaja y tiene clientela en Madrid. El género religioso, en el que toma por modelo a Murillo, es parte importante de su obra, y sus retratos, en particular los femeninos, no carecen de personalidad. Retratista excelente, formado en el neoclasicismo, es el murciano Rafael Tegeo (1800-1865), cuyas escasas obras conocidas revelan notables dotes para el retrato. El Museo de Arte Moderno posee de su mano el de Don Pedro Benítez y su hija, y muy representativo de este momento y de fina calidad es el Jinete, de la colección Adanero.

Grupo interesante, aunque mal conocido, es el de los románticos catalanes, entre los que descuella Espalter (1809-1880), que estudia en París, con Gros, y viaja por Italia. Pinta cuadros de tan arrebatado romanticismo como Melancolía de un corazón virgen, y retratos tan notables como el de Mujer, del Museo de Barcelona. El Museo Romántico de Madrid guarda de su mano el de la Familia Flaquer. En Claudio Lorenzale (1815-1889) el romanticismo se manifiesta, sobre todo, en su interés por los temas de la historia medieval catalana, como la Muerte de Wifredo «el Velloso».

EL CUADRO DE COSTUMBRES: ALENZA Y LOS BÉCQUER. EL PAISAJE: PÉREZ VILLAAMIL

. —Simultáneamente con los pintores citados, que se dedican al retrato y al gran cuadro, trabajan otros que podríamos llamar maestros menores, que cultivan el de costumbres en tamaño pequeño. El cuadro de costumbres tiene la vieja solera goyesca del último tercio del siglo anterior y no dejan de pintarlo durante el primero del XIX, además del propio Goya, artistas tan bien dotados como José Ribelles (1778-1835), por desgracia mal conocido, o de formación tan deficiente como el jerezano Juan Rodríguez el Panadero (1765-1830). A los que nacen con el siglo pertenece el madrileño Leonardo Alenza (1807-1845), que, muerto en la flor de su vida, sólo tiene tiempo para dejarnos ver sus excelentes dotes para este género de

pintura. El gran costumbrista Mesonero Romanos, su amigo y protector, encarece ya con muy buen sentido sus caprichos fantásticos, epigramáticos y satíricos, en los que descubre al continuador de Goya. Sin el tono incisivo y fuerte del maestro aragonés, pinta, en efecto, escenas como la del Joven y el bandido, del Museo de Arte Moderno, en el que aquél, rodilla en tierra, pide clemencia con el ridículo arrebato romántico de un enamorado. Más numerosas que estas pinturas de tono humorístico son las simplemente de costumbres, género a que pertenece además la serie de medio millar de dibujos de la Biblioteca Nacional. Una de las obras que más contribuye a difundir su nombre es la destruida decoración del café Levante, que sólo conocemos a través de sus dibujos.

También cultiva en la corte la pintura de costumbres el andaluz José Elbo (1804-1844). Casi riguroso coetáneo de Alenza, lo mismo que él, muere joven. La Venta y, sobre todo, Los vaqueros, del Museo Romántico, son obras típicas suyas, pues siente particular interés por el tema de los toros.

Donde los pintores menores de costumbres constituyen grupo más uniforme es en Sevilla, gracias a José Domínguez Bécquer (1810-1841), padre del poeta. El estilo por él creado será también el de su hermano Joaquín (1819-1879), unos diez años más joven que él, y que le sobrevive cerca de cuarenta, y el de su hijo Valeriano (1835-1870), de vida tan corta como la de su padre y la de su hermano poeta, a quien acompaña en el romántico retiro de Veruela. Las escenas andaluzas son los temas preferidos por todos ellos, a los que se agregan los de tipos vascos, aragoneses, gallegos y castellanos que pinta Valeriano. Completan el grupo sevillano el discípulo de José D. Bécquer, Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1866), de técnica más suelta y con más dotes de pintor, autor de Feria de Sevilla y de La procesión del Rocío, del Palacio Real, y Cabral Bejarano (1827-1891), el más joven de todos, que prolonga el estilo hasta fines de siglo. De su mano posee el Museo de Arte Moderno La procesión del Corpus en Sevilla (1857).

Probablemente, el género pictórico en que el romanticismo se manifiesta con mayor intensidad, en cuanto significa alejamiento de la vida ordinaria y exaltación de la fantasía, es el paisaje. Su principal cultivador es el ferrolano Jenaro Pérez Villaamil

(1807-1854), que abandona la Marina de Guerra para dedicarse a la pintura, y que, ya mayor, recorre, en busca de paisajes pintorescos y evocadores, Bélgica, Italia y hasta se asegura que Grecia y el Oriente próximo. Su tipo de paisaje es de inspiración inglesa, habiendo ejercido influencia decisiva en él su contacto con David Roberts, que visita España cuando él frisa los veinticinco años y cuyas litografías ofrecen la más bella visión romántica de nuestra Patria. Villaamil copia, como Roberts, la realidad, pero después deforma las proporciones, imaginando profundos valles, formando gigantescas montañas y multiplicando los pormenores pintorescos y efectistas hasta convertirla en escenario de ensueño, donde apenas se reconocen los castillos, puertas de ciudades ruinosas o desfiladeros que con frecuencia sirven de trampolín a su fantasía. Amigo de Zorrilla, en una poesía que éste le dedica alude con patente justicia a los sueños del pintor dignos de sus historias de poeta.

De fácil factura, su obra es muy abundante, y de ella forma parte un número extraordinario de acuarelas, la técnica preferida por los paisajistas ingleses. A semejanza de éstos, hace una selección de sus dibujos con vistas pintorescas de España, que, copiada en litografía, se comienza a publicar en París al final de su vida, y aparece en España, después de su muerte, en tres tomos (1865).

Dedicado, sobre todo, a la reproducción de monumentos antiguos, y con mayor respeto a la realidad, cultiva la litografía F. Javier Parcerisa (1803-1875), autor de las ilustraciones de Recuerdos y bellezas de España (1839).

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO: LA PINTURA DE HISTORIA

. —Los artistas nacidos hacia 1830, al iniciarse el último tercio del siglo comienzan a cambiar el aspecto de la pintura nacional. Son todavía muchos los que conservan la técnica terminada, transmitida por los neoclásicos a los más de nuestros románticos, pero son ya varios los que prefieren una pintura más abocetada y en consonancia con la tradición barroca puesta de moda en París.

Está en primer término el póstumo discípulo de Goya, Eugenio Lucas Padilla (1824 11870), que, nacido en la misma década en que muere el maestro aragonés, y de espaldas como él a la trasnochada técnica neoclásica del romanticismo oficial, se entrega con entusiasmo a estudiar su obra,- asimilando su técnica, sobre todo en el

cuadro pequeño y de figuras numerosas y abocetadas, con tal perfección, que son varios sus cuadros que han sido catalogados como de Goya en museos importantes. Su deficiente dominio del dibujo le hace desmerecer, en cambio, en otras obras de más empeño. Lucas no es, sin embargo, simple copista entusiasta de Goya. Despreciado, sin duda, por Madrazo y los de su tendencia. Lucas pinta escenas de la Inquisición y de luchas callejeras —La revolución en la Puerta del Sol, del Museo Municipal—, romerías, procesiones y, sobre todo, corridas, capeas y encierros. La Corrida, del duque de Hernani, es un buen ejemplo de la gran amplitud con que sabe desarrollar estos temas con un sentido de la escena que hace pensar en un Tiépolo o en un Guardi (fig. 2186).

(fig. 2186) Corrida de toros

Sensible, a su manera, al tema oriental puesto de moda por el romanticismo francés y de actualidad por nuestra guerra de Marruecos, visita África en 1859 y pinta asuntos marroquíes.

Lucas es cuñado de Pérez Villaamil, y sabemos que a veces compiten entre sí en pintar lo más rápidamente posible, lo que no deja de ser testimonio de su amor a la técnica valiente y abocetada. Su hijo y discípulo, Eugenio Lucas Villaamil, continúa, con frecuencia magistralmente, y durante mucho tiempo, el estilo goyesco paterno.

Pero la figura de Lucas es, en realidad, excepcional; es un rebrote goyesco tardío y aislado. El género de pintura en que se tienen que abrir camino el futuro naturalismo, y la técnica de Lucas es el de historia. La pintura de temas históricos, puesta de moda por los dravidianos y que continúan cultivando los románticos franceses, aunque reemplazando la antigüedad clásica por la Edad Media, adquiere entre nosotros inusitados vuelos a poco de mediar el siglo. Contribuyen a ello en no pequeña medida las exposiciones y la nefasta labor de los críticos, que sobreponen la importancia histórica o el contenido moral del tema a la calidad de la ejecución. Iniciadas las exposiciones en la misma Academia de San Fernando en 1835, se celebran más tarde en locales de mayor amplitud, reglamentándose poco después de mediar el siglo y recibiendo el nombre de Exposición Nacional o general con que desde entonces vienen teniendo lugar periódicamente.

El desorbitado encarecimiento de la trascendencia del tema y, al parecer, el éxito alcanzado en la primera Exposición Nacional (1856) por el Colón en la Rábida (fig. 2187), del sevillano Eduardo Cano (1823- 1897), al presente en el Senado, por el que se le concede la primera medalla, vuelve a poner de actualidad esta clase de temas.

(fig. 2187) Colón en la Rábida

Desde este momento, y por mucho tiempo, el deseo de casi todos los pintores es hacer un cuadro de historia de gran tamaño para aspirar al primer premio de la Exposición, es decir, a ser primera medalla. Es evidente que un tema de la historia pasada no inclina tanto a una interpretación de tipo naturalista como uno de la vida diaria; pero la verdad es que se ha hecho culpable a este tipo de tema y al gran tamaño en que suele desarrollarse, de lo que se debe, sobre todo, al gusto y técnica de tradición neoclásicos conservados por los románticos. Esta tardía pintura de historia española vive unas dos décadas especialmente fecundas, separadas por una intermedia de obras menos importantes.

Entre sus cultivadores más antiguos precisa citar al sevillano Eduardo Cano, quien dos años después del Colón en la Rábida (1856) obtiene otra primera medalla con el Entierro de Con Álvaro de Luna, en la que el romanticismo del tema es bien patente. A él pertenece también Los Reyes Católicos en Málaga, del Museo de Sevilla. Por su técnica, Cano pertenece todavía a la tradición neoclasicista. Aunque más joven, en esa misma técnica se forma el alicantino Antonio Gisbert (1835-1902), cuyos principales cuadros están dedicados a los campeones de la libertad, por lo que recibe las mayores alabanzas de la crítica liberal. Recuérdense Los comuneros (1860), Los puritanos (1864) y el Fusilamiento de Torrijos, todos en el Museo de Arte Moderno.

Rival suyo por los temas que pinta y por el color político de quienes lo corean y, en cambio, atacan a Gisbert, es el palentino José Casado del Alisal (1832 - 1886), que, desde el punto de vista técnico, es mucho más sensible al estilo realista, a la factura suelta y al color, como lo prueba su Rendición de Bailen (fig. 2188). Obra maestra del género, si la caballeresca actitud ante el tema no puede por menos de evocar el

recuerdo de La Rendición de Breda, también hace pensar en los pintores franceses de las campañas napoleónicas.

(fig. 2188) Rendición de Bailen

A Casado se deben, además, Fernando IV y Las Cortes de Cádiz.

Pero la serie de los pintores de historia es numerosa, pudiendo recordarse entre los nacidos a Benito Mercado (1821 1 1881), autor de Carlos V en Yuste y del Entierro de San Francisco; Víctor Manzano (1831-1865), que lo es de Los Reyes Católicos administrando justicia; Vicente Palmaron (1834-1896), que pinta El tres de Mayo, del Ayuntamiento de Madrid, etc.

ROSALES. FORTUNY

. —Dos artistas de la generación nacida entre 1830 y 1840 destacan sobre los numerosos pintores de historia, en los que tan débilmente apunta a veces el realismo. Son Rosales y Fortuny. Vida corta la de ambos —ninguno llega a cumplir los cuarenta años—, mientras el primero sólo conoce estrecheces y alcanza la gloria cuando se le acaba la vida, el segundo conquista la fama y disfruta de riquezas desde muy pronto.

La carrera de Eduardo Rosales (1836-1873), hijo de un modesto empleado y presa muy joven de la tuberculosis, es una constante lucha entre su cuerpo y su voluntad de vivir y de pintar. Su correspondencia y sus memorias nos lo dicen claramente. Cayendo y levantándose, sin que le falten amores y aventuras, siempre en la más angustiosa estrechez, hace sus años de Roma y concurre a Exposiciones, hasta que triunfa en la de 1864 con el Testamento de Isabel la Católica (fig. 2189), del Museo de Arte Moderno.

(fig. 2189) Testamento de Isabel la Católica

El éxito que tiene al año siguiente en la de París se lo comunican estando en el hospital. Poco después tiene que luchar con la pérdida cada vez mayor de la vista; pero gracias a su firme voluntad, produce aún obras capitales, para morir cuando, después de tantos esfuerzos, se reconoce su excepcional valía.

Lo revolucionario del Testamento de Isabel la Católica está en la doble naturalidad con que interpreta el tema, que no puede por menos de sorprender en un medio acostumbrado al tono retórico, efectista y teatral dominante en el cuadro de historia, y en su técnica amplia de abolengo velazqueño. Como es lógico, una obra de estas características, tan opuestas a las de un Gisbert, despierta críticas apasionadas, pero también entusiasmo, y obtiene la primera medalla. Al éxito del Testamento sigue, en 1871, cuando ya lucha valientemente con la pérdida de la vista, el de La muerte de Lucrecia, en que avanza aún más en el mismo camino. Pero su vida se agosta cuando intenta nuevos caminos, cuando, según él mismo declara, desea pintar paisajes al aire libre. En suma: donde triunfa el arte nuevo de Rosales es en el viejo cuadro de historia, y ello prueba que lo esencial para la renovación artística no está en el tema, sino en la pintura misma. Cultiva también el retrato (fig. 2190).

(fig. 2190) Condesa de Santovenia

Mariano Fortuny (1838-1874), hijo de Reus, es artista que, como Rosales, consigna en sus escritos sus impresiones y sus deseos, revelando su constante anhelo de crear algo nuevo. Marcha joven a Roma; pero donde encuentra el mundo lleno de color y de luz por él soñado es en Marruecos, al que se traslada a raíz de la campaña de O'Donnell, para pintar la Batalla de Tetuán. En Madrid le deslumbra Goya, y de regreso de Roma, el éxito comercial de su pintura le permite habitar en un hermoso palacio antiguo y llegar a convertirse en el pintor más celebrado de los que allí viven. Los compradores franceses que le visitan hacen su nombre no menos conocido en París. Al volver a España a causa de la guerra francoprusiana, se establece en Granada, rodeado de armas, telas y azulejos antiguos; pero marcha de nuevo a Roma, donde en plena gloria, aunque insatisfecho él mismo de su obra, muere cuando trata de emprender nuevos derroteros. Su fallecimiento en la Ciudad Eterna tiene resonancia internacional.

Fortuny renuncia a la pintura de historia, pero se refugia en un mundo igualmente retrospectivo, el de las casacas y las pelucas dieciochescas, que Meissonier crea y pone de moda en Francia en cuadros de tamaño pequeño, años antes. Ahora bien, en los de Fortuny no se representan historias famosas en tono teatral y

grandilocuente, sino temas sin trascendencia, vistos por lo común con cierto humorismo. Si este tipo de cuadro le proporciona una buena clientela que le permite vivir espléndidamente, su verdadero valor está en el virtuosismo de su pincelada menuda y certera, en su minuciosidad de miniaturista y al mismo tiempo en la valentía y decisión de gran pintor barroco, y en la brillantez y luz del color. Al lado de estos temas de pelucas y casacas, los marroquíes constituyen buena parte de su labor. Obra capital del primer género es su tabla de La Vicaría (fig. 2191), del Museo de Barcelona, de un metro escaso de longitud y una de las pinturas más celebradas de su tiempo, para la que posa el propio Meissonier, y a cuya gestación asisten escritores y artistas tan ilustres como Gautier, Dumas y Doré.

(fig. 2191) La Vicaría

Siguen a La Vicaria la Elección del modelo y El jardín de los poetas. El Idilio, del Museo del Prado (fig. 2192), es buen ejemplo de su maestría técnica.

(fig. 2192) El Idilio

La fama de Fortuny llega a ser tan extraordinaria, que ya en vida suya se multiplican las falsificaciones de sus obras.

La influencia de Fortuny alcanza a no pocos pintores españoles. Entre los que siguen una ruta análoga a la suya, terminando por imitarle, ninguno mejor dotado que el sevillano José Jiménez Aranda (1837- 1903), un año más viejo que él, pero que le sobrevive hasta principios de siglo. Su visita a Roma y su contacto con la obra del pintor catalán son decisivos en su estilo, hasta el punto de que, conquistada amplia clientela, pasa en París los últimos veinte años de su vida cultivando este género de pintura.

EL TRIUNFO DEL IMPRESIONISMO. SOROLLA. ZULOAGA

. —La protesta que contra la factura terminada y de poca pasta de color representan Rosales y Fortuny es cada vez más sensible en los artistas que nacen después del año 1840 y que componen aún importantes cuadros de historia, como el aragonés Francisco Pradilla (1841-1921), que pinta obras famosas del género —Doña Juana

la Loca (1878 (fig. 2193), La Rendición de Granada (1882) —, ejecutadas con gran soltura técnica. Pradilla manifiesta además cierto interés por el paisaje.

(fig. 2193) Doña Juana la Loca

El sevillano José Villegas (1844- 1921) insiste cada vez más en el aspecto técnico, en el color luminoso y cultiva temas taurinos, entre los que destaca El torero muerto. Figura de gran importancia de este momento, por su interés por el color y por su factura de tradición seiscentista, pero mal conocido por haber pasado parte de su vida fuera de España, es Francisco Domingo (1842- 1920), que prefiere el tema de género y que sólo cultiva excepcionalmente el de historia. Junto a él debe recordarse el nombre de Ignacio Pinazo (1849-1916).

Característica de la última década es la preferencia por los temas tristes y pesimistas, por lo común delatores de la preocupación social de la época, y de un contenido literario en el que, bajo signo distinto, se refleja actitud análoga a la del pintor de cuadro de historia.

Empleada en el viejo cuadro de historia, en estos de contenido social y en los de género, la técnica colorista y de factura suelta continúa abriéndose camino, y triunfa plenamente en los últimos años del siglo XIX y primer cuarto del actual.

El pintor más importante y representativo de esta fase es el valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), unos veinte años más joven que Domingo y Pinazo. Inicia su carrera en el cuadro de historia, pintando antes de 1900 El Dos de Mayo y El «palleter-» —levantamiento de Valencia contra Napoleón—. En la primera mitad de la década siguiente, a raíz de su visita a París, crea cuadros de contenido social como La trata de blancas y ¡Aún dicen que el pescado es caro!; pero antes de entrar en la nueva centuria ha encontrado su verdadero camino. Su pintura se despreocupa del contenido literario y se dedica a representar la luz deslumbradora de las playas levantinas con una técnica cada vez más suelta, valiente y sumaria. Barcas de blancas velas que llegan a tierra, bueyes que tiran de ellas, pescadores, niños jugando en el baño, madres contemplándolos bajo sus sombrillas; en suma: la alegría del agua —éste es el título de unos de sus cuadros— y de la luz cegadora

mediterránea son los verdaderos temas en torno a los cuales gira el resto de su vida fecunda (fig. 2194).

(fig. 2194) Madre con niño en la playa

Su empresa de mayor aliento es la serie de grandes lienzos dedicados a las diversas Regiones españolas (fig. 2195), pintados por encargo del hispanista Huntington para cubrir las paredes de una de las principales salas de la Hispanic Society, y que tan alto ponen el nombre del artista en Nueva York.

(fig. 2195) Sevilla

Como es lógico, lo regional, con sus trajes y sus tipos, está impuesto por el encargo, pero lo literario se encuentra plenamente subordinado a su rebosante entusiasmo por la luz y el color. Con este espléndido conjunto, terminado en 1920, concluye su vida artística. Enfermo sus tres últimos años, muere en 1923. Capítulo también valioso en su obra es el del retrato.

Mientras Sorolla se deja arrebatar por el entusiasmo por la luz al aire libre del impresionismo, el vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945), durante sus estudios en París, gracias a su propio temperamento vigoroso, percibe con entusiasmo la reacción en pro de la línea de Toulouse-Lautrec. Zuloaga conquista pronto el estilo rebosante de energía y virilidad que distinguirá a su obra. El retorno a España y el deseo de conocerla y de analizarla, propia de su generación, contribuyen en no pequeña medida a formar su personalidad. Ese deseo le lleva primero por breve tiempo, a Andalucía, pero, sobre todo, a Segovia, donde vive muchos años. Los temas segovianos inspiran no pocos de sus cuadros más conocidos. Zuloaga, obsesionado por lo característico, se convierte en el pintor de una Castilla tal vez un tanto caricaturizada. En su gusto por el carácter, como los grandes maestros del pasado, no retrocede ante lo monstruoso y pinta cuadros como El enano Gregorio el Botero (1906), con Ávila al fondo, y la Enana doña Mercedes (1896), ante los que no puede por menos de recordarse a Ribera y Carreño. Ese afán por interpretar el carácter del modelo es también el nervio del retrato de La familia de mi tío Daniel (1910), del Museo de Boston, que consagra su fama. Paisajista excelente, dentro de ese mismo tono fuerte y enérgico que distingue a todo su arte, y que con frecuencia tan bien

cuadra a los escenarios castellanos, suele conceder en sus retratos e historias gran amplitud a los fondos de paisaje. Zuloaga interpreta el alma de sus modelos con sinceridad a veces cruel. En su galería de retratos destacan el de la Condesa de Noailles (1913), el del escritor Barres (1913) ante una hermosa vista de Toledo, ambos del Museo de Bilbao; el del torero Domingo Ortega (1945 (fig. 2196), menos teatral y sin duda uno de los mejores de toda la pintura española moderna; los varios de su prima Cándida y el de la Duquesa de Alba (1921). En los últimos años de su vida la paleta de Zuloaga se aclara notablemente.

(fig. 2196) Torero Domingo Ortega

Muerto en el mismo año que Zuloaga, aunque bastante más joven que él, José Gutiérrez Solana (1886-1945) es hijo del mismo sentir pesimista del fin de siglo que inspira buena parte de la obra de aquél. Pero es temperamento muy diferente y mucho menos equilibrado, y más que el carácter le preocupa la faceta amarga y dolorosa de la vida, que llega a obsesionarle hasta hacerle crear un mundo de personajes absortos en su vida interior y nos muestra su visión del tema carnavalesco (fig. 2197).

(fig. 2197) Carnaval en un pueblo de España

Sin la exuberante vitalidad de Sorolla, trabaja en Cataluña, por los mismos años, Ramón Casas (1867-1923), formado en París y compañero de Rusiñol en su vida bohemia parisiense. Temperamento artístico muy fino, dibuja y maneja el pincel con precisión admirable. Cultiva las vistas de calles y plazas, y pinta excelentes retratos de gran distinción e intenso carácter.

Al mismo tiempo que Sorolla y otros pintores hacen triunfar definitivamente el impresionismo, se introduce en España en los primeros años del siglo actual otras fases de la pintura moderna post-impresionista.

EL PAISAJE. DE CARLOS HAES A REGOYOS

. —Paralelamente a este género de pintura evoluciona la de paisaje, que hemos visto cultivar en el período romántico a Pérez Villaamil, deformando la naturaleza para crear efectos teatrales. La renovación del paisaje en el sentido de atenerse a la

naturaleza, combinando en el taller los estudios tomados en el exterior sin violentarlos, es debida a Carlos Haes (1829-1898). Bruselense de nacimiento, pero hijo de padre establecido en Málaga, comienza sus estudios en ésta y se forma en su patria. Nacionalizado español, desde la cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando, ganada antes de 1860, educa durante el resto de su vida a muchas generaciones en el tipo de paisaje imperante en Francia diez años antes. Con este sentido naturalista recorre España acompañado por sus discípulos, despertando en ellos un interés por este género, que sólo muy esporádicamente se había dado en nuestra historia pictórica. Su color, en general, no poco oscuro, se aclara bastante en su época más moderna (fig. 2198).

(fig. 2198) Nieblas en los Picos de Europa. Liébana (Cantabria)

La reacción contra el paisaje romántico no se reduce a Carlos Haes, en Madrid. Personalidad singular, que pasa gran parte de su vida fuera de España, es Martín Rico (1835-1908), que entra en contacto con la escuela de Barbisón y sufre la influencia de Fortuny, a quien acompaña en Granada, inundando sus paisajes de luz.

En Cataluña, Ramón Martí, aunque cultiva todos los géneros pictóricos, interesa especialmente por sus paisajes, también influidos por la escuela de Barbizón. Digno de recuerdo es, por último, en esta primera etapa del paisaje naturalista, el intento de Casto Plasencia (1846-1890), pintor de historia, de crear una especie de Barbizón veraniego en el pueblo asturiano de Muros.

La etapa siguiente de paisajistas formados con Haes está representada por Jaime Morera (1854-1927), Agustín Riancho (1841-1929), Casimiro Sainz (1853-1898) y, sobre todo, por Aureliano de Beruete (1845- 1912), que completa sus estudios con Martín Rico y en los museos europeos. Su paleta, cada vez más luminosa, acusa su admiración por el impresionismo. Aunque pinta también en el extranjero, sus paisajes son principalmente castellanos. En Cataluña, Joaquín Vayreda (1843- 1895) descubre la belleza de los paisajes de la región de Olot, convirtiéndose en cabeza de la escuela de ese nombre.

Con Carlos Haes inicia su carrera el asturiano Darío de Regoyos (1857-1913), que pasa gran parte de su vida en el extranjero, sobre todo en Bélgica y Francia, donde

se incorpora al neoimpresionismo. Es el pintor de los paisajes cantábricos. A esta misma generación, nacida en la sexta década del siglo, pertenece Elíseo Meifrén (1859- 1940), difundidor del estilo impresionista en Cataluña, en el que triunfa más tarde Joaquín Mir (1873-1940). Pintor de paisaje, cuya personalidad humana, atractiva y llena de vitalidad, realza su labor artística es, por último, Santiago Rusiñol (1864-1931), sin duda una de las figuras más representativas de este momento (fig. 2199).

(fig. 2199) Valle de los naranjos

CAPÍTULO XLV

LA PINTURA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

LOS «FAUVES»: MATISSE, ROUAULT Y VLAMINCK

EL CUBISMO. PICASSO

PRIMITIVISMO. FUTURISMO

EXPRESIONISMO

LA GUERRA DE 1914: EL DADAÍSMO

LA PINTURA DE 1918 A 1940

LA PINTURA ABSTRACTA EN ALEMANIA, HOLANDA Y RUSIA, DE 1918 A 1940

EL SURREALISMO

LA ESCUELA MEJICANA

LOS «FAUVES»: MATISSE, ROUAULT Y VLAMINCK

. —Entre la serie de grupos que pugnan por abrir nuevos derroteros a la pintura moderna, y se asignan las más extrañas denominaciones, destaca el capitaneado por Henri Matisse. Saludados por la crítica del Salón de Otoño de 1905, en que

hacen su presentación, como la «Jaula de Fieras» (Cage aux fauves), sus componentes reciben el calificativo de «fieras» (fauves), aunque probablemente les cuadra mejor el de incoherentes e «invertebrados», que también se les da. Matisse, que defiende con el pincel y con la pluma su credo artístico, propugna, contra lo que considera superficiales encantos del impresionismo, una fuerte configuración interna, oponiendo a lo que denomina la nature naturelle un estilo plano de colorido simple y contornos definidos. «Mi sueño —dice— es un arte lleno de equilibrio y pureza, sin contrastes intranquilizadores que exijan especia] atención» (fig. 2200).

(fig. 2200) Alegría de vivir

Lo decorativo recupera en Matisse parte del valor perdido. Muere en 1955.

Artista muy influido por Matisse es R. Dufy (1878-1953), que pinta principalmente escenas de las carreras y de playa.

Al grupo de los «fauves» pertenecen los dos compañeros de Matisse, Rouault y Vlaminck. Georges Rouault (1871 - 1958), dedicado en su juventud a trazar vidrieras, aprende en ellas el arte de simplificar, basado en la importancia del dibujo y en la intensidad del color que caracteriza a su obra (fig. 2201).

(fig. 2201) Arlequin

Vlaminck (1876), de sangre flamenca, se deja influir por Cézanne, y, aunque sin llegar al grado que Rouault, se distingue por el dramatismo que sabe infundir a sus creaciones, en particular a sus paisajes (fig. 2202).

(fig. 2202) Paisaje otoñal

A este momento corresponde el comienzo de la carrera del versátil Derain (1880), quien después se entregará al cubismo, sin perjuicio de volver más tarde a los modelos de Cézanne. Entre los «fauves» debe citarse, por último, al holandés Van Dongen (1877), gran colorista. Aunque no es lo mejor de su obra, cultiva con frecuencia el retrato.

El grupo de los «fauves», que figura en vanguardia durante unos cinco años, comienza a disgregarse cuando los nuevos discípulos de Matisse, insatisfechos con el estilo de éste, lo tachan de puramente decorativo. Es un momento decisivo para el

futuro francés de la pintura postimpresionista. Ya hemos visto figurar en el primer plano a artistas extranjeros de la categoría de Van Gogh. Ahora, la juventud francesa, al advertir cómo Matisse cierra la puerta a los nuevos vanguardistas, fija su vista en el español Picasso, en quien descubre a un artista más capaz de abrir derroteros desconocidos a la pintura. Al poner a la cabeza de su vanguardia a un extranjero, la escuela parisiense da un paso en pro de su internacionalismo, que será decisivo para su futuro. Desde este momento, sólo debe hablarse de una escuela de pintura internacional, en la que las mayores novedades se deben a pintores no franceses. Los franceses representan papel importante en el desarrollo de los nuevos estilos, pero no son sus inventores.

EL CUBISMO. PICASSO

. —Todos los ataques dirigidos contra el impresionismo por sus propios hijos se mantienen, sin embargo, dentro del culto al color, y parten de ese fondo sensual que nutre siempre a la pintura en sus épocas más fecundas. Pero esa preocupación por el volumen, la línea y los planos que, sin perjuicio de sus entusiasmos coloristas, hemos visto acusarse en los maestros anteriores, termina por sugerir a algunos pintores una concepción puramente intelectualista de su arte.

La nueva fórmula artística hace su aparición pública en 1908, y recibe el nombre de cubismo, del calificativo «cubista» aplicado precisamente por Matisse en tono de censura a los primeros cuadros que ve de este estilo, nombre que los cubistas terminan por aceptar en 1911. Lo mismo que el impresionismo tiene su teórico en Mauclair, el cubismo lo encuentra en Apollinaire, al que no tardan en agregarse otros teorizantes. El título del libro de uno de éstos, El mundo como representación, reflejo de la conocida obra de Schopenhauer, es tan significativo de las nuevas intenciones artísticas como la sentencia de Braque, uno de los pintores más caracterizados de ellos: «Los sentidos deforman; el espíritu forma.» El nuevo grupo de pintores sólo quiere ver en la realidad el reflejo de los volúmenes fundamentales de la geometría del espacio, y en ellos obligan a encajarse a las formas irregulares que la naturaleza ofrece a su mirada. El artista debe partir de la idea para comprender y dominar la naturaleza. La descomposición del cuerpo humano en sus volúmenes esenciales

tiene precedentes tan remotos como el propio Durero. Pero, mientras no se llega al convencimiento de que la obra de arte no tiene que reproducir la naturaleza, y ni siquiera organizarla, el cubismo no logra su pleno desarrollo.

Después de inventada la fotografía, se dice, no precisa copiar la naturaleza. Es preferible crear una belleza abstracta. Además, el artista no debe limitarse a pintar lo que le ofrece un solo punto de vista. En Du cubisme, de los pintores Gleizes y Metzinger, los teóricos del grupo, se afirma que debe darse la vuelta «en torno al objeto para tomar varias apariencias sucesivas, que, fundidas en una sola imagen, la reconstituyen». En 1922 escribe Apollinaire que «la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al escritor», y que así como las tres dimensiones euclidianas no bastan ya a la moderna geometría, los artistas necesitan lo que en los talleres se denomina «la cuarta dimensión», es decir, la que permite ver «la inmensidad del espacio eternizado en cualquier sentido en un momento», o lo que es lo mismo, «la dimensión del infinito». El ambiente estético que reflejan estas ideas sirve de base no sólo al cubismo, sino a otras tendencias de estos años.

Los colores dominantes en el cubismo son los pardos, verdes, amarillos y grises, renunciándose en ellos a su valor dinámico.

Se discute la fecha del nacimiento del estilo cubista, e incluso si su iniciación se debe a Picasso o al francés Braque. Parece que las obras más antiguas de este estilo son las de Picasso, de 1906-1907, que toman por punto de partida las acuarelas de Cézanne, y en opinión de algún crítico, reflejan rasgos característicos de no pocos paisajes españoles en los que el caserío acusa con fuerza sus nítidos volúmenes. Incluso se ve relacionado el nacimiento del nuevo estilo con su regreso de unas vacaciones de verano en España. De todos modos, la participación española en el nacimiento y en el triunfo del cubismo es indiscutible, no sólo por la presencia de Picasso, sino por la colaboración, en Francia, de numerosos compatriotas suyos, tales como Juan Gris, Zárraga, Ortiz de Zarate, Picabía, Cossío, Bores y Viñes. La importancia de esa participación no sólo en el cubismo, sino en otros movimientos artísticos del presente siglo, la reconoce uno de los principales

críticos franceses actuales, en estos términos: «Los elementos más revolucionarios y más anárquicos del arte moderno vienen del otro lado del Pirineo.»

El verdadero definidor y quien hace realmente triunfar al cubismo es el español Pablo Ruiz Picasso. Nacido en Málaga en 1881 y formado en Barcelona, se traslada a París, en 1900, y en pocos años logra ponerse a la cabeza de la vanguardia de la escuela internacional en que ha llegado a convertirse el grupo de pintores franceses y extranjeros radicados en aquella ciudad. Capta con habilidad y rapidez sorprendentes el ritmo del postimpresionismo y ese espíritu de inquietud y ese ansia de novedad del momento parisiense. Llevado por él este nuevo estilo a la cúspide de su fama, le hace sufrir las más variadas mutaciones, abandonándolas después, para volver a ellas más tarde y tener concentrada sobre sí la atención artística durante medio siglo. La constante renovación y la inagotable fecundidad de Picasso son uno de los espectáculos más sorprendentes de la pintura contemporánea.

Formado en el ambiente impresionista de fin de siglo, experimenta a su llegada a París la influencia de Toulouse-Lautrec, pero reacciona pronto (fig. 2203).

(fig. 2203) Niña

Durante el primer lustro del siglo nos descubre su cuerda sentimental, cargada de pesimismo, representando con un dibujo fino y emotivo pobres gentes de cuerpos escuálidos, pero de aire distinguido y expresión inteligente y melancólica. Los arlequines y personajes de circo, vistos en su triste realidad, constituyen el tema preferido de este período, al que por la coloración azul empleada se denomina la «época azul» (1901-1904 (fig. 2204).

(fig. 2204) La vida

Poco después, el pesimismo inspirador de las obras anteriores cede en intensidad, el dibujo se ablanda y con frecuencia el modelado se simplifica. El interés por lo expresivo comienza a dar paso al interés por lo plástico. Es la llamada «época rosa» (1905- 1906). Coincidiendo con la muerte de Cézanne, el estilo de Picasso principia a transformarse profundamente (fig. 2205).

(fig. 2205) La señora Canals

En 1904 se ha celebrado la exposición de las obras de aquél, que se repite en los dos siguientes, y ese mismo año tiene lugar la de los «fauves». Si éstos le invitan a volver la espalda al naturalismo impresionista, Cézanne, con su simplificación de la forma, le señala el rumbo hacia los volúmenes geométricos. Por otra parte, la escultura de los negros, puesta de moda, le descubre un arte ya muy antiguo, formado sobre esas mismas premisas y dotado de expresión intensa, pero esquematizada. Es la «época negra», de 1907 y 1908 (fig. 2206).

(fig. 2206) Desnudo con toalla, año 1907

En 1907, pinta las Señoritas de Aviñón (fig. 2207), del Museo de Arte Moderno, de Nueva York, obra capital, que con razón se considera el punto de partida del cubismo. Descompone en ella la realidad y la reduce a sus formas geometrizadas, rompiendo con el objetivismo tradicional e intentando representar la tercera dimensión sin acudir a la perspectiva.

(fig. 2207) Señoritas de Aviñón, año 1907

En la vista de Horta (1908 (fig. 2208) lleva a su último extremo el estilo de Cézanne,

(fig. 2208) Embalse Horta del Ebro, año 1908

A esta época corresponde la formación del estilo propiamente cubista, que en su primera etapa se denomina «cubismo analítico» (fig. 2209) (fig. 2210).

(fig. 2209) Arlequin, año 1909

(fig. 2210) Mujer joven con mandolina, año 1910

En los años sucesivos forma su obra con trozos del modelo previamente analizado y desarticulado; abate los planos como en los dibujos infantiles y emplea transparencias. Para realzar por contraste esa nueva realidad y contrarrestar su posible valor decorativo, introduce trozos de papeles impresos, rejillas de asientos, etc., que pega a la pintura misma. Son los «collages» o parches, cuyo empleo se generaliza en 1912.

En esta época ha creado ya el «cubismo sintético», en el que además el color es cada vez más monocromo. En el «cubismo hermético» se aleja aún más de la

pintura de asunto, que sólo puede identificarse por algunos signos esquemáticos sobre una serie de valores puramente plásticos, que hacen pensar en una composición musical. En las composiciones de «Recortes de papel» llega, en 1914, a grandes extremos de abstracción, a los que después agrega materiales tan ajenos a la pintura como la tela, el espejo o la arena. En esto, la crítica contemporánea ve una necesidad lírica de metamorfosear el, destino de esos materiales (fig. 2211).

(fig. 2211) Papeles pegados, año 1914

El cubismo de Picasso alcanza su máxima depuración en el «período cristal» (1916), en el que llega a convertirlo, como se ha dicho, en un puro juego de formas coloreadas en el espacio. Sirva de ejemplo el Arlequín, del Museo de Nueva York (1915 (fig. 2212).

(fig. 2212) Arlequín, del Museo de Nueva York, año 1915

La permanencia de Picasso en Roma (1917) para preparar la escenografía de un ballet ruso y el contacto con éste, terminan en la posguerra por llevarle a representar de nuevo la figura humana con un criterio tradicional, iniciando así «la época clásica» (fig. 2213), sin perjuicio de seguir cultivando el estilo anterior; recuérdese los Tres músicos, de 1921 (fig. 2214).

(fig. 2213) Mujer con hijo, año 1921

(fig. 2214) Tres músicos, año 1921

Sus modelos humanos no son ahora los tipos finos, de la «época azul», sino otros monstruosamente corpulentos, de pies y manos deformes, que repetirán servilmente los picassianos. En 1924, Picasso retorna al estilo plástico puro del cubismo, y pinta bodegones, coincidiendo, como veremos, con el manifiesto de los superrealistas. El interés por el movimiento despertado en él por el ballet termina por producir una serie de composiciones dinámicas abstractas que constituyen la «época de Dinard» (1925-1928), así llamada por la población donde trabaja. Obra representativa es Los tres bailarines (1925 (fig. 2215).

(fig. 2215) Tres bailarines, año 1925

Sigue otra nueva etapa, en que metamorfosea la figura humana con una imaginación lírica ajena a toda razón, dejándose guiar por el inconsciente y por lo mítico y fabuloso. Es el «estilo escultural» del «período de las metamorfosis» (1929-1931), que coincide con la época en que hace sus construcciones de hierro con González. Sirva de ejemplo la Mujer a orillas del mar (1929 (fig. 2216).

(fig. 2216) Mujer a orillas del mar, año 1929

En la cuarta década continúa metamorfoseando la figura humana —en 1931 ilustra unas metamorfosis de Ovidio— sobre la base de líneas curvas, sobre todo elípticas —Mujer con flor (1932) —, (fig. 2217).

(fig. 2217) Mujer con flor, año 1932

Pero no tarda en manifestar un gusto por, los trazos angulosos, que desemboca en crueles deformaciones intensamente expresivas —Corrida de toros (1934), La musa (1935 (fig. 2218).

(fig. 2218) La musa, año 1935

Es el estilo que culmina en Guernica (1937) (fig. 2219), que comienza a pintar a los pocos días de la destrucción de la villa, en pleno furor bélico, y que está dotada de un expresionismo dramático extraordinario.

(fig. 2219) Guernica, año 1937

Este expresionismo continúa inspirando las obras principales del período de la guerra mundial. Aunque representa la guerra misma, el sentido de la derrota y del desastre inspira el Gato y el pájaro (1939 (fig. 2220) y la Calavera del toro (1942 (fig. 2221), sobre el fondo morado del martirio.

(fig. 2220) El Gato y el pájaro (año 1939)

(fig. 2221) La Calavera del toro (año 1942)

La paz hace renacer el optimismo en Picasso y, cuando se retira al Castillo de Antibes (1946), convertido en museo, desarrolla, en una numerosa serie de composiciones, una sinfonía pastoral de colores claros —amarillo y el azul, sobre todo— interpretada en el estilo de las metamorfosis curvilíneas (fig. 2222).

(fig. 2222) Sinfonía pastoral, año 1946

Pero la cuerda trágica no se agota en Picasso. La guerra desatada por EEUU Corea (1950-1953), le inspira la Masacre de Corea, obra en la que se aprecian las claras influencias de Los fusilamientos del 3 de mayo (1814) de Francisco de Goya (fig. 2223).

(fig. 2223) Masacre en Corea, año 1951

Entre los seguidores del cubismo ya quedan citados Braque (1882) y el tornadizo Derain. Este lo abandona en 1911; pero, en cambio, se incorporan a él Gleizes, Meztinger, Delaunay, Léger (fig. 2224)

(fig. 2224) Soldado

Los españoles Picabí y Juan Gris (muerte 1927), seudónimo de José González (fig. 2225). Como grupo conserva su unión hasta 1914.

(fig. 2225) Botella de vino

En 1918 el pintor Ozenfant publica ya su Aprés le cubisme. Picasso continúa su carrera después de esa fecha, abriendo nuevas rutas a la pintura, y algunos de sus compañeros y discípulos introducen novedades en el cubismo. Así, Delaunay (1885 - 1941), ya en vísperas de la Guerra Europea, enriquece el cubismo, al querer expresar la simultaneidad de las sensaciones coloreadas, e intensificar el movimiento con espirales y círculos (fig. 2226).

(fig. 2226) Disco solar

Es el «Orfismo», que como cubismo coloreado no produce sus mejores obras hasta después de la guerra. Debe su nombre a Apollinaire.

PRIMITIVISMO. FUTURISMO

. —Los veinte años que siguen al cubismo son fecundos en grupos y tendencias, a veces más teóricas que reales, todos ellos con su correspondiente título. Es la época dorada de los «ismos».

El interés por el arte de los pueblos primitivos modernos y de los niños ha hecho valorar a una serie de artistas de formación autodidacta, al margen de las academias

y del arte de su tiempo. Uno de los más importantes es Henri Rousseau (1844-1910), llamado también «el aduanero», que expone en 1886 sus típicas composiciones, henchidas de imaginación expresada en una forma ingenua. En la Comida del león, por ejemplo, descubre su nostalgia de la selva tropical (fig. 2227).

(fig. 2227) Comida del león

En esta misma categoría de pintores populares e ingenuos de la realidad suele incluirse a M. Utrillo (1883), el hijo natural de la modelo de Degas. Años después le da su nombre el pintor español Miguel Utrillo. Alcohólico como su padre desde la infancia, mientras su vida es presa del Alcohólismo, pinta vistas de Montmartre, jugosas y llenas de encanto. Por desgracia, al regenerar su vida, esos valores se amortiguan y su arte pierde atractivo (fig. 2228).

(fig. 2228) Vista urbana

En Italia, el movimiento postimpresionista, que toma el nombre de futurismo, tiene por cerebro al poeta Marinetti, que en 1910 escribe un violento manifiesto contra el estilo tradicional, en el que aparecen frases como éstas: «Queremos destruir los museos y las bibliotecas. ¡Vengan los incendiarios con sus dedos oliendo a petróleo!» La principal preocupación de los futuristas, más que la abstracción de las formas de la naturaleza, es el representar el dinamismo de la vida, expresar sincrónicamente diferentes momentos del movimiento, o, lo que es lo mismo, la simultaneidad, y hacernos ver también el anverso y reverso de las cosas.

«Una motocicleta de carrera con el cuadro adornado con grandes tubos como serpientes de aliento explosivo..., una moto rugiente, que parece correr sobre el estallido de una bomba, es más bella que la Victoria de Samotracia», son palabras de Marinetti. «Cada objeto, dice, se revela por las líneas, como se resolvería siguiendo la tendencia de sus fuerzas», y esas «líneas-fuerzas» son las que la sensibilidad del artista debe descubrir.

Pero las obras creadas por los futuristas apenas son capaces de expresar plásticamente esos deseos y quedan muy por bajo de sus teorías. Nada tiene, pues, de extraño, que a los cinco años el grupo de los futuristas, cuya sede es Milán, haya

desaparecido tras las aparatosas nubes de sus violentas soflamas estéticas. Los principales representantes del futurismo son Severini, Baila, Boccioni, Carra. Títulos significativos de sus obras son Visión simultánea, Traqueteo de la calesa, Lo que nos cuenta el tranvía, etc.

Después de la guerra, el principal superviviente, que es Carra (fig. 2229), abandona las «líneas-fuerzas» y pinta a le Cézanne.

(fig. 2229) Gentil hombre ebrio

El futurismo no deja de influir en algún cubista, como Gleizes y Léger (fig. 2230).

(fig. 2230) Los constructores

En Inglaterra inspira el «Vorticismo» de Wyndam Lewis y su grupo.

EXPRESIONISMO

. —Por los años en que los «fauves» comienzan a disgregarse, se forman en Alemania grupos de pintores que no tardan en figurar en la vanguardia del arte internacional. Tienen como precedente el grupo de Dresde, llamado el Puente, «Die Brücke», fundado por Schmidt-Rottluft, Kirchner y Heckel. En Berlín fundan (1908) la Nueva Secesión, Pechstein y el austriaco Kokoschka, y en Munich se constituye (1909) un grupo que organiza una exposición del arte parisiense de vanguardia —Picasso, Derain, Vlaminck, etc. —, cuyo resultado es el nacimiento, en 1911, del grupo del Jinete azul, «Der Blaue Reiter», capitaneado por el ruso Vassily Kandinsky (1864-1944) y por Franz Marc (1880 - 1916). La denominación del grupo se debe al título de un cuadro de Kandinsky.

El estilo por ellos creado recibe el nombre de expresionismo. A sus seguidores sólo importa el mundo exterior en cuanto es indispensable para expresar el mundo interior del espíritu. Formula la teoría el propio Kandinsky, quien, después de una larga vida infecunda, entra, en 1908, en contacto con el neoimpresionismo francés, y termina creando una pintura expresiva no imitativa, de naturaleza más musical que pictórica. La pintura, según él, debe descubrir tras la corteza de la realidad los valores universales y absolutos del espíritu y expresarlos, con la menor cantidad posible de objetivismo. Debe seguir el camino de la música, la menos contaminada

de objetivismo, ofreciéndose así a la pintura una nueva vida como actividad espiritual. El artista, nos dice, debe expresarse a sí mismo. Kandinsky no deforma el objeto natural, sino que prescinde de él, esforzándose por la abstracción más absoluta. Su obra literaria De lo espiritual en el arte (1910), es básica para conocer el arte abstracto. La época creadora de Kandinsky de mayor actividad está comprendida entre 1911 y 1914, fecha en que la guerra le obliga a regresar a Rusia (fig. 2231).

(fig. 2231) Composición

Franz Marc, cuya corta vida termina con su muerte ante Verdún, tiene tempranos contactos con los «fauves» y, sobre todo, con los cubistas. Marc habla de la «tercera vista» con que precisa penetrar en las esencias del mundo interior, y de la necesidad de expresar la arquitectura cósmica de los seres. Así procura expresar «la tigridad» del tigre por medio de contorsiones plásticas, y hace de los ritmos dinámicos de la fuerza del caballo el tema de varias de sus obras más representativas. Sirva de ejemplo de su estilo la Torre de caballos (1912 (fig. 2232).

(fig. 2232) La Torre de caballos

El gran trío de los expresionistas lo completa Kokoschka (1886), que cultiva el retrato y el paisaje (fig. 2233).

(fig. 2233) Novia del viento

A medias, entre el expresionismo y el surrealismo, puede citarse en este lugar al suizo Paul Klee (1879-1940 (fig. 2234).

(fig. 2234) Chaleco Rojo

LA GUERRA DE 1914: EL DADAÍSMO

. —La guerra de 1914, paraliza la producción artística europea, es causa de que surja en la neutral Suiza un movimiento que inspirará buena parte de la actividad artística posterior.

Es el «dadaísmo», que nace en 1916 en una cervecería de Zurich, donde se reúnen varios artistas refugiados muy de segunda fila, de diversos países, que bajo el

ambiente de catástrofe de la guerra, adoptan una actividad subversiva, cínica e irreverente, y, en suma, destructora respecto de todo el arte anterior. Toma el nombre de la voz infantil «dada» y tiene por cabeza al rumano Tristán Tzara (1896 - 1963), artista insignificante y, por lo demás, desconocido, cuyo principal colaborador es el cubista español Picabía (1878 – 1953) (fig. 2235).

(fig. 2235) Aparato amoroso

Gracias a lo que la doctrina tiene de destructora, el «dadaísmo» no tarda en recibir el apoyo de artistas ya famosos como Picasso y Kandinsky. Aunque se constituyen grupos «dadaístas» en varias capitales europeas, al terminar con la paz de 1918 el pesimismo y el desequilibrio de la guerra, «dada» se esfuma.

El «dadaísmo», en realidad, es una actitud espiritual y no un estilo. Pero su actitud en pro del escándalo y del ridiculizar, que lleva a Duchamps a poner bigotes a la Gioconda, y a exponer un vaso de noche bajo el título de Fuente, inspirará al surrealismo. Los espectáculos-provocaciones, que son tan dados al «dadaísmo», se inauguran ya en 1916 en el cabaret Voltaire, en que se convierte la primitiva cervecería de Zurich.

LA PINTURA DE 1918 A 1940

. —Después de la terminación de la guerra, los pintores franceses continúan cultivando sus estilos anteriores. El más representativo es Matisse, que vive hasta 1955. Pero quien sigue figurando a la cabeza de la vanguardia, renovándose constantemente, es Picasso, y junto a él, son ya extranjeros los que en Francia o fuera de ella descubren nuevos rumbos a la pintura. Un reputado crítico francés reconoce que en 1930 el arte de su patria «ha quedado literalmente enterrado bajo un alud de extranjeros».

La misma sede de los artistas franceses o establecidos en París deja de ser el Montmartre de los impresionistas, de los «fauves» y del Picasso creador del cubismo, y se trasladan al Boulevard Montparnasse, al otro lado del río. Al «Moulin Rouge», de Toulouse-Lautrec, suceden ahora los cafés de «La Rotonde» y de «Le Dome».

Entre los artistas extranjeros de estilo más personal residentes en París figura el sefardita italiano Modigliani (1884 - 1920), que se traslada a la capital francesa a poco de cumplir los veinte años. Su vida de bohemia licenciosa y la ininterrumpida cadena de sus amoríos, consumen su salud, le alejan del trabajo y le hunden en la miseria más lamentable. Su obra se reduce a la labor de los últimos años de su vida y se distingue por su estilo decorativo, de formas muy simplificadas, dominadas, por lo general, por un solo motivo rítmico. La elegancia y la melancolía son notas características de su estilo, muy personal, aunque intensamente influido en lo formal por el cubismo incipiente (fig. 2236).

(fig. 2236) Desnudo

Ya queda indicado cómo el cubismo colorista u «orfismo» de Delaunay, que se inicia poco antes de comenzar la guerra, produce ahora sus mejores obras.

A este momento corresponde el «purismo» de Ozenfant (1886 - 1966), que dentro de la misma tendencia abstracta pugna por crear composiciones ordenadas y precisas con mucho dibujo de aspecto industrial, en las que el objeto es reconocible por lo general (fig. 2237).

(fig. 2237) Bodegón con copa vino tinto

Le acompaña en esta tendencia el arquitecto Le Corbusier, que cultiva también la pintura. Lothe y la española María Blanchard (1881 - 1932), con su «neocubismo», vira hacia la realidad, tratando de superponer lo abstracto a lo real (fig. 2238).

(fig. 2238) Niño enfermo

LA PINTURA ABSTRACTA EN ALEMANIA, HOLANDA Y RUSIA, DE 1918 A 1940

. — El estilo expresionista sobrevive a la guerra. Algunos como Beckmann y, sobre todo, como Grosz, suelen fustigar en sus cuadros el vicio y la corrupción política, dándose además en sus obras una curiosa coexistencia de minuciosidad realista y de intensas deformaciones. Consecuencia de la subida al poder del partido Nacionalsocialista, que considera el período posterior a la guerra (1914-1918) como «una era de vergüenza de Alemania», es la depuración que realiza en 1933 del arte postimpresionista.

Ya queda citada, al tratar de la arquitectura, la escuela de Dessau, de Walter Gropius, y el papel desempeñado en ella por los pintores Kandinsky y Klee.

En Holanda, el discípulo de Picasso, Mondrian (1872-1944), produce ya durante la guerra una pintura abstracta denominada «neoplasticismo» de carácter geométrico, en la que procura armonizar rectángulos y líneas (fig. 2239). El manifiesto que publica en París en 1920 influye, sobre todo, en la arquitectura.

(fig. 2239) Composición en rojo amarillo y azul

En Rusia, Malevitch (1878-1935), que se encuentra en contacto con los cubistas desde 1913, trata de alcanzar una pintura no objetiva, liberada de toda sensación asociativa. Denomina su estilo «suprematismo» por instaurar, son sus palabras, «la supremacía de la pura sensibilidad». «El suprematismo —escribe— comprime toda la pintura, reduciéndola a un cuadrado negro sobre una tela blanca. No tuve que inventar nada. Lo que yo sentía en mí era la noche absoluta; en ella percibía la creación y le di el nombre de suprematismo. Su expresión es el plano negro en forma de cuadrado» (fig. 2240).

(fig. 2240) Composición suprematista

Su discípulo Lissitzky convierte la pintura en geometría. Hacia 1917, los hermanos Nahum Gabo (fig. 2241) y Antonio Pevsner, formados en París y Munich, y ya citados como escultores, crean el «constructivismo», influidos por el cubismo y el futurismo, que da a la obra pictórica el aspecto de un dibujo o relieve ingenieril con palancas, ruedas, alambres, planchas de cristal, etc.

(fig. 2241) Obra construcción 1

En Estados Unidos, el principal representante del arte abstracto es el alemán Bauer, de formación berlinesa, y en Inglaterra, Nash, que pinta cuadros de las dos guerras.

EL SURREALISMO

. —La creación más genuina del período comprendido entre las dos guerras es el surrealismo. Surrealismo es la españolización de la palabra francesa «surrealisme», inventada por Apollinaire, y que equivale a surrealismo o suprarrealismo. Como tantos otros movimientos artísticos contemporáneos, da a conocer sus aspiraciones

en un manifiesto, que en este caso publica el poeta Andrés Bretón, en 1924, manifiesto de franca inspiración dadaísta.

Su novedad respecto del dadaísmo es de estirpe freudiana, y consiste en conceder a la realidad contemplada en el estado subconsciente e irracional, sobre todo del sueño, más valor y verdad que a la percibida por los sentidos en estado de vigilia. El surrealismo desea representar esa realidad liberada de la lógica del estado de vigilia, y para conseguirlo suele seguir el camino del automatismo, que llega a convertir la obra en una especie de cardiograma, y el onírico o del sueño, o ambos a la -vez. La consecuencia inmediata, sobre todo del surrealismo onírico, es la vuelta al objetivismo de la pintura de asunto. Una de las conquistas más bellas del surrealismo onírico son los escenarios interminables, en los que el ansia de espacio del cuatrocentismo italiano se carga del sentimiento de la soledad que se percibe en el sueño ante la contemplación de lo infinito. A esos efectos de infinito y de soledad contribuye el sentido plástico aprendido en el cubismo. Debido a la inspiración dadaística, el surrealismo centra a veces su interés con complacencia morbosa en los aspectos más escandalizadores, para el profano, de las teorías de Freud sobre la vida erótica.

Aunque se burla del surrealismo, el italiano Chirico (1888 -1978), formado en Alemania y en contacto con los cubistas, cultiva algunos de los valores de la nueva tendencia con anterioridad al manifiesto de 1924. La influencia de lo onírico es sensible en algunas de sus obras, en las que suele representar estatuas y arquitecturas en grandes espacios abiertos. El mismo califica su pintura de «metafísica» (fig. 2242).

(fig. 2242) El gran metafísico, año 1917

El surrealismo del judío ruso Marc Chagall (1887 - 1985), que pasa en París la mayor parte de su carrera artística, tiene un tono alegre, popular y hasta infantil, de cuento de hadas, que permite a los seres humanos caminar por el cielo y a los animales leer (fig. 2243). Los expresionistas alemanes suelen considerarlo también de su grupo.

(fig. 2243) Violón

El surrealismo automatista tiene uno de sus principales representantes en el español Miró (1893 - 1983). El mismo Miró escribe: «Mi pintura está siempre concebida en un estado de alucinación resultante de un choque objetivo o subjetivo, del cual yo soy totalmente irresponsable.» Las pinturas de Miró alcanzan alto grado de abstracción, distinguiéndose además por el valor •decorativo de la composición (fig. 2244).

(fig. 2244) Arlequinada

Semejante a Miró en el arte de simplificar y en la precisión de los contornos es el alsaciano alemán Hans Arp (1887 - 1966 (fig. 2245).

(fig. 2245) Montaña, mesa, anclas

Con esta tendencia se relaciona también el suizo Klee (1879 - 1940), que, como aquél, procede del expresionismo.

Frente al automatismo y a la abstracción de Miró y Arp, se distingue la generación más joven de Rene Magritte (1898 – 1967) (fig. 2246).

(fig. 2246) Minotauro

Ivés Tanguy (1900 – 1955) (fig. 2247).

(fig. 2247) Horas del verano

Y de forma destacada el español Salvador Dalí (1904 - 1989), por su interés por lo onírico.

A Dalí se deben algunos de los mejores y más típicos escenarios creados por el estilo, donde hacen alarde de su soledad, con vigoroso valor plástico, seres intensamente metamorfoseados, a veces con crueldad picasiana (fig. 2248).

(fig. 2248) Presagio de la Guerra Civil en España

Dalí es técnico extraordinario, en el que se funde la minuciosidad del miniaturista con el sentido de la calidad de los maestros menores holandeses. Después de un largo período de inspiración dadaística, en el que lo erótico alcanza a veces extremos ejemplares, ha sucedido un interés por el clasicismo renacentista (1937-1938) y por el género religioso, en que ha producido obras como el Crucifijo sobre el mundo (fig. 2249) con admirable paisaje.

(fig. 2249) Crucifijo sobre el mundo

La Virgen de Port Lligat, de vieja solera iconográfica (fig. 2250) y Santiago (fig. 2251).

(fig. 2250) Virgen de Port Lligat

(fig. 2251) Santiago

Entre las obras anteriores, recuérdense La sangre más dulce que la miel (fig. 2252) y Persistencia de la memoria (fig. 2253).

(fig. 2252) La sangre más dulce que la miel

(fig. 2253) Persistencia de la memoria

El surrealismo invade el campo del cine, una de cuyas primeras obras de ese estilo es Le Chien andalou, del español Buñuel.

De los surrealistas alemanes, merece recordarse Max Ernst, autor de un Tratado de pintura superrealista (fig. 2254).

(fig. 2254) Elefante Célebes

LA ESCUELA MEJICANA

. —En América, la novedad del siglo actual en el campo de la pintura es el nacimiento de la escuela mejicana.

Formada en los años en que las vanguardias artísticas europeas se dividen entre la abstracción y el surrealismo, la escuela mejicana prefiere el estilo tradicional, aunque simplificando el modelo natural para intensificar el valor de la forma. Recuérdese que la primera visita de Rivera, uno de sus fundadores, coincide con el «descubrimiento» de Cézanne y el nacimiento del cubismo. El triunfo de la Revolución mejicana de 1910, en gran parte de signo socialista, y el encargo por el gobierno, unos diez años más tarde, de una numerosa serie de grandes pinturas murales, son decisivos para la formación de la escuela y para el carácter de su pintura. Gracias a esos encargos, la pintura mejicana es, sobre todo, mural, y a ello debe en no pequeña medida su tono grandioso y su monumentalidad. Nacida al servicio de la Revolución, buena parte de sus creaciones cantan las conquistas

sociales y políticas de ésta, mezcladas con fobias de inspiración indigenista y antirreligiosa, de signo dadaísta. La decisión gubernamental de decorar con grandes composiciones murales los edificios públicos, coincide con el regreso a Méjico de Rivera y Siqueiros desde Europa, y de Orozco desde los Estados Unidos.

Diego Rivera (1886 - 1957), después de recorrer parte de Europa, llega en 1910 a París, donde participa del entusiasmo general de Cézanne y cultiva la amistad de Picasso, de quien se dice discípulo. Para su porvenir es decisivo el estudio que hace en 1920, en Italia, de los frescos trecentistas, en particular de Giotto. Reintegrado a su patria, se incorpora a la política socialista en el poder, entusiasmo político que le lleva más tarde al comunismo. No obstante haber cultivado el cubismo, al recibir los encargos gubernamentales, su arte vuelve a la tradición naturalista, esforzándose por alcanzar una grandiosidad a tono con las proporciones de los muros cuya decoración se le confía. Ello le lleva a simplificar las formas en las que, si no faltan ecos del estilo picassiano de estos años, se siente sobre todo el recuerdo de los grandes fresquistas del pleno Renacimiento. Se deja sentir esa influencia más en la figura que en el arte de componer, agobiado casi siempre por una locuacidad de primitivo, que le impide crear composiciones monumentales y grandiosas. La alegoría y el retrato desempeñan en su obra papel muy importante, y su verdadero mérito está en la vida y energía que sabe infundir a no pocas de sus figuras y grupos.

De 1922 es la alegoría de la Creación, de la Escuela Preparatoria, y de 1923 la importante serie de frescos de los patios de la Secretaría de Educación, dedicados al Trabajo, a las Fiestas, a las Ciencias y a las Artes. Los títulos de algunas de las composiciones, como El reparto de las tierras, La liberación del peón y La maestra rural, son claros ecos de los afanes de la Revolución. Los frescos de la Sala de Actos de la Escuela de Agricultura de Chapingo, (1924-1927) que hace después, se considera de lo mejor suyo como concepción de conjunto (fig. 2255).

(fig. 2255) Murales de Chapingo

En los muros de la escalera del Palacio del Gobierno, antiguo de los Virreyes, pinta a manera de tríptico gigantesco: el Méjico antiguo, la Historia de Méjico desde la

Conquista hasta la Revolución, que ocupa el centro, y el Mundo de hoy y de mañana (fig. 2256).

(fig. 2256) Murales Palacio Nacional

Artista de más personalidad es José Clemente Orozco (n. 1885-1949), que no visita Europa hasta después de cumplir los cuarenta y cinco años. Orozco, que es un testigo entusiasta de la Revolución, con la que colabora desde la prensa con sus caricaturas, es un excelente y vigoroso dibujante que avanza más que Rivera en el proceso simplificador de la forma. Su dramatismo hondo y desgarrador, que de haberlos conocido se diría aprendido en los frescos de Signorelli, se expresa en escorzos violentos y con personajes vigorosos, de nervios en tensión a punto de dispararse, y todo ello con simplicidad de medios admirable. Su arte hace sentir más intensamente que el de Rivera el torrente arrollador de la Revolución, los horrores de la guerra, el ímpetu del soldado del pueblo, el dolor de los explotados y de los pobres, la insolencia y el orgullo de los ricos, etc.

Entre los frescos que pinta para la Escuela Preparatoria (1922) figuran La destrucción del Viejo Orden (fig. 2257) y la Trinchera (fig. 2258), ésta, pletórica de energía.

(fig. 2257) La destrucción del Viejo Orden

(fig. 2258) En las Trincheras

Al igual que Rivera, Orozco deja también importantes composiciones murales en los Estados Unidos. Recuérdese, en el Pomona College, de California, la de Prometeo y, en Hannover, la Partida de Quetzalcoatl, rebosante de dinamismo, y Cristo destruyendo su cruz, donde refleja el amargo pesimismo que inspira su obra. La fuerza expresiva de Orozco culmina en las pinturas que hace en Guadalajara, su patria (1936-1939). Figuran entre ellas el Circo político, del Palacio de Gobierno, y la hermosa serie de frescos de la iglesia del Hospicio, donde desarrolla temas como la España mística y la España guerrera.

Algo más joven que Rivera y Orozco, David Alfaro Siqueiros (nacido en 1886), pertenece también a esta etapa creadora de la escuela.

En América del Sur, la figura más destacada es el brasileño Cándido Portinari (1903 - 1962), hijo de italianos, que visita Europa ya cumplidos los veinticinco años. Suele pintar escenas de trabajadores brasileñas blancos y de color, de inspiración social (fig. 2259).

(fig. 2259) Campesinos

FIN