

*Historia  
de los  
Estilos  
Artísticos I*



*Desde la Antigüedad  
hasta el Gótico*

*Dirigida por Ursula Hatje*

Bajo la dirección de **Ursula Hatje**, un equipo de prestigiosos especialistas ha elaborado este panorama general de la estilística, donde junto al dato preciso e indispensable se expresan las características históricas de cada tendencia artística, incluidos los movimientos renovadores más recientes.

HISTORIA DE LOS ESTILOS  
ARTÍSTICOS\*  
Desde la Antigüedad  
hasta el Gótico

dirigida por  
Ursula Hatje

Colección Fundamentos n.º 36

Maqueta de portada:  
Sergio Ramírez

Traducción:  
Miguel Angel San Martín

Título original: *Knaurs Stilkunde* (Band I)  
Publicado por: Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf.,  
de Munich/Zurich, en la colección *Knaur Taschenbücher*

© Droemerche Verlanganstalt Th. Knaur Nachf., 1971

© Ediciones Istmo, S. A., 1995, 2005  
para lengua española

Sector Foresta, 1  
28760 Tres Cantos  
Madrid - España

Tel.: 918 061 996  
Fax: 918 044 028

**[www.akal.com](http://www.akal.com)**

ISBN-10: 84-7090-032-3 (Tomo I)  
ISBN-13: 978-84-7090-032-7  
ISBN-10: 84-7090-031-5 (Obra completa)  
ISBN-13: 978-84-7090-031-0

Depósito legal: M. 35.708-2005  
Impresión: Fernández Ciudad, S. L.  
(Madrid)

*Dirección de la obra:*

URSULA HATJE

*Colaboradores:*

Antigüedad:

WERNER FUCHS

Arte Paleocristiano y Bizantino:

IRMGARD HUTTER

Epoca de las grandes invasiones:

HANS BOTT

Arte Temprano Medieval, Románico y Gótico:

WOLFGANG CLASEN

Renacimiento y Manierismo:

HARTMUT BIERMANN

Barroco:

LILIAN CHÂTELET-LANGE

Arte de los siglos XIX y XX:

WERNER HOFMANN

PRÓLOGO .....

I. ANTIGÜEDAD .....

1. *El arte griego*.....

La función del tiempo y el ser en la obra de arte .....

El problema de la «mímesis» y la «abstracción» en una historia de los estilos artísticos.....

¿Qué significa «estilo»? .....

Los condicionamientos del arte griego .....

El arte del segundo milenio .....

La época del estilo geométrico .....

El período del estilo arcaico .....

El estilo arcaico. I: la fase «orientalizante» .....

El estilo arcaico. II: la fase «dedálica»...

El estilo arcaico. III: fases arcaicas temprana, alta y tardía.

El arte preclásico: el estilo severo .....

El arte clásico y preclásico .....

El arte clásico tardío ...

El arte helenístico .....

La forma helenística temprana .....

La forma del alto helenismo .....

La forma helenística tardía .....

2. *El arte etrusco* .....

3. *El arte romano* .....

# INDICE DEL TOMO I

<u>Página</u>		<u>Página</u>
11	El arte de la república...	100
15	El arte de la época imperial temprana y media .....	107
17	El arte de la época imperial tardía .....	117
17	II. ARTE PALEOCRISTIANO.	121
4.	.....	123
	Arquitectura .....	125
	Escultura .....	131
18	Pintura .....	134
19	III. ARTE BIZANTINO .....	139
20	5. ....	141
22	Arquitectura .....	144
	Pintura .....	150
30	IV. ARTE DE LA ÉPOCA DE LAS GRANDES INVASIONES .....	169
37	6. ....	171
38	Arte medieval temprano.	186
	Arquitectura .....	189
39	Borgoña .....	198
	Alemania .....	202
43	Pintura .....	204
	Escultura .....	213
56	V. ROMÁNICO .....	219
64	7. ....	221
75	Arquitectura .....	225
84	Alemania .....	228
	Francia .....	239
85	Inglaterra .....	247
	España .....	248
85	Italia .....	249
	Arquitectura civil .....	258
91	Francia .....	263
	Italia .....	267
94	Alemania .....	270
100	Pintura .....	275

	<u>Página</u>		<u>Página</u>
VI. GÓTICO .....	281	Alemania .....	315
8. ....	283	Arquitectura civil .....	319
Arquitectura gótica .....	287	Escultura gótica .....	326
Arquitectura cisterciense.	289	La escultura del Gótico	
La arquitectura del Gó-		temprano .....	330
tico temprano .....	291	Alemania .....	332
Francia .....	291	Italia .....	335
Inglaterra .....	298	La escultura del Gótico	
España e Italia .....	301	tardío .....	336
Alemania .....	305	Pintura gótica .....	341
La arquitectura del Gó-		Pintura de libros y vi-	
tico tardío .....	311	tral .....	344
Francia e Inglaterra...	311	Pintura mural y de tabla.	348
España e Italia.....	313	Italia .....	348
		Alemania .....	350
		Países Bajos .....	355

## PROLOGO

Este libro se ha escrito pensando en quienes, interesados por el arte, aspiran a alcanzar un conocimiento más profundo de los estilos artísticos y, con ello, del arte en general. Se trata, pues, de dar una visión de conjunto, panorámica y concisa, sobre la evolución de los diversos estilos del arte occidental, desde la Edad Antigua hasta el presente. Hemos expuesto tan vasta materia en orden cronológico y acompañándola de numerosas ilustraciones, respondiendo así, del mejor modo que nos ha sido posible, a los complejos fenómenos de los procesos estilísticos que estudiamos.

En el campo de la Historia del Arte fracasará ante la realidad todo intento de facilitar al lector la orientación pertinente esquematizando—sea mediante tablas cronológicas con explicación o comentario de algunas obras típicas, sea recurriendo a un sistema o cuerpo de doctrina simplificado— la gran cantidad de manifestaciones existentes. Pues el estilo de una época se origina a partir de innumerables elementos. Ahora bien, esos elementos sí cristalizan en un lenguaje formal unitario y homogéneo-sistemático: la situación histórica y los grados de desarrollo se reflejan en ellos, como también lo hace el comportamiento cultural de las diversas capas sociales que «crean los estilos» (estilogénicas).

Estilo —del griego *stylos* (punzón o estilete para escribir)— significa la «letra» o modo especial de «escribir» de un artista, de un grupo, de una región o de todo un pueblo. Pero esa escritura, de múltiples facetas, sólo se integra en la unidad de un determinado «estilo de época» cuando la contemplamos con perspectiva histórica y mediante una selección crítica. Es más: el concepto, tan vivo hoy, de «estilo de época» no surge hasta el siglo XIX —un siglo de orientación historicista—, y sólo después de la investigación y ordenación sistemáticas de las obras artísticas. Gran parte de lo que el siglo pasado elaboró y fijó —y muy especialmente la terminología de la que actualmente nos servimos, tan familiar ya— está aún plenamente vigente.

Pero los estudios han ido avanzando, y hoy, a la luz de la reciente *ciencia del arte* (*kunstwissenschaft*), poseemos nuevas, o diferentes, ideas sobre la obra artística. Un ejemplo: comenzó a considerarse la delimitación de las distintas etapas o épocas de manera mucho más elástica en el momento en que se vio con evidencia que una etapa dada llevaba ya en sí misma la nueva etapa subsiguiente. El cambio en la valoración crítica y estética condujo a la necesidad de establecer nuevos conceptos, como el de «Manierismo». Este nuevo concepto debe su origen, de una parte, al reconocimiento de que las obras de dicho período poseen rasgos estilísticos propios que las diferencian tanto de las del «Renacimiento» como de las del «Barroco», y, de otra, al hecho de que hoy veamos con claridad que dicha etapa posee una actitud interna —un temple espiritual— muy diferente del anterior y del siguiente. Hemos mencionado este caso concreto, que no tiene una importancia especial en sí mismo, con el único propósito de mostrar, con alguna precisión, el ámbito de problemas en que se mueve la nueva *estilística* aplicada a la Historia del Arte: trata de describir y

aclarar no ya los rasgos externos de una época determinada, sino que pretende establecer, además, los factores internos estilogénicos. La conclusión es evidente: si el que contempla o estudia una obra de arte no se quiere parar en la simple percepción de *cómo* fue representada, sino que intenta comprender *por qué* se representó precisamente así y no de otro modo, se preguntará entonces por los factores condicionantes internos —la dinámica interna— que subyacen en la obra que contempla o estudia.

Esta es justamente la razón de que en nuestra *Historia de los estilos artísticos* se hayan incluido los factores estilogénicos determinantes y condicionantes. Se habla de ellos, principalmente, en las diversas introducciones a los diferentes capítulos; pero ya se verá cómo la misma descripción de las obras artísticas y de las corrientes estilísticas nos impulsa continuamente a explicaciones que —rebasando los criterios pura y simplemente formales— hacen referencia explícita a su trasfondo espiritual o intelectual. El texto, ordenado, como ya decíamos, con un criterio estrictamente cronológico, trata de clarificar la unidad sistemática de la evolución de los estilos y de integrar en un resumen claro las manifestaciones aisladas dentro del marco general de una época determinada. Por tanto, este libro es, además de una Historia del Arte al modo tradicional, una exposición que persigue un objetivo más específico: la elaboración, ordenación y explicitación de los rasgos estilísticos esenciales.

Por razones de claridad, y para facilitar una rápida visión de conjunto, hemos optado, en la mayoría de los capítulos, por la subdivisión de tan vasta materia en géneros artísticos; con ello no se expresa tan claramente como corresponde a la realidad la interconexión e interacción de las artes plásticas entre sí que prevaleció hasta finales del siglo XVIII, pero en contrapartida el texto hace referencia constantemente a esas interrelaciones existentes entre los diversos géneros. Siempre que ha sido posible hemos situado las ilustraciones en estrecha vinculación con el texto, y las descripciones, al pie, proporcionan, además de información puramente objetiva (tamaño, fecha, materia de que está hecha la obra, museo que la conserva, etc.), una breve y precisa caracterización estilística y una clasificación u ordenación de la obra en cuestión dentro de la historia general de la época o género artístico; gracias a todo lo cual, y en razón de las ilustraciones, se logra una visión sinóptica y general, en estrecha conexión con el texto, sobre las diversas tendencias de cada momento. Y cuando nos pareció razonable hemos compendiado los tipos básicos y las variantes y derivaciones estilísticas correspondientes. De esta manera tratamos de dar un cuadro, de considerable riqueza, de los estilos artísticos occidentales en una forma objetivamente rigurosa y fácil de visualizar y retener en la memoria. Pero, sin embargo, no debe caber la menor duda que una *Historia de los estilos artísticos* ha de concebirse necesariamente en forma resumida y compendiada.

A los lectores no especializados se les aparecerá cada época determinada como un intrincado y desconcertante conjunto de diferentes formas artísticas; sin embargo, un especialista comprobará, ante esa misma época —y quizá se lamenta por ello—, que hemos simplificado com-

plejos procesos estilísticos. En realidad, ocurre que obras de arte y artistas que no podrían pasarse por alto en una Historia del Arte no tienen por qué estar obligatoriamente representados en una *Historia de los estilos artísticos*. Apenas tenemos que recalcar, en este sentido, que la elección y la interpretación de las obras estudiadas están basadas no sólo en los resultados a que va llegando la investigación, sino sobre todo —y en último término— en las decisiones subjetivas de los especialistas que han colaborado en nuestra empresa. Y estas decisiones subjetivas vienen marcadas, naturalmente, por la impronta de su propio y particular «estilo».

Llegados a este punto no nos queda sino agradecer su labor a los especialistas que figuran como autores de cada sección: han resuelto la difícil tarea de compendiar, en forma clara y concisa, de fácil acceso al lector no especialmente preparado, los diferentes campos de sus respectivas especialidades.

Sin la amabilidad, generosa y deferente, de la editorial, que deseó y nos pidió expresamente la extensa ilustración, nunca hubiera sido posible la realización de esta *Historia de los estilos artísticos*.

URSULA HATJE.

ANTIGÜEDAD



[1] Estatua en bronce de Posidón, del 460 a. C., de encontrada en el mar junto al cabo Artemisión (Eubea) entre 1926 y 1928. Atenas, Museo Nacional. El movimiento dado a la escultura parte del tronco y es homogéneo: la figura se desarrolla en un estrecho espacio de relieve.

## EL ARTE GRIEGO

No resulta nada fácil comprender el sentido o función del arte en sus primeros tiempos, porque eran muy distintos de los de hoy. El arte, en efecto, en sus comienzos, no tenía, como ahora, relación ni con la capacidad normal del artista, con su habilidad personal, ni tampoco—lo que nos resulta hoy especialmente chocante—con la comunicabilidad. Tenía, por el contrario, una función primaria y exclusivamente utilitaria: constituía el medio de dominar y sobreponerse al mundo, ya que, de un lado, hacía comprensible o palpable lo inconcebible, y, de otro, tornaba real y presente lo que de otro modo resultaba irreal.

Es más: la obra de arte de los primeros tiempos prehistóricos no lo era en el sentido que hoy damos a la expresión «obra de arte», sino que, por el contrario, era algo puramente *normal*, como cualquier otra cosa, independientemente, además, de si se iba a usar como utensilio o como objeto de culto.

A los hombres de hoy no nos resulta tampoco fácil comprender que el mundo, en aquellos tiempos prehistóricos, estuviese lleno de seres demoníacos—amenazadores unos y benignos otros—, lleno de animales y fantasmas, lleno de dioses, todos los cuales debían ser, necesariamente, no ya venerados, sino representados plásticamente: éste es, justamente, el origen de la obra de arte, ya que sólo por esta *representación*—aun cuando hemos de dar a esta palabra el más amplio sentido: abarca también a la danza y el himno rituales, y al conju-

ro—logró el hombre primitivo la unificación de seres tan heterogéneos como *démones* y dioses, que quedan así sometidos—cuando menos, sometibles—: propicios al hombre, y dispuestos al trato con él. En el éxtasis de la danza ritual, el hombre mismo se hace dios; y éste se hace tan próximo que se apodera del danzante y se manifiesta y revela a través suyo. Algunas obras de arte de esta remota época prehistórica ofrecen elocuente testimonio [3]: el hombre y su dios están tan íntimamente penetrados que no resulta siempre fácil distinguir si son representaciones de dioses o de hombres.

*La función del tiempo y el ser en la obra de arte*

Toda obra de arte salida de la mano del hombre es el resultado de un proceso que se da en el tiempo: se necesita tiempo para amasar la arcilla y lograr así una figura, para tallar una imagen, para esculpir una piedra. Sólo a través del trabajo surge la obra que tendrá luego una función religiosa—o puramente utilitaria—, como ya decíamos arriba.

A veces, incluso, el hombre primitivo toma como sede misma de la divinidad, o por la divinidad pura y simplemente, a una piedra que, según cree, ha caído del cielo, o a un extraño trozo de madera, o a una sorprendente formación rocosa—lo que ocurría con frecuencia en los primeros tiempos—. Todos estos fenómenos, sin embargo, interesan más a la historia com-

parada de las religiones que a la historia del arte.

Sólo a través de este trabajo, que se da—insistimos—en el tiempo que el hombre emplea en su realización, la materia bruta adquiere, en manos de éste, una nueva cualidad ontológica—un nuevo «ser»—que consiste precisamente en su valor de uso, tanto si ha de cumplir una función de instrumento o cultural; en cualquier caso *está ahí* para algo determinado.

Esto no quiere decir, sin embargo, que lo que nosotros llamamos o consideramos obra de arte no tenga, para el hombre o el pueblo que la crea, una significación diferente de la que hoy le damos. Esta obra de arte encierra en sí misma un sentido, con absoluta independencia del que más tarde otros hombres le den. Esta interpretación moderna de la obra de arte fue ajena a toda la Prehistoria, incluso a la Edad Antigua hasta la época helenística (finales del s. iv a. C.). Tengamos muy presente, sin embargo, que toda obra artesanal o manual de la Edad Antigua concentra en sí misma una cualidad nueva, hasta tal punto que—aun cuando sus autores, originariamente, no hubieran nunca pretendido considerarla como obra de arte—para nosotros lo es. En pocas palabras: el paso del tiempo presta un nuevo valor a la obra de arte.

*El problema de la «mimesis» y la «abstracción» en una historia de los estilos artísticos*

Las más antiguas obras que han salido de la mano del hombre, y que hoy consideramos—casi habría que decir: reivindicamos—como obras de arte muestran, de un lado,

una sorprendente proximidad imitativa e intuitiva con la naturaleza: se trata entonces de un *arte mimético* (*mimesis* es, en griego antiguo, *imitación*); así ocurre, por ejemplo, en las pinturas rupestres de las épocas glaciares. Pero, de otro lado, surge, ya muy pronto, una tendencia de carácter abstracto y geométrico que muestra con toda evidencia la contraposición existente entre la obra creada por la mano del hombre y la floreciente vida de la Naturaleza: se trata en este caso de un arte de tipo abstracto. Hasta cierto punto, tras estas dos actitudes contrapuestas del hombre creador, hay, a su vez, correlativamente, formas de vida también contrapuestas: el modo de representación naturalista e intuitivo, en los comienzos de la historia del arte, está vinculado estrechamente a la conducta del hombre cazador y recolector, mientras que la otra tendencia—la abstracta y geométrica, cuyo curso podemos seguir aproximadamente desde los milenios vi y v a. C.—está condicionada por la actividad del agricultor, que habita, sedentariamente, un poblado.

En el transcurso de los tiempos, ambas tendencias, como es natural, se interrelacionan mutuamente, y en toda la historia del arte no podemos seguir otro proceso más notable que éste: la paulatina transformación de una corriente estilística naturalista en otra de tipo abstracto—y al revés: la disolución de un mundo artístico geométrico a causa de la irrupción de representaciones figurativas naturalistas—. Se puede incluso interpretar la historia del arte universal—como ha hecho el profesor Wilhelm Worringer—como la lucha entre los dos principios estilísticos contrapuestos: «abstracción» e «imitación».

### ¿Qué significa «estilo»?

El hombre experimenta siempre el fenómeno del tiempo como un acontecer, como historia; pero ésta, en situaciones determinadas y bajo presupuestos similares, plantea cuestiones análogas a las que el hombre, sin embargo, responde de diverso modo—aun cuando, insistimos, las cuestiones sean esencialmente las mismas—.

Bajo condicionamientos fundamentalmente afines surgen obras semejantes, y nadie puede negar o ignorar la historicidad de su origen; todo lo que ha creado la mano del hombre lleva, visiblemente, el sello de la época en que se engendró; todo lo que el hombre crea en una situación histórica dada y concreta lleva el cuño de ésta. Lo vemos en todo: desde un utensilio o herramienta de trabajo hasta la imagen de la divinidad; desde la moda en el vestido o el calzado hasta un templo; desde la danza ritual hasta la poesía lírica o un género dramático menor como la farsa. Pues bien: solemos llamar «estilo» (en el sentido de «estilo de época»), justamente, a este fenómeno que consiste en que cada época artística posea un lenguaje formal común. Este lenguaje formalizado tiene, especialmente en los tiempos primitivos, una fuerza y presión tales que se puede hablar de *coerción estilística*, a la que acaban sometándose otros intentos de expresión que pretendían algo muy diferente. Se trata de un proceso semejante al que observamos en el desarrollo de la lengua, donde el intento infantil queda absorbido, necesariamente, en las formas ya preestablecidas, y toda palabra o forma gramatical nueva resulta automáticamente descartada por las anteriormente prefijadas. El intento sub-

jetivo acaba generalmente en una forma preestablecida, y sólo es posible en una situación concreta y determinada. Esto es lo que expresa el conocido aforismo: «No todo es posible en todo tiempo».

El problema del estilo se complica en las épocas autoconscientes, debido a que el estilo personal de un artista puede entonces diferenciarse del general de su época, e incluso hasta cierto punto contraponerse a él: puede responder de un modo matizado, más o menos



[2] Estatuilla de una diosa, llamada Idolo de las Cícladas, del tercer milenio a. C. Berlín C2. Staatl. Museen. Representación fuertemente abstracta de cuerpo y cabeza, de plasticidad escasa, y en forma de tabla (las figuras proceden de tumbas y sólo podían estar tumbadas, no erectas).

personalmente, a las cuestiones que constituyen la norma en su situación concreta y determinada. El artista logra así su propio y peculiar estilo en contraposición al de sus predecesores y coetáneos, con los que compite. En el arte

griego, por ejemplo, el campo de acción del estilo personal es considerable desde la época arcaica, pero ni aun siquiera en la época clásica resulta tan amplio como lo sería en el arte moderno a partir del Renacimiento.

### *Los condicionamientos del arte griego*

El arte griego está condicionado, como el arte de todo pueblo, por los factores básicos de la región y el clima, así como por los supuestos particulares de la cultura de la Edad del Bronce del segundo milenio a. C. y los de la Edad del Hierro del primero a. C. Pero en Grecia son la religión y el mito las que contribuyen de manera decisiva, y durante casi un milenio, a la formación y desarrollo del lenguaje formal artístico, imponiendo al arte no sólo los temas de sus obras, sino incluso sus grandes tareas.

Todo el que viaje por Grecia puede apreciar aún hoy la insospechada plasticidad y riqueza expresiva de la configuración de este país. Todo el mundo conoce los vigorosos contornos que produce la luminosidad. Bajo tales condicionamientos era casi natural que la forma plástica claramente articulada y firmemente perfilada fuera el elemento particular de expresión del arte griego. El país, de conformación variada y heterogéneamente compuesto, con ásperas montañas, fértiles planicies, recónditas bahías y mares que lo circundan por todas partes, se prestaba a la división y dispersión de la vida de las estirpes griegas en esos estados aislados que eran propiamente las ciudades-estados (*poleis*). De ahí procede en gran parte la riqueza de las manifestaciones de la vida griega y su excep-

cional ansia de independencia y libertad. En contraposición a las grandes culturas antiguas del Oriente, que han permanecido dentro de unas mismas formas casi durante milenios, y que sólo conocen una historia externa en su mecanismo de progreso y decadencia, el arte griego, abierto a todas las influencias, posee una *historia interna*, con una evolución exclusivamente propia y necesariamente condicionada. De este modo, *la forma* del arte griego está en la base de la creación y evolución del arte romano—y con ello del arte europeo—, precisamente porque el griego descubre y representa, por primera vez, al hombre como un ser libre frente a dioses libres y humanizados.

La religión griega, al contrario que en Oriente, no estaba dirigida por una casta sacerdotal. Todo hombre libre podía asumir el ministerio del sacerdocio; toda persona inspirada por las musas podía cantar a los dioses y a sus hazañas. Ciertamente había familias privilegiadas, de las que procedían frecuentemente los sacerdotes de los grandes santuarios; pero nunca tuvieron un poder tal que les permitiera regir la vida espiritual.

La libertad de los griegos corresponde a la libertad de la concepción griega de la divinidad. Si bien el Dios-Padre Zeus (Júpiter) rige y gobierna los destinos del mundo, él mismo ha de someterse a un último destino que está tras él: las Moiras (Parcas).

Junto a él reinan sus hermanos Posidón (Neptuno), al que pertenece el mundo de los mares, y Hades (Plutón), señor del mundo de ultramar. Figuras autónomas y poderosas del Olimpo son Hera (Juno), hermana y esposa de Zeus, y Afrodita (Venus), con su infantil

acompañante Eros (Amor), diosa del amor y dios del deseo amoroso, respectivamente. No menos poderosos son Apolo, el que alcanza largas distancias con su arco dorado, hijo de Leto (Latona), y su hermana Artemis (Diana), representación de la virginidad y de la caza. Hefestos (Vulcano) es el hijo, feo y encorvado, de Hera; es el dios de la forja y de las armas, y el esposo legítimo de la bella diosa del amor. Otra diosa independiente y de gran poder es Atena, la virgen, que brotó de la cabeza de Zeus; gobierna todo el Atica, protege la sabiduría y la ciencia, la artesanía y toda labor. Ama la lucha y el combate, al igual que Ares (Marte), el sanguinario dios de la guerra. Hermes, engendrado por Zeus y Maia, aparece como dios del hogar y el comercio, y es el símbolo de la astucia; es mensajero de los dioses y el conductor de las almas, que acompaña a los difuntos a la morada de Hades. Dionisos es el señor del vino y quebranta, con su cortejo de frénicas ménades y sátiros, las leyes antiguas y los órdenes estáticos. Hestia (Vesta) es la diosa del fuego y del hogar, que posibilita la convivencia cívica y doméstica.

Según la concepción griega, es la Madre Tierra (*Gaia, Gé*; en latín, *Tellus*), la deidad más antigua, que engendró, con Urano, el cielo, a todos los dioses y hombres. Con el culto a la Madre-Tierra se funde más tarde el de Deméter (Ceres), que era adorada junto a su hija Kore principalmente en Eleusis. Deméter es la protectora de la agricultura. Según el mito griego, su hija Kore, raptada por Hades y desposada con él, permanece la tercera parte del año en el mundo de ultratumba.

Los dioses de los pueblos indo-

europes no estaban representados originariamente mediante imágenes, sino que eran adorados al aire libre, en bosques sagrados. El punto central del culto era el altar, donde tenían lugar los sacrificios. Los griegos no adoptaron imágenes de culto ni templos—que fueron siempre morada de la divinidad, o mejor, de la estatua de la divinidad allí presente—hasta que, llegados a Grecia, entraron en contacto con la iconografía mediterránea. En Olimpia, Zeus no tuvo templo ni imagen hasta el s. v a. C. En la época arcaica era adorado al aire libre, sin iconografía de culto propiamente, a pesar de los muchos exvotos que le representaban. El templo griego es, como decimos, morada de la divinidad y no—como en la iglesia de época cristiana (*ekklesia* es, en griego antiguo, la *asamblea popular*)— lugar de reunión de la comunidad de fieles.

Todas estas figuras de la familia olímpica, a la cual se añaden aún otras muchas, como Asclepio (Esculapio), dios de la salud e hijo de Apolo, y Nike (Victoria), diosa del triunfo, estaban desde un principio fuertemente impregnadas de individualidad y aparecen como seres libres, independientes y frecuentemente con poder personal. A imitación de sus dioses, los griegos pudieron formarse como hombres libres y con individualidad propia. Por eso es falso considerar como característica peculiar de la cultura griega la de ser un pueblo esclavizante. Los artistas en general procedían, durante el pasado heroico del segundo milenio a. C., de Creta y del Oriente y vendían su trabajo a los príncipes; pero desde el período geométrico (del s. x a. C. hasta finales del s. VIII a. C.), los mismos griegos practican la artesanía y las artes, y acceden a una

mejor posición social. En la época clásica, el artista no es ya un cualquiera al que se mira con desprecio, sino que, además de ser un hombre honrado y estimado, trata —piénsese en Fídias, por ejemplo— con las grandes personalidades de su tiempo. Ya antes, sin embargo, en la época arcaica, el artista es un hombre consciente de su propia valía. Su obra aparece como creación libre y cobra fama a través de los tiempos. Mientras que en Oriente el único libre, al fin y al cabo, era el rey-dios, la ciudad-estado griega está formada por muchos hombres libres, entre los que, naturalmente, existen aún fuertes diferencias. La época cristiana aportaría después el mensaje de que todos los hombres son libres; pero la base para la doctrina cristiana de la libertad del hombre se halla en la antigüedad griega: sin los griegos, esta idea de libertad no sería un componente fundamental de nuestra vida.

## EL ARTE DEL SEGUNDO MILENIO

Esta época está caracterizada por la cultura heládica media y reciente (micénica) en la Grecia continental e insular, y por la cultura minoica media y reciente en Creta. Ambas pertenecen a la Edad del Bronce, pues utilizan dicho metal. En la Grecia continental se han asentado ya los primeros inmigrantes griegos, y al mezclarse con la población egea originaria (pelasgos, carios, leleges) surge una fase de florecimiento, condicionada por la superior cultura minoica de Creta. En el s. xv a. C. el esplendor del arte minoico queda truncado por los griegos invasores (aqueos); y la cultura del continente sucumbe, en cambio, a la llegada de las estirpes dorias y greco-occidentales

a partir de finales del s. XIII a. C., quienes destruyen las fortalezas de los soberanos micénicos y conquistan el Peloponeso. La ciudadela VII A de Troya (la de Homero) cae hacia el fin del s. XIII a. C.

A mediados del segundo milenio a. C., Creta poseía la absoluta hegemonía marítima en el Mediterráneo (la llamada talasocracia cretense), como lo demuestra el hecho de que no se fortificaran las edificaciones palaciegas. Un rey como el legendario Minos desempeña un gran papel en el mito griego, y el que Atenas fuera tributaria de Creta queda probado por la leyenda de Teseo y el Minotauro. El mito griego se remonta, pues, hasta esta época de la conquista del país, la de las grandes revoluciones. Aproximadamente a partir del año 1100 a. C. aparecen armas ofensivas de hierro, que cambian radicalmente el panorama cultural. Probablemente se deba en parte la triunfal invasión de los dorios a estas nuevas armas y a la mayor movilidad lograda por el empleo generalizado del caballo con fines bélicos. El «animal sagrado» de la cultura creto-minoica era, sobre todo, el toro, pero será desplazado en gran parte por el caballo durante el período geométrico.

Los minoicos ya conocían en el s. XVI a. C. una escritura ideográfica (lineal A), aún no descifrada, que fue empleada principalmente para documentos palaciegos y registros de archivo. A partir de ella se desarrolló desde el s. XV a. C. la escritura lineal B, que ha sido reconocida como la escritura griega más antigua.

Como principio conocido del arte en suelo griego puede aducirse un *Idolo de la Cicladas*, que pertenece aún a la temprana Edad del Bronce del tercer milenio

a. C. [2]. Con sorprendente plasticidad se han abstraído aquí las formas femeninas del cuerpo: sobre un cuello largo y cónico se apoya la cabeza caracterizada, únicamente, por la nariz. Los senos

en casas o en tumbas). Estos ídolos de las Cícladas representan seguramente a la Gran-Diosa. También se corresponde con ello su denominación de diosa de la fecundidad, madre de todos los procesos de la naturaleza: el nacimiento, el desarrollo y crecimiento, la maduración. Además de estos ídolos femeninos se conocen igualmente arpistas sedentes y flautistas en pie.

Frente a la abstracción de la escultura cicládica del tercer milenio y principios del segundo, la *Estatuilla de loza de Cnosos* [3] en Heracleion nos conduce a un mundo diferente. Tenemos ante nosotros la figura de una sacerdotisa, polícroma y de suntuosa factura. La diosa lleva una gran falda de volantes, de cintura entallada, de la que pende un delantal, y está sujetando serpientes con los brazos alzados; un felino de presa se ha asentado sobre la cabeza, adornada con una especie de diadema; los ojos, muy abiertos, miran intensamente; y, según la indumentaria de la época, los pechos quedan descubiertos. La figura está concebida con movimiento estático, como muestran asimismo otros ejemplos, y sólo por su tamaño queda forzada a tomar el aspecto frontal. Todavía no se sabe con seguridad si esta estatuilla representa a una reina, a una sacerdotisa de apariencia divina, o incluso a la divinidad misma: constituye un claro ejemplo de cómo en una obra de arte pueden confluir la imagen y la divinidad en ella representada. Al mismo tiempo, en su estilo se manifiesta un refinado naturalismo. Por la complicada vestimenta se ve claramente que nos encontramos ante un arte cortesano, que alcanza en su culminación—de modo muy distinto al de la época clásica—una in-



[3] Estatuilla de loza de una sacerdotisa (¿diosa?) del palacio de Cnosos, siglo XVII a. C. Heracleion, Museo Nacional. Típica indumentaria minoica de las mujeres: falda de volantes que deja libre el pecho. Composición claramente articulada, parte inferior campaniforme, corporeidad refinada y naturalista de la parte superior, separada de la inferior por el característico ceñidor del talle.

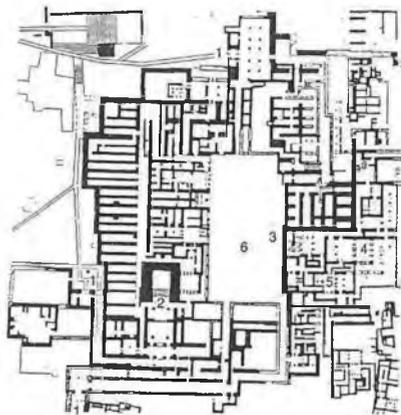
están representados esquemáticamente como prominencias esféricas, los brazos se sitúan horizontalmente ante el cuerpo y la región pubiana adquiere forma triangular. El lenguaje formal es de una fría abstracción. En esta representación aparece una postura intermedia entre la posición en pie y la sedente: la figura no tiene superficie para el apoyo vertical (casi siempre han sido halladas estas estatuillas femeninas tumbadas

disoluble fusión de la forma natural y de la forma conscientemente impuesta por el artista (estilización). De la importancia del elemento femenino en el arte cretense cabe deducir que, en el segundo milenio, la sociedad estaba aún condicionada por influyentes rasgos matriarcales.

El toro era el animal «sagrado» del arte minoico. En el círculo de la alta sociedad de la corte tenían lugar juegos taurinos culturales representados en los *Frescos del palacio de Cnosos*. Sobre el lomo del toro, al que se representa saltando, un danzante ritual lleva a cabo una especie de salto mortal. Una doncella sujeta el toro por un cuerno, quizá para tomar impulso igualmente sobre su lomo. Si comparamos la estatuilla que hemos estudiado más arriba con este fresco, podremos observar cómo la captación instantánea de un movimiento—complejo, brioso y agitado a un tiempo—muestra, sin embargo, idéntica ingenuidad y refinamiento: un ejemplo de «estilo de época» tal como lo describíamos en las observaciones preliminares, y, al mismo tiempo, una clara visión de cómo el arte cretense trata siempre de lograr fascinantes imágenes con la detención del movimiento o *instantánea*. Obtiene así obras de arte que todavía hoy admiramos y seguimos considerando realmente sorprendentes. El arte cretense no retrocede ante nada, porque aún no le han sido impuestas limitaciones conscientes a la mano creadora: la escena se desarrolla inconsciente en el coloreado marco de piedra y su centro se sitúa en el remolino del danzante que gira sobre el lomo del toro. Dentro de un total naturalismo, se agranda la figura del animal por encima de su escala.

El fresco procede del ala orien-

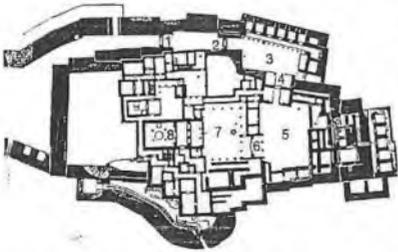
tal del *palacio de Cnosos* más reciente [4]. Sus numerosísimas estancias agrupadas en torno al patio central nos hacen comprender lo que sintieron los griegos cuando más tarde denominaron *laberintos* a estos palacios. La multitud de aposentos, encajados entre sí, hace perder al visitante la visión de conjunto, sobre todo si piensa en los auténticos recintos y muros, y no sólo en los restos conservados. Afuera se encuentran los almace-



[4] Plano del palacio de Cnosos más reciente, en el estado anterior a su destrucción a finales del siglo xv a. C. Disposición laberíntica en torno al patio rectangular; curso quebrado del muro exterior: al ser de varias plantas se acentúa el desconcierto en la unión de los recintos; comunicación por escaleras con claraboyas, habitaciones configuradas como salas de pilares: 1, entrada; 2, escalera a la planta superior; 3, escalera al «subterráneo» de la parte oriental; 4, salón; 5, alcoba de las reinas, y 6, patio.

nes y despensas. La sala del trono y las habitaciones principales dan al patio mismo; en la parte oriental se encontraban probablemente las correspondientes a las mujeres. Grandes escaleras salvan las diferencias de nivel, que eran considerables; la parte oriental tenía, probablemente, dos plantas, y la

occidental tres. Había incluso cuartos de baño y aseos con conducción de agua. Al noroeste se encuentra una gran escalinata para ceremonias de culto y en el interior del palacio una pequeña «capilla» para la divinidad del palacio, la diosa que sujeta serpientes. La disposición del *palacio de Tirinto* [5] es muy diferente: una gigantesca muralla de fortificación protege de posibles ataques los aposentos, que tienen una distribución más clara y fácil de reconocer. Desde la entrada fortificada, situada en el lado oriental, se pasa por un corredor a un primer patio rectangular donde un *propileo* (puerta de entrada) da acceso a un segundo patio. De nuevo a través de un *propileo* se llega al patio propiamente dicho, rodeado de columnas, en cuyo eje



[5] Plano del palacio de Tirinto, en la edificación que tuvo lugar a finales del siglo XIII a. C. Dependencia respecto de Creta en el contorno quebrado del palacio y las formas arquitectónicas, pero principio articulador nuevo, más sencillo, realizado por medio de una clara sucesión creciente de pórticos y patios; situación axial del *megaron* hacia el patio: 1, primera puerta; 2, segunda puerta; 3, antepatio; 4, primer *propileo*; 5, primer patio interior; 6, segundo *propileo*; 7, segundo patio interior, y 8, *megaron*.

está el *megaron*, la casa de los hombres, constituido por vestíbulo, antesala y sala del trono provista de un típico lugar para el fuego del hogar. Esta distribución de las estancias del *Palacio*

de Tirinto—cuyas estructuras nos llevan hasta, por lo menos, la última época de la Edad de Piedra—es la típica en los pueblos mediterráneos; el palacio tiene hasta un cuarto de baño. Pero en la res-



[6] Puerta de los leones del palacio de Micenas, hacia 1300 a. C. Monumentalidad en la disposición y formato de las piedras. Primera escultura mayor sobre suelo europeo; dependiente en el tipo de imágenes de modelos minoicos del arte menor (sellos), pero no un simple aumento de ellos, sino dominio autónomo del gran formato: soberana articulación megalomórfica de los cuerpos de león.

tricción de los elementos esenciales y en la disposición del eje se manifiesta claramente el carácter griego de la construcción. En *Micenas* y en *Pilo*, así como en otros palacios de época micénica, encontramos las mismas diferencias.

La magnífica *puerta de los leones de Micenas* [6] señala, junto a dos bastiones, la entrada al palacio. Los enormes muros están

formados por gigantescos bloques irregulares de piedra. Los griegos, siglos más tarde, les dieron el nombre de *muros ciclópeos* porque creían que era el modo de construcción de los cíclopes, esos gigantes ancestrales de su mitología. El bajorrelieve situado encima del dintel de más de 20 toneladas de peso representa a dos leones erguidos, que apoyan sus zarpas anteriores sobre la base de una columna. Sus cabezas eran de distinto material y estaban dirigidas hacia la entrada. Esta pareja de animales, compuesta heráldicamente, flanquea una colum-

interpretarse, por consiguiente, así: la deidad, con el arquetípico par de animales, protege la puerta y, con ello, todo el palacio. Este relieve, de la segunda mitad del s. XIV a. C., es la primera escul-



[8] Sello de oro de Micenas, hacia 1500 a. C. Atenas, Museo Nacional. Minoico en el tema (culto divino) y en el estilo (movimiento equilibrado de las figuras, entalladura de las caderas).



[7] Estela funeraria en piedra caliza de una tumba de fosa en anillo en Micenas, siglo XVI a. C. Atenas, Museo Nacional. Relieve plano; dependiente en composición y estilo de imágenes minoicas e independiente de ellas en el motivo de la lucha.

na cretense típica, que se ensancha de abajo hacia arriba y sustenta el entablamento; columna que es un símbolo cultural y está representando a la *diosa de los animales*. El sentido del relieve puede

tura monumental en piedra de toda Europa y un producto realmente impresionante del estilo megalítico continental.

Junto a estos poderosos palacios se encuentran otras manifestaciones artísticas igualmente impresionantes, como las cámaras para los muertos: las llamadas *tumbas de falsa cúpula*. Se han encontrado ya varias, en la misma Micenas y en otros lugares del mundo micénico, entre las que sobresale, de modo muy destacado, la que H. Schliemann—su descubridor—llamó erróneamente *Tesoro de Atreo*. Pero más antiguas que dichas tumbas de falsa cúpula o *tholoi* son las *tumbas de fosa*, a las que en la misma Micenas se las rodeaba con un enorme anillo de piedra. Estas tumbas datan del s. XVI a. C., mientras que el gran círculo de losas que las circunda pertenece al s. XIII o XIV a. C. Los reyes difuntos de tiempos pasados eran honrados como

héroes por la posteridad y recibían culto personal, como demuestran los hallazgos arqueológicos.

Sobre las tumbas había *estelas* [7], que ensalzaban los hechos del muerto: las escenas muestran luchas de guerreros en carros bélicos o a pie y, además,—un motivo típicamente micénico—luchas de animales. En torno a estas escenas, en la orla, se han colocado adornos en espiral que proceden directamente de modelos del arte cretense, mientras que en las estelas funerarias (que coinciden en su tipo con las egipcias, pero que a diferencia de éstas están exentas sobre la tumba) la ornamentación y las imágenes muestran ser copias de motivos cretenses, y los aditamentos funerarios se componen en parte de piezas de la misma procedencia. Así resulta claramente visible la dependencia de la cultura continental respecto del superior modelo minoico. Artesanos y orfebres minoicos encontraron seguramente trabajo y encargos en las cortes de los reyes del continente, pero tuvieron que someterse en los temas al gusto de los señores micénicos: así ahora sobre las *espadas suntuarias* exquisitamente labradas de las tumbas de fosa aparecen, en vez de escenas de culto, competiciones, escenas de caza y representaciones de animales. En cambio, los *sellos de oro* [8] de las cámaras mortuorias de la ciudad baja de Micenas son auténticos trabajos minoicos. Junto a espirales, se representan escenas de culto en torno a árboles sagrados. También son únicas, como las estelas funerarias de las tumbas de fosa, las *máscaras de oro* [9], encontradas sobre los cráneos de los reyes allí enterrados y que pertenecen igualmente a la segunda mitad del s. XVI a. C. No repre-

sentan aún retratos en el sentido que damos a esta palabra actualmente, pero cada máscara aparece con rasgos claramente diferenciados: indudablemente se ha logrado una caracterización que va más allá del tipo general del rostro humano. El artista debe haber sido indígena y alcanzó, a través de la observación minuciosa del modelo natural, una penetrante fuerza de estilización. En la máscara que reproducimos —la llamada *máscara de Agamenón*— se advierten, claramente, los rasgos fundamentales del arte griego: se detecta un mundo de «severa grandeza» y grandes hazañas bajo ese dominio, perfecto ya, de la técnica del modelado. El silencio y la rigidez de la muerte cubren la máscara, que debe su



[9] Máscara de oro de una tumba de fosa de Micenas, llamada de Agamenón, siglo XVI a. C. Atenas, Museo Nacional. Clara composición del rostro, fase previa para las posteriores efigies griegas; primer intento de retrato, pero fuerte ornamentación (orejas).

presencia no ya al deseo de protección contra los «poderes malignos», sino al anhelo de conservación de la forma viva.

Una extrema vinculación a la Naturaleza se muestra todavía en

la *cerámica policroma*. Esto puede verse claramente en el ejemplo reproducido aquí de la época del *estilo de palacio* [10] (s. xv a. C.), que muestra por una marcada firmeza. Predominan aún los motivos



[10] Vaso de arcilla de Palaicastro, Creta oriental, hacia 1500 a. C. Heracleion, Museo Nacional. Adorno con motivos vegetales que ayudan a subrayar las redondeces del vaso.

florales y animales, y se pliegan al ampuloso volumen de la jarra. En la época micénica tardía del s. XII a. C., por el contrario, el volumen de los vasos se achata, y el friso alineado de guerreros [11] está sólo aplicado al cuerpo del vaso. Y cabe observar, con absoluta claridad, que el modelo fue una pintura mural, fenómeno que volveremos a ver, en repetidas ocasiones, en la pintura de vasos de la época clásica. Estos guerreros con lanza y escudo, que parten hacia el combate, pertenecen ya al período posterior a la invasión de los dorios.

No podemos todavía valorar con suficiente rigor y precisión la importancia que la época micénica tuvo en el origen y desarrollo del

mito griego; sabemos, sin embargo, que muchos mitos se remontan a los palacios micénicos de la Argólida (Tebas) y Esparta —como el de Perseo, los Atridas, y los ciclos de leyendas troyano y tebano—. Sólo en la segunda mitad del s. XVII, Homero da forma definitiva, con la redacción de sus poemas, al conjunto de hechos que hasta entonces venían transmitiéndose por tradición oral. Sabemos hoy con certeza, sin embargo, que estos hechos pertenecen a la «época heroica» de Grecia: los ss. XIII y XII a. C. Incluso una figura puramente griega en su concepción como la diosa Atena deriva de la deidad palatina micénica. Puesto que el culto del Hogar se encuentra en todas las salas del trono de los palacios micénicos, no será de-



[11] Crátera de finales del período micénico, siglo XII a. C. Atenas, Museo Nacional. El tema, desfile de los guerreros, es típicamente micénico. Clara articulación del vaso por medio del friso en la zona más ancha; dibujo de firme trazado.

masiado aventurado suponer que el fuego del hogar estuviera bajo la protección de una diosa similar a Hestia. También han sido halladas en las construcciones micénicas señales de culto a las divinidades

etónicas. Así, los rasgos básicos de la religión y el mito griegos se remontan hasta el protoperíodo heroico del segundo milenio.

La evolución estilística a lo largo de dicho milenio se puede caracterizar resumidamente así: desde una tendencia abstracta y geometrizable al principio del período, se pasa a un floreciente arte naturalista y lleno de vida a mediados del milenio, en el que Creta asume el papel principal. En la adopción de las formas cretenses por el arte del continente, se manifiesta siempre una tendencia al refuerzo de la línea y al endurecimiento de las formas, que se hace más patente a finales del arte micénico reciente y que facilita en cierta manera el desarrollo del estilo de la nueva época geométrica. Las formas de los vasos cerámicos de la civilización micénica alcanzaron en el tiempo de su máximo esplendor, en el s. XIV y principios del XIII a. C., nada menos que un número de 68 tipos diferentes. A finales del s. XII a. C. quedaban sólo 10 de esos 68 tipos, lo que revela el hundimiento de aquella cultura y la magnitud de la catástrofe ocasionada por la ocupación del país por los dorios.

#### LA EPOCA DEL ESTILO GEOMETRICO (s. X al s. VIII a. C.)

De esta época no nos han llegado datos precisos, igual que ocurre con las épocas precedentes. Por los hallazgos de las excavaciones arqueológicas y los informes antiguos se puede deducir que como consecuencia de la invasión dórica de Grecia, los jonios aún habitaban la costa occidental de Asia Menor en el segundo milenio a. C. (la llamada «colonización jónica»). Los dorios atraviesan el Peloponeso y llegan hasta Creta y las islas

meridionales de las Cíoladas y las Espóradas, y más allá hasta Caria y Panfilia en el Asia Menor sudoccidental. Durante toda esta época se realiza en Grecia el paso decisivo de la monarquía al gobierno de la aristocracia libre, consciente ya de sí misma. Sólo el Atica no fue invadida por los dorios, según parece; en cualquier caso, los atenienses se consideraron siempre como autóctonos. Las grandes migraciones en el período micénico tardío trajeron consigo la pobreza y el ocaso del comercio, antes tan normal, con el próximo Oriente, así como el aislamiento espiritual y artístico del Egeo. Una nueva «prehistoria»—carente de arquitectura, escultura y pintura mayores, y en principio también de ornamentación suntuaria—pareció adueñarse de Grecia. Sin embargo, la ornamentación exclusivamente geométrica de los utensilios y recipientes no debe interpretarse como recaída en la primitiva decoración de los vasos. El arte geométrico constituye más bien un nuevo comienzo sobre un terreno cultural anterior. Atenas, con su importante antecedente micénico, se convierte en el centro de la creación artística de toda Grecia: la experiencia en la artesanía de la época micénica pervive en dicha ciudad sin interrupción y enlaza con la sencillez, la fuerza y el espíritu de una nueva época.

Al final del período geométrico, aproximadamente a partir de mediados del s. VIII a. C., comienza la gran colonización de los griegos en dirección al oeste, que cubre de ciudades y colonias la parte meridional de Italia y Sicilia, África del Norte y la costa meridional de Francia y España. El centro espiritual de este movimiento es Delfos, con su santuario dedicado a Apolo.

En esta misma época, en el siglo IX, se produce un hecho de trascendental importancia: la adopción del silabario fenicio y su consiguiente adaptación, en Grecia, a un sistema alfabético cuyos signos son llamados aún «letras fenicias» por Heródoto (V, 58). Esta invención de los griegos fue la base no sólo de su propia literatura, sino, además, de nuestros alfabetos europeos, el latino especialmente. Podemos decir que, directa o indirectamente, todos los alfabetos de las lenguas de Europa, antiguas y modernas, proceden del griego. Homero transcribió, ya en este alfabeto, sus inmortales poemas en la segunda mitad del s. VIII a. C., mientras que Hesíodo vive y escribe a finales de dicho siglo y a principios del VII a. C.

A partir del s. VIII a. C. tenemos ya puntos de referencia más firmes para la fijación de fechas: las Olimpiadas, comenzadas en el 776 a. C., que más tarde fueron datos vigentes para la medida del tiempo de los griegos. También son especialmente importantes para la cronología general los años de fundación de las colonias griegas en Italia y Sicilia. El 753 ó 751 a. C. es la fecha oficial de la fundación de Roma.

El *estilo geométrico*, identificado en 1870 por Alexander Conze en la decoración de utensilios y recipientes de los griegos postmicénicos, se diferencia radicalmente de todas las otras formas de decoración geométricas empleadas desde la época neolítica. El principio formal geométrico constituye la base de este arte: la línea, el círculo y el punto. De los elementos de la geometría surge un grandioso lenguaje artístico abstracto. Aun cuando a través de su evolución se fue abandonando dicho principio y sólo pocos elementos aislados como los

*meandros* [13] encontraron acogida en el arte ornamental posterior, la fuerza del arte geométrico en su sentido de exactitud, medida y ritmo continuará actuando en la evolución general del arte griego. La fase geométrica constituye la primera época autónoma en la historia del arte griego, después del período micénico durante el que sufrió las profundas influencias extranjerizantes del arte cretense.

En los comienzos del nuevo estilo aparece la fase del *protogeométrico* (s. X a. C.), que supone una posición media entre la cerámica geométrica temprana y la micénica más tardía [12]. El motivo ornamental central son los círculos o semicírculos concéntricos trazados con compás, que sustituyen poco a poco a la espiral micénica; para la elaboración de los vasos se abandona la forma de vejiga de pez de los vasos minoicos y micénicos; la alternancia de proporciones entre pie, vientre, hombro y cuello constituye ahora la norma creativa. En oposición al principio micénico de la voluminosidad se obtiene en los recipientes una estructura corpórea y formas humanoides. La ornamentación se realiza según una estructura rígida. Dibujos iguales o similares se aplican a las mismas partes de los recipientes, lo que realza la armonía de la constitución del vaso.

Sólo en el período siguiente, con el *estilo geométrico temprano*, aparecen en bandas o frisos superpuestos alrededor del vaso los ornamentos lineales que caracterizan y dan nombre al período; el repertorio de motivos geométricos incluye meandros, grecas, rombos, etc. La ornamentación es abstracta en sí misma, y no el resultado de la geometrización de formas naturales, como la micénica tardía y en parte aún la protogeométrica. Y

todo el sistema decorativo es abstracto, porque, en principio, resulta aplicable a cualquier superficie [13]. Ya en el *estilo geométrico* temprano se logra una tensión dinámica entre la ornamentación y el cuerpo del vaso.



[12] Anfora de estilo protogeométrico, siglo X a. C. Atenas, Museo del Cerámico. Las formas del vaso se consolidan; en lugar del pintado a mano, comienzo del «dominio de la regla y el compás». Decoración abstracto-geométrica.

[13] Anfora de estilo geométrico temprano, siglo IX a. C. Atenas, Museo Nacional. Surgimiento del meandro, el ornamento más importante del período geométrico; la distribución es sobria y acentúa la ornamentación sobre el cuerpo del vaso.

[14] Anfora ática de estricto estilo geométrico, de principios del siglo VIII a. C. Munich, Museum für antike Kleinkunst. Predominio de ornamentos geométricos; su utilización caracteriza la especial composición del vaso. Frisos figurativos subordinados al ornamento abstracto (abajo derecha).

fondo negro. El fondo de arcilla claro reaparece a principios del siglo VIII a. C. con el fin de acoger



A diferencia de los vasos micénicos y protogeométricos, siempre con fondo de color del barro, los vasos geométricos tempranos y los geométricos estrictos (s. IX hasta principios del s. VIII a. C.) son de

una mayor abundancia de ornamentación e imágenes.

Típica del *estilo geométrico es-*

tricto de principios del s. VIII a. C. es el *ánfora ática* de Munich [14]. El vaso está claramente articulado en su composición, desde el ligero encogimiento en el pie y a través del crecimiento del cuerpo, hasta el estrechamiento de la parte del hombro, donde se insertan las asas, y desde la separación del cuello hasta el vuelo del labio. Las asas, semejantes a orejas, proporcionan al ánfora un aspecto dorsal y otro frontal. La decoración en frisos envolventes ofrece un intenso contraste respecto a la forma corpórea de este vaso. Sobre la sencilla banda de la zona del pie se des-



[15] Crátera ática de incipiente estilo geométrico tardío, después de mediados del siglo VIII a. C. Atenas, Museo Nacional. Desplazamiento de la ornamentación por imágenes figurativas, que están en relación con la misión del vaso como monumento funerario sobre una tumba.

arrolla un friso de pájaros reducidos a un estricto plano de perfil. La repetición de sus formas se sub-

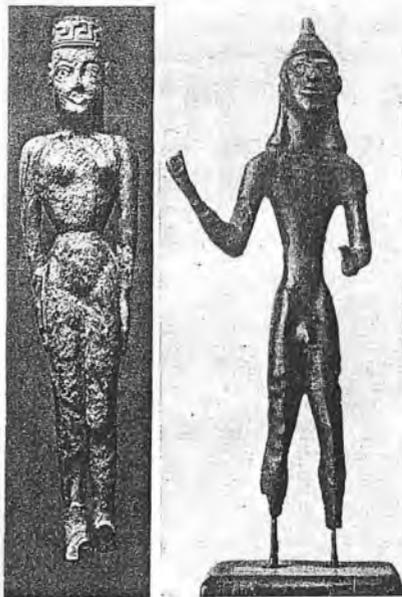
raya por el menudo dibujo de relleno entre los animales. Sobre los frisos de triángulos y de rombos se alza una primera banda de meandros, que forma la zona ventral del vaso junto con una banda ajedrezada ancha, un friso de rombos y una segunda banda de meandros. La importante zona de inserción de las asas está determinada por un friso de cabras monteses tumbadas y con la cabeza vuelta hacia atrás. El dibujo del cuello se compone de un gran meandro doble. Bajo el labio se encuentra un friso de ciervos paciendo. Aunque las bandas de figuras resaltan por la apariencia despejada del fondo, ha sido creada una persuasiva unidad entre la forma ornamental abstracta y la figura animalística, la cual, sin embargo, sólo podía ser lograda por una simplificación radical de la forma natural. Obsérvese cómo en esta ánfora el artista domina ya con absoluta perfección la relación entre lo que es pura imagen y los motivos ornamentales, entre la clara estructura del vaso y el friso corrido, entre la parte frontal y la dorsal.

La abundancia de figuras aglomeradas y la necesidad narrativa y representativa rompen, finalmente, las trabas de la abstracción geométrica. A lo largo del s. VIII, los grandes vasos, las ánforas y las cráteras van perdiendo poco a poco la decoración geométrica y dan paso, por primera vez, a la representación de imágenes con la figura humana, dibujada simple y esquemáticamente. Estos vasos, que se utilizan como monumentos funerarios sobre las tumbas del cementerio de Dipylón y poseen un fondo perforado para ofrendas mortuorias, representan habitualmente temas referentes a los muertos y las diversas solemnidades de los enterramientos. La forma de

estos vasos aumenta hasta llegar a lo monumental (altura de hasta 1,75 metros). Una *crátera*, íntegramente conservada, posterior a la primera mitad del s. VIII a. C. [15], muestra muy bien la abundancia de imágenes. Sobre un pie alto, adornado con aros sencillos y un meandro, se eleva la enorme ánfora con sus envolventes frisos de figuras. La parte inferior muestra guerreros armados sobre carros de combate tirados por dos caballos; se representa la solemne procesión de los compañeros de armas en torno al túmulo de la tumba del difunto. Separado por rayas, el friso mayor desarrolla la conducción del cadáver y el coro de hombres y mujeres lamentándose. La importancia de este friso queda resaltada por las dobles asas colocadas a ambos lados. El muerto yace sobre el catafalco y es visto en alzado. A la cubierta situada sobre él, adornada profusamente de ajedrezados, se la representa separada, aun cuando debiera cubrirle. El carro de caballos está bajo el lecho mortuario. Le acompañará en su último viaje, y para honra del muerto será encerrado con él en la tumba.

La aspiración a la claridad determina la composición geométrica de las imágenes. Todas las figuras y objetos se extienden de manera abstracta sobre la superficie de tal modo que resulten inconfundibles. La figura humana aparece como pura silueta, compuesta según diversas perspectivas; la cabeza está rigurosamente de perfil, el pecho siempre de frente y la parte baja del cuerpo de nuevo en perspectiva lateral. En estas figuras se omiten los ojos, pero los pechos femeninos están indicados. Los dibujos geométricos, que eran antes adorno principal del vaso, aparecen ahora empobrecidos frente a la riqueza

de las figuras. Sólo los grandes círculos situados encima de las asas y los meandros al borde los re-



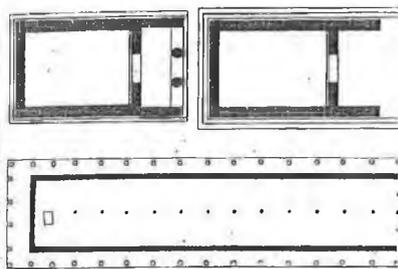
[16] Estatuilla de marfil del alto estilo geométrico del segundo cuarto del siglo VIII a. C. Atenas, Museo Nacional. A pesar de ligeros combamientos, tiene escaso volumen plástico; firme articulación en horizontales y verticales.

[17] Estatuilla ática en bronce. Guerrero blandiendo una lanza, exvoto para la Acrópolis, finales del siglo VIII a. C. Atenas, Museo Nacional. El armazón geométrico ha cedido paso a una configuración más refinada, más armónica.

de las figuras. La misma figura desplaza a los ornamentos de relleno, que parecían entretrejer a las imágenes como en un tapiz.

A partir de esta *crátera* comienza la evolución del *estilo geométrico tardío*: el camino conduce por una parte al *estilo trémulo*, donde se ha perdido por completo la exactitud del dibujo ornamental, y por otra a un *estilo claro*, donde las figuras flotan sobre el fondo y donde aparecen ya motivos orientales, como el león y el antílope. En el

arte geométrico tardío también encontramos unos primeros indicios de representaciones míticas; pero aparte de unos pocos ejemplos se-



[18] Planta de un templo en *antis*—*in antis*—; entre las paredes prolongadas (*antis*) de la celda hay dos columnas que forman así un vestíbulo (*pronaos*).

[19] Planta de un templo próstilo; ante la celda en *antis* hay una fila de cuatro columnas.

[20] Planta del templo de Hera en Samos; en torno a la celda procedente de la primera mitad del siglo VIII a. C., con una fila medianera de apoyos, fue colocada, en la segunda mitad del siglo, una galería circundante de apoyos de madera.



[21] Modelo de templo en arcilla. Exvoto para el Heraion de Argos, finales del siglo VIII a. C. Forma básica del sencillo templo próstilo con dos apoyos ante la celda que sustentan el techo plano de la antesala, mientras que el de la celda es de frontón agudo (según G. Oikonomos).

guros, el arte geométrico representa más bien situaciones típicas que escenas mitológicas determinadas.

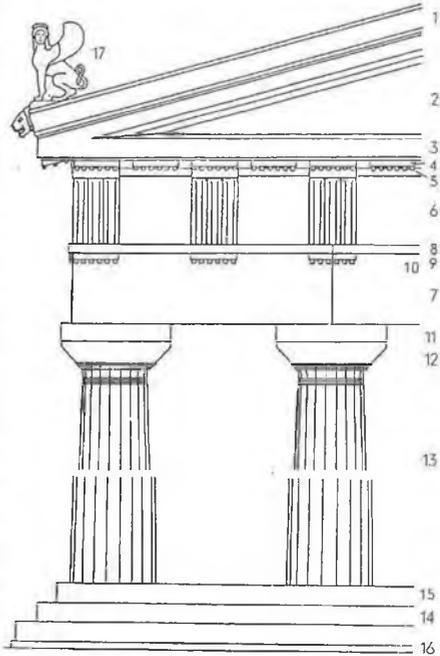
Unas *estatuillas de marfil*, que

proceden de una tumba del cementerio de Dipylón, en Atenas, representan, inmejorablemente, la *escultura menor* de los comienzos del arte geométrico [16]. Son figuras de diosas desnudas, que llevan sobre la cabeza la corona de los dioses, *el polos*, adornada por un gran meandro. Con su configuración plana, casi tabular, la figura es de una proporción admirablemente segura, debida, probablemente, a la influencia del arte oriental. Es característico su contorno cerrado. La postura es basculante, con las piernas muy dobladas. Los brazos enmarcan estrechamente el tronco triangular, y las palmas de las manos se adosan a la parte superior de los muslos; las rodillas se mantienen ligeramente dobladas. En la cabeza, labrada con nitidez, aparecen unos grandes ojos llenos de expresividad. Queda perfectamente clara así la composición geométrica de la obra, y al contemplar estas figuritas nos llama la atención su firme estructura de elementos verticales y horizontales.

Posterior a estas figuras del segundo cuarto del s. VIII a. C. es el *guerrero blandiendo una lanza* [17] procedente de la Acrópolis de Atenas. Pertenece ya a la última fase del arte geométrico. El guerrero está completamente desnudo, salvo su cabeza, que cubre un casco jónico. La mano derecha, perforada, que está levantada, llevaba originalmente una lanza, hoy perdida. La figura, en enorme tensión, se halla reducida a lo esencial, esquematizada; obsérvese la proporción sobrealargada de su cuerpo, en contraposición a su pequeña cabeza, que brota enérgicamente, expresando vigor y violencias primitivos. También aquí son los grandes ojos los que dominan el semblante. Estas energías vitales que quedan al descubierto y no se someten a las es-

estructuras formales y geométricas, van a acabar finalmente con el estilo geométrico. Son la fuerza y la pujanza de la vida misma que se rebelan contra el sistema geometrizable y abstracto. En la época geométrica encontramos los primeros edificios para el culto, aún evidentemente sin dimensiones monumentales. Estos templos derivan en general de las viviendas, de las sencillas cabañas rectangulares (que también pueden tener forma oval o terminar en ábside) y del *megaron* micénico alargado. Unos apoyos situados ante el recinto propiamente dicho, y a veces también entre las paredes prolongadas, forman una antesala. Ambas formas se conservarán a través de toda la Antigüedad como *templo in antis* [18] y *templo próstilo* [19, 21]. Pero, según los resultados hasta ahora obtenidos en las investigaciones, también en la época geométrica, a finales del s. VIII a. C., se pusieron las bases del más notable tipo de templo griego, el *templo periptero*. Todo templo griego no es más que morada de la divinidad y cobijo para la imagen del culto (el culto siempre tenía lugar sobre el altar delante del templo). De esta manera, el añadir el peristilo de columnas representa un elemento más en una construcción ya bastante sobrecargada en relación con la magnitud de su contenido. El peristilo no sólo distingue al templo de la arquitectura profana, sino que le da un mismo aspecto por todos sus lados, y de este modo se consigue una forma escultórica. El centro de esta innovación debió tener su lugar en la Grecia continental, pero el templo más antiguo de los conocidos se encuentra en Samos [20]. Este tiene ya dimensiones considerables: una longitud de 30 m., es decir, 100 pies, la longitud clásica de tan-

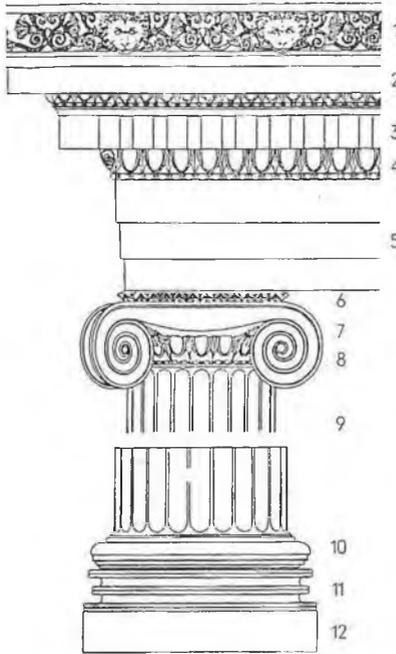
tos templos griegos. El interior está dividido por una fila de pilares, por lo que el edificio resulta así más un camino que conduce hacia la imagen de la divinidad que un templo propiamente dicho. Posteriormente se



[22] El orden dórico: 1, sima (banda de aguas); 2, tímpano; 3, geison (cornisa); 4, con mútulos (placa de notas); 5, gotas, epistilo (entablamento); 6, con friso de metopas y triglifos; 7, arquitrabe; 8, tenia; 9, régula; 10, gotas, capitel; 11, ábaco; 12, equino; 13, columna (acanaladuras verticales con estrías); 14, crepidoma (basamento del templo de tres gradas); 15, con estilobato (grada superior); 16, eucinteria (estrato superior de cimentación). y 17, acrótera.

abandonó esta columnata central, que concordaba con la situación axial de la citada imagen, y fue sustituida por una doble fila de columnas. La parte superior estaba edificada con material perecedero: ladrillos de adobe, y unos discos de piedra aislaban igualmente el pie de los trozos de árbol que eran

entonces las columnas. Asimismo, en madera estaban contruidos el frontispicio y la cubierta. Todos estos materiales, naturalmente, se han perdido, y por ello apenas puede decirse nada sobre el aspecto



[23] El orden jónico: 1, sima; 2, geison, epistilo; 3, con dentellones; 4, sima jónica; 5, arquitrabe con tres fascios, capitel; 6, con ábaco; 7, volutas; 8, equino; 9, columna (acanaladuras verticales con regletas); basa de columna; 10, con toro (modillón); 11, tróquilo (garganta hueca), y 12, plinto (pie de la base).

del alzado; pero todavía en el s. II J. C. quedaba en el *templo de Hera*, de Olimpia, una columna de madera encima del *opistodomos*, que Pausanias menciona a título de curiosidad. En los cien años siguientes se realizó el tránsito de la técnica de construcción en madera a la de construcción en piedra. En esta última aún pueden constatarse elementos de la primera: columna y capitel tienen formas torneadas;

a las terminaciones de las vigas del techo corresponden en el edificio dórico los *triglifos*, y en el jónico *dentellones*; los *mútuos*, con sus *gotas*, corresponden a tablas de madera con clavazón. Y de la misma época data el desarrollo de los dos órdenes [22, 23], el dórico y el jónico, de los cuales el primero se encuentra plenamente evolucionado a finales del s. VII a. C. y el segundo a principios del s. VI a. C. Ambos derivan de la construcción geométrica tardía en madera. *Columna, muro y entablamento horizontal*, cuya forma se desarrollaba primero en las edificaciones de templos, son los elementos básicos de la arquitectura griega hasta el fin de la Antigüedad. De ellos derivan todos los demás grupos arquitectónicos: salas, propileos (pórticos), gimnasios, palestras y casas con peristilo. La evolución de estos tipos corre, por tanto, paralela a la del templo griego.

El *estilo geométrico* constituye una consciente imposición de formas por el hombre, no una imitación de la Naturaleza. El arte geométrico es un arte eminentemente espiritual, precisamente porque las condiciones para la ornamentación se basan en la técnica y la artesanía (apenas puede concebirse el surgimiento del meandro, entre otros adornos, sin una aportación del arte textil). Sólo los griegos pudieron realizar la forma geométrica consciente con auténtica universalidad. En los principios del arte griego, en el *estilo geométrico*, hay un sentimiento intuitivo de la estructura geométrico-matemática del Cosmos—el sentido de la palabra griega *Cosmos* es triple: adorno, orden y mundo—. Para los griegos, el *mundo es orden*, y el arte geométrico, con su grandiosa y extrema unilateralidad, hace

patentes, incluso en sus formas artísticas puramente sensoriales, las leyes del «ser»—que los griegos concebían geoméricamente—.

Pero el mundo geométrico se hunde debido a esta unilateralidad. Dado que las imágenes del mito deben ser representadas como únicas e inconfundibles, la evolución conducirá del símbolo indicativo típico a la figura concreta. Y puesto que la fuerza tenaz de la vida no se somete ya a dibujos simbólicos, el mundo de las formas abstractas queda roto y el camino libre para el desarrollo del arte arcaico y del clásico. Seguramente no es casualidad el que el arte geométrico entre en su fase de desintegración con el comienzo de la colonización griega: la riqueza de la realidad recién descubierta y el influjo del Oriente, ávido de imágenes, fuerzan a la rendición al *estilo geométrico*, que, sin embargo, ha situado ya la ley y el rigor como fundamento del arte griego para todas las épocas subsiguientes.

### EL PERIODO DEL ESTILO ARCAICO (desde finales s. VIII hasta finales s. VII a. C.)

En el transcurso de estas épocas se desarrollan las ciudades-estado griegas con mayor fuerza cada vez, debido principalmente a la influencia de las capas sociales aristocráticas. La colonización griega del Mediterráneo llega hasta Egipto (Naucratis), Francia (Marsella) y España. A partir del s. VIII a. C. comienza un activo comercio con el Oriente. Los comerciantes fenicios, que poseen el monopolio comercial del Mediterráneo, sirven de intermediarios en este nuevo comercio, hasta que los griegos inician su formidable expansión marítima. Desde finales del s. VII a. C. se introduce

una simplificación en dicho comercio por la acuñación de monedas en Asia Menor (Lidia), innovación que fue pronto adoptada en Grecia (Egina). Las monedas griegas garantizan el peso del metal noble y con frecuencia son obras maestras del arte.

Esparta afianza su posición, a través de largas guerras, con la dominación de Mesenia. A mediados del s. VII a. C., en Argos, bajo el rey Fedón, alcanza su punto culminante una federación peloponesia contra Esparta. Toda el Atica se integra en un Estado unitario bajo la dirección de Atenas. En el transcurso del s. VII a. C. se introduce en la técnica bélica la falange, constituida por hoplitas (soldados de infantería pesada), y en el siglo VII a. C. gobiernan importantes tiranos que defienden al pueblo frente a la poderosa nobleza: por ejemplo, Cipselo y Periandro en Corinto, Polícrates en Samos (derrocado en el 522 a. C.) y Pisístrato en Atenas († 527). Tras liberarse de la tiranía—en el 514 antes de C. es asesinado uno de los hijos de Pisístrato, Hiparco, por Harmodio y Aristogitón; en el 520 antes de C. es desterrado el otro—, Clístenes da a los atenienses la primera Constitución puramente democrática, que se mantendrá hasta el final de la independencia y que constituye el fundamento del brillante papel que va a desempeñar Atenas desde el s. V a. C. en el mundo antiguo. A finales del s. VII antes de C. actúan legisladores importantes: Dracón, y más tarde Solón, en Atenas, y Licurgo en Esparta. Hay poetas que ya destacan como individualidades: Arquíloco de Paros, Alceo y Safo, cuyas obras muestras claramente el despertar del «yo» lírico. Al mismo tiempo florece la filosofía jonia de la Naturaleza.

EL ESTILO ARCAICO I:  
LA FASE «ORIENTALIZANTE»  
(desde finales s. VIII  
hasta 650 a. C. aprox.)

La insuficiencia y unilateralidad del estilo geométrico en la representación y reproducción de la vida



[24] Anfora ática temprana de Eleusis, del segundo cuarto del siglo VII a. C. Eleusis, Museo. Disolución del orden geométrico en grandes figuras, que cubren todo el vaso, y ornamentación vegetal de relleno. Dominio sobre la naturaleza demoníaca conseguido mediante representaciones mitológicas (sobre el cuello, ceguera de Polifemo; sobre el vientre, huida de Perseo ante las Gorgonas) y grupos de animales en lucha.

real y, a un tiempo, el contacto, cada vez más acentuado, con el Oriente—cuyo arte, al contrario que el que se cultivaba en Grecia, era enormemente figurativo—acabaron con el *estilo geométrico*. En

el último cuarto del s. VIII a. C. irrumpe en las representaciones figurativas del arte griego una vida vigorosa y salvaje, y, además, en directa dependencia del arte oriental, aparece una serie de monstruos, guardianes de las tumbas, que la Antigüedad contempla con sincero respeto o con verdadero miedo: el *frigo* (león con alas y pico de águila), la *esfinge* (león alado con cabeza de mujer, en el arte griego), la *gorgona* (una repugnante vieja con alas y colmillos), etc. La intranquilidad y el expresivo vigor de esta época, se afirman, una vez más, en las grandes imágenes del mito, que dominan todo el s. VII a. C. Se logra así una nueva cimentación o fundamentación en la historia del arte griego, cuyas características más sobresalientes son la apertura a los estímulos externos y a la monumentalidad. Como típica del nuevo estilo podemos tomar un *ánfora protoática* procedente de Eleusis [24]: la enérgica vitalidad de la época puede apreciarse ya en la tensión de su forma. Pero las imágenes tienen aún más fuerza. La escena del cuello representa el momento en que Ulises y sus compañeros ciegan el ojo del cíclope Polifemo, después de haberle embriagado. El gigante de un solo ojo está a la derecha, en cuclillas sobre el suelo, formando una masa enorme, y sostiene en la diestra una copa de extraña forma. Ulises, pintado en color blanco, dirige ágilmente la viga candente, que se introduce, por la fuerza aunada de los otros hombres, en el ojo del cíclope. Sobre el fondo sólo hay algunos ornamentos de relleno, que contribuyen a resaltar aún más el tamaño y el vigor de las figuras, las cuales, a pesar de la importancia de sus masas, tienen las extremidades sorprendentemente pequeñas, sobre todo los

brazos, con lo que se subraya aún más la captación intensa y enérgica del suceso. Un magnífico grupo de animales en lucha, león contra jabalí, adorna los hombros del recipiente. El gran friso, en el vientre del vaso, muestra una escena no menos importante: la decapita-

mejando puntos amenazadores, se encuentran en los ángulos externos.

EL ESTILO ARCAICO II:  
LA FASE «DEDÁLICA»  
(650-620 a. C. aprox.)

En sustitución de la impetuosa fuerza que se muestra en las escenas del *ánfora tretoática*, de alrededor del 670 a. C., en la segunda mitad del s. VII a. C. aparece en las figuras un nuevo orden, rígido



[25] Kylix, de la escuela de Rodas, llamado de Euforbo, de la segunda mitad del siglo VII a. C. Londres, Museo Británico. Produce el efecto de un tapiz por el entretejido de la escena de la lucha con una ornamentación vegetal muy profusa.

ción de Medusa por Perseo. No está representado el acto mismo, sino el que le sigue: las dos Gorgonas persiguen al héroe, pero la diosa Atena enfrenta a los *démones* y protege la fuga de aquél, de quien sólo se conserva la parte baja del cuerpo. Las cabezas de las Gorgonas, cuya apresurada carrera viene indicada por el avance de una pierna que sobresale desnuda bajo la túnica, tienen una peculiar configuración totalmente inhumana. En realidad, están representadas como troncos de grifos, donde en lugar de las cabezas de éstos se yerguen hacia afuera cabezas de serpientes. El hocico es concebido como una banda ancha, ocupada por colmillos enormes; los ojos, se-



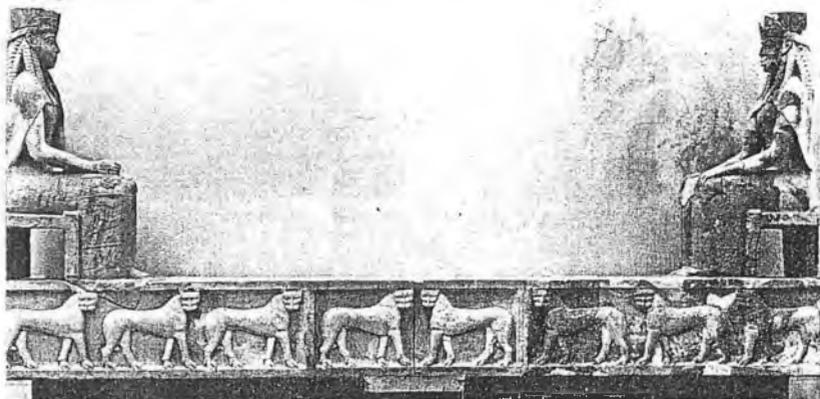
[26] Vaso (*olpe*), estilo corintio tardío. Llamado *vaso chigi*, del tercer cuarto del siglo VII a. C. Roma, Villa Giulia. Estilo miniaturista-corintio, claro dibujo de las figuras, sobria distribución de la ornamentación; la estructura viene dada por el orden de los frisos.

y acumulativo, que alcanza su más clara expresión en la pintura corintia. Mientras que el este griego queda más fuertemente sometido a las

influencias orientales y diluye las figuras en la abundante ornamentación de relleno a modo de un tapiz, tal y como se ve en el *kylix de Euforbo* [25]—el plato de la escuela de Rodas muestra la lucha entre Menelao y Héctor sobre Euforbo muerto—, la pintura corintia alcanza en *el vaso Chigi* [26] una claridad y exactitud inesperadas, logrando articular con máxima precisión las masas de las figuras humanas. Es una pintura como miniada, que representa detalladamente el choque de dos falanges bajo el efecto incitante de la música de flauta. Sobre el vaso, de sólo 26 cm. de altura, se despliega una gran variedad de escenas: el juicio de Paris, una cacería de leones, otra de liebres con cazadores y perros y una comitiva de jinetes y carros. En la superficie de tan pequeño vaso la abundancia de imágenes está estructurada con la mayor precisión y exactitud, y cada figura constituye una pequeña parte del mundo que se nos relata, y por ello la multitud de figuras no enturbia la claridad del cuadro. Los temas proceden de la leyenda mitológica, la guerra y la vida cinegética.

Esta nueva revigorización del lenguaje formal de mediados y segunda mitad del s. VII a. C. se denomina, desde hace tiempo, *estilo dedálico* en virtud del mítico escultor Dédalo. Especialmente en Creta, el estilo dedálico encontró su más pura encarnación en la escultura. De un pequeño templo «in antis» en Prinias procede el ornato monumental de un dintel de puerta provisto de relieves [27]. Sobre un friso de panteras se han entronizado en los postes laterales dos diosas que dominan la entrada a la cella del templo. La composición, de tipo puramente acumulativo, aparece con especial claridad en estas diosas sentadas, con sus piernas y sus cuerpos verticales y los muslos horizontales. El rostro, de gran expresión, está presidido por unos ojos muy abiertos.

El mismo lenguaje formal dedálico determina también el estilo de la *Dama de Auxerre*, del Louvre [28], y un *efebo en bronce* de Delfos [29]. La figura de Auxerre, de muy acusada frontalidad, representa probablemente a una diosa. Lleva un vestido adornado por meandros y ceñido con un cinturón



[27] Dos diosas sedentes del dintel del pórtico de un templo en Prinias (Creta), de mediados del siglo VII a. C., en piedra caliza. Heracleion, Museo Nacional. Estilo dedálico; existe un nuevo refuerzo de la estructura figurativa en horizontales y verticales; su tamaño es la mitad del natural.

a las caderas; y, sobre los hombros, un manto. La mano derecha, de gran tamaño, se posa con peculiar ademán sobre los pechos, mientras que la izquierda está estrechamente pegada al muslo. El semblante, de



[28] Estatuilla femenina, de tamaño mitad del natural, de Auxerre (Francia), probablemente hallada en Creta, conocida como la Dama de Auxerre, en piedra caliza, de poco después de mediados del siglo VII a. C. París, Louvre. La expresión más pura del estilo dedálico: estricta frontalidad, clara articulación de la figura en la parte inferior en forma de columna o pilar y cuerpo superior diferenciado. Ninguna disolución de las superficies en los pliegues del ropaje; sólo aparece el rayado de la ornamentación. Es típica la forma triangular del rostro.

[29] Estatuilla en bronce de un efebo, apenas posterior a la mitad del siglo VII a. C. Delfos, Museo. Estilo dedálico en la composición de la figura y la cabeza. Precursora de los kuroi en la postura de los brazos y la colocación de las piernas.

firme expresión, queda enmarcado por el cabello, el cual se riza sobre la frente y baja hasta el pecho en cuatro trenzas fuertemente anudadas a cada lado. Aun cuando el cuerpo de la mujer está enfundado

en un peplo tirante y rígido, como un pilar, un vigor típicamente griego se trasluce en sus penetrantes ojos y en su ancha boca, llena de jovialidad y de alegría de vivir.

La imagen de la figura dedálica del efebos se conserva en la magnífica *estatuilla de Delfos*, realizada después de mediados del s. VII antes Cristo, igual que la *Dama de Auxerre*. Orgullosa y libre en su desnudez, portando únicamente una *mitra* (cinturón), el joven se presenta ante su dios—si es que no representa él mismo a Apolo—. Esta desnudez de las figuras de los efebos, patente desde el período



[30] Zeus y Hera, grupo en madera de un mueble del templo de Hera en Samos, destruido. Variante jónico-oriental del estilo dedálico del tercer cuarto del siglo VII a. C. Tiene características orientales en el tipo de representación (boda sacra), y griegas en la fresca ingenuidad de la configuración y en la vivaz expresión de los rostros.

geométrico, es característica de la actitud religiosa de los griegos: el Oriente nunca osó representar desnudo al dios o al oferente, ni tam-

poco conoció las figuras exentas y sin apoyos, realizadas en mármol o bronce. Las manos están cerradas a la altura del falo, junto a los muslos: son la expresión de la fuerza concentrada del joven de sereno estatismo. El rostro, esculpido en forma triangular, parece mirar con audacia y respirar ligeramente. Enmarcan el semblante los largos cabellos colgantes de componente horizontal. El *efebo de Delfos* es el anuncio del gran género de los *kuroi*, que constituyen la forma característica del arte arcaico y se colocan sobre las tumbas y en recintos sagrados.



[31] Heracles y Neso, escena del cuello de un ánfora ática del pintor de Neso de finales del siglo VII a. C. Atenas, Museo Nacional. Comienzo del estilo de vasos de figuras negras (silueta por incisión del estilete); reducción de la ornamentación de relleno.

En la Grecia oriental perviven con mayor fuerza las formas macizas de los modelos orientales; reproducimos aquí como ejemplo [30]

un *Grupo en madera, de Samos*, hoy en ruinas, que pertenece aún seguramente al tercer cuarto del siglo VII a. C. Representa los esponales sagrados de Zeus y Hera. Zeus, configurado juvenilmente y



[32] Cabeza, de tamaño mayor que el natural, de un kuros del Dipylón (pórtico de la muralla ateniense). Forma parte de una estatua funeraria en mármol de finales del siglo VII a. C. Atenas, Museo Nacional. Transparencia de la forma cúbica básica, pero configuración esférica de las superficies: agregado aditivo-ornamental de cada una de las partes (ojos, orejas).

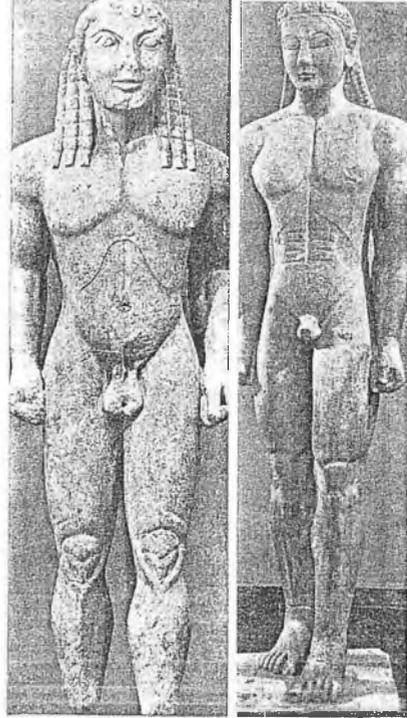
con jubón corto, sujeta con la mano derecha el pecho de Hera y reposa su izquierda sobre el hombro. Un aguila enorme, reducida a puro esquema, ciñe las cabezas de las figuras frontales. El relieve es afín al tipo oriental de una pareja de dioses, pero revela un sentido total de la armonía griega. El grupo se encontraba seguramente en la kline de Hera para la boda sagrada. Aquí está plenamente acuñado el *estilo dedálico*.

EL ESTILO ARCAICO III:  
FASES ARCAICAS  
*temprana, alta y tardía*  
(finales s. VII  
hasta 500 a. C.)

Las formas de la época dedálica —consolidadas de forma monumental en el s. VII a. C.—sufren cambios estructurales a finales del mismo. La pintura de vasos de *estilo protoático* ateniense, luminosa y polícroma, se transforma en una pintura de figuras negras. La silueta de éstas es homogéneamente negra y la delimitación del dibujo se obtiene por hendiduras y, de vez en cuando, por la aplicación de color rojo. Un *ánfora del pintor de Neso*, llamado así por la representación que aparece en el cuello de este vaso, es la que mejor puede mostrarlo [31]: Heracles, que ha alcanzado al centauro Neso, apoya con una tremenda zancada su pie en la cruz de éste y le tira de la coleta hacia atrás, para dar muerte con la espada desenvainada al monstruo, mezcla de caballo y de hombre. El centauro alza los brazos en actitud de imploración; pero Heracles, que aún no lleva piel de león y maza, como más tarde llevaría, matará al centauro, quien había querido violar a su mujer Dayanira. Cada figura tiene su nombre escrito en el alfabeto ático local anterior al jonio, que más tarde se generalizará por toda Grecia (*Netos* en vez de *Nessos*; en transcripción española, *Neso*). Estas letras, junto a los adornos de relleno, cumplen la función de enriquecer el fondo del cuadro.

Del último cuarto del s. VII antes de C. se conservan obras importantes de la escultura ática mayor. De la puerta del Dipylón del Cerámico procede la *Cabeza de un kurros* [32], en la que ha quedado plasmada toda la fuerza y la magni-

ficencia de aquella época. Por el lugar del hallazgo se ve claramente que la cabeza pertenecía a una estatua colocada sobre la tumba de un joven de la aristocracia ateniense. Esta estatua tiene por finalidad

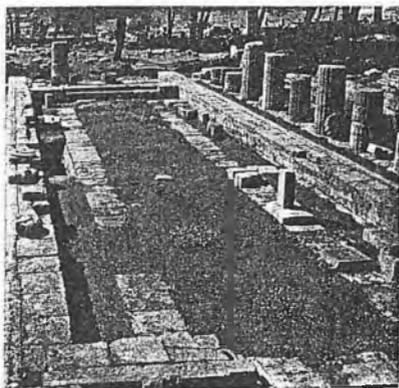
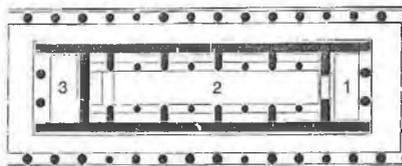


[33] Kuros en mármol de tamaño mayor que el natural, exvoto para el santuario de Posidón en Sunion, hacia el 600 a. C. Atenas, Museo Nacional. El principio puramente acumulativo determina la composición del cuerpo. Se acentúan las hendiduras, especialmente las de las articulaciones, debido a la concepción ornamental imperante.

[34] Estatua en mármol de Cleobis, obra del escultor argivo Polimedes, exvoto para el santuario de Apolo de Delfos, hacia el 600 a. C. Delfos, Museo. La vitalidad rebosante caracteriza el ideal dórico del cuerpo. Están concebidas las extremidades como sede de la energía.

evocar en el futuro, sobre la tumba del joven muerto, la imagen de la plenitud existencial de la vida. El noble mármol procede de Naxos

o de Paros, islas de máxima importancia para el desarrollo de la escultura griega mayor, por sus ricas canteras. La composición de la cabeza está realizada mediante formas esféricas. Los globos oculares,



[35-36] Planta y estado actual del templo de Hera en Olimpia, de finales del siglo VII a. C. Primer templo en piedra cuyo peristilo se conserva. Los cimientos de dos gradas, como base del templo, están contruidos de piedra calcárea y también el zócalo de los muros de la celda y las columnas, que sustituyen a las de madera originarias. Articulación simétrica de la celda en: 1, *pronaos*; 2, *naos*, y 3, *epistodomas*. El peristilo hace del edificio un cuerpo plástico omnilateral.

ligeramente prominentes bajo unas cejas de amplia curvatura, son determinantes en la expresión del rostro, largo y oval. Unos párpados pesados, pero descarnados, rodean el globo del ojo, extendido longitudinalmente. La armazón ósea de la cabeza sólo se puede intuir, pues está encubierta por la redondez en que ésta queda envuelta. Las orejas están formadas aún como miembros puramente ornamentales,

igual que el cabello, dividido en muchos pequeños nudos uniformes. Sobre la frente hay una banda firmemente anudada en la parte posterior de la cabeza.

Algo más reciente que la cabeza del kuros del Dipilón es el *kuros* de casi 3 m. de altura del *santuario de Posidón*, en el cabo Sunion [33]. Esta imagen de efebo, estática y exenta, se yergue con poderosa monumentalidad; la pierna izquierda se adelanta figurando un paso, y las manos se cierran junto a los muslos. La rigidez frontal anula el leve giro hacia la derecha de la gigantesca figura, efecto producido por su colocación sobre una recta inclinada respecto al borde anterior de la base. Aún son acumulativos los elementos constitutivos del cuerpo: las articulaciones, el ángulo epigástrico, los tabiques fibrosos del abdomen, etc., se someten a la ley ornamental; la representación de la rodilla se resuelve también acudiendo a la fórmula convencional del trapecio invertido. Pero una vida pletórica se manifiesta en los poderosos músculos pectorales, los muslos, las pantorriñas y la musculatura del brazo. Domina de nuevo la cabeza sobre el resto del cuerpo. Los ojos son los que destacan en ella por su tamaño, y se distinguen como sede de la vida espiritual. Sobre la frente cae el pelo, cuyo perfecto modelado está sujeto por bandas. Pese a toda la monumentalidad y fuerza de esta figura, cada forma aislada está concebida aún como pura forma ornamental. Con un propósito de ingenua enumeración, cada miembro es representado para sí y se expresa puramente a sí mismo. El objeto de la representación no es la función conjunta de los miembros, sino su alineación y ordenación acumulativas, que proporcionan igual rango a todos ellos. Este

intento de plasmar la plenitud vital por medio de tal ordenación en lo que originariamente era un bloque de piedra constituye el gran empeño del arte arcaico.

Junto al arte cicládico, el ático y el cretense, la región del Peloponeso es la que contribuye decisivamente al desarrollo plástico de la figura humana en los griegos antiguos. Frente a las esculturas áticas y las jónicas, en las que tiene más peso la representación anímica, el Peloponeso, y especialmente la Argólida, intenta resaltar el poder y la fuerza del cuerpo. Los dos hermanos *Cleobis* y *Bitón*, esculpidos por el artista Polímedes, oriundo de Argos, hacia el 600 a. C., parecen gigantes ancestrales frente a los *Kuroi* áticos [34]. El enérgico impulso primario de crecimiento rompe en cierta medida con las trabas de las figuras ornamentales, da una mayor vida a los miembros del cuerpo y se trasluce en los ojos de poderosa mirada y en la boca ampliamente abierta. Esta representación de los dos jóvenes hace alusión a la ofrenda sagrada de su madre, sacerdotisa de Hera en Argos. Cuando tuvo que ir para el sacrificio al templo de Hera, de Argos, faltaban animales de tiro, y Cleobis y Bitón se engancharon al carro y tiraron de él durante todo el camino, de más de 15 km. de recorrido. Llegados al santuario, la madre da gracias por la hazaña de los hijos e implora a la divinidad un regalo para ambos. La diosa no sabe proporcionarles nada mejor que una muerte suave y rápida, que no permite a los hermanos volver a despertar del sueño en el santuario. Que fuera mejor no nacer, o bien, habiendo nacido, morir pronto, era una de las antiguas ideas de los griegos (Sófocles, *Edipo en Colono*, 1.124 ss.), y aún había otra muy característica de la

época, según la cual es mejor ser un jornalero en la tierra que un soberano en el reino de las tinieblas (*Odisea*, 11.488 ss). Es también propio de la actitud arcaica el que Cleobis y Bitón no sean repre-



[37] Frontón en piedra caliza del templo de Artemis en Corfú, hacia el 600 a. C. Figuras aún no exentas, sino ligadas como bajorrelieve a la pared del frontón. Integración de las figuras en la superficie: los cuerpos se representan según su apariencia inmediata (la parte superior del cuerpo aparece de frente). A la construcción acumulativa de las figuras corresponde el mundo de imágenes puramente enumerativo, no subordinado aún a un tema.

sentados como jóvenes dulcemente dormidos, sino como henchidos de fuerza y rebosantes de vida, conmemorando en pie su hazaña y su muerte.

De esta misma época de la escultura mayor, que también produjo imágenes de culto de tamaño natural y mayores aún, son los primeros templos monumentales sólidamente erigidos en piedra. Uno de los mejor conservados es el templo de Hera en Olimpia [35, 36], de finales del s. VII a. C. El orden dórico está aquí plenamente desarrollado: la edificación, alargada y de forzadas proporciones, es en gran parte de piedra (cimientos, zócalo del muro y de la cella). Dos estereo-

batos (escalones inferior y medio), a los que más adelante se les añadirá un *estilobato* (escalón superior) forman el pedestal que la eleva, por encima de su entorno, como un todo cerrado. Las recias columnas



[38] Crátera de volutas del pintor Clitias y del ceramista Ergótimos, llamada vaso François, entre 570 y 560 a. C. Florencia, Museo Arqueológico. Despliegue de la riqueza de imágenes en frisos que resaltan la configuración del vaso. Composición lineal y centralizadora, con escalonamiento de figuras; dibujo minucioso, preciso; formación de un estilo miniaturista ático.

con capiteles, originariamente de madera, serán sustituidas paulatinamente a partir del s. VI a. C. por columnas de piedra, cada una de las cuales representa el estilo de su época (claramente discernible en los capiteles); pero en el s. II después de C. aún existía una columna de madera. Las columnas arcaicas son muy abombadas (*éntasis*) y el equino de los capiteles comprimido como una almohadilla, para expresar plásticamente también la sustentación de las cargas; las columnas más recientes muestran una creciente rigidez, y el equipo tiende a la verticalidad y se hace menos abombado. Al equilibrio armónico del peristilo responde ahora también la cella: al propio *naos* con

antesala (*pronaos*) se añade una sala posterior análoga (*opistodomos*), la cual—innesaria para el culto—sirve únicamente al equilibrio del interior; esta configuración es propia, a partir de entonces, de todo templo puramente dórico. La cubierta de la cella está sustentada por dos filas de columnas colocadas entre dos salientes del muro, versión peloponésica particular de la cella de tres naves. El entablamento y el tejado son aún de madera. El tejado a dos aguas, cubierto con tejas, forma, en contradicción sólo aparente con la concepción plenamente plástica del edificio, dos frontones coronados por una acrótera de forma laminar. Si bien el templo de Hera no tiene más elemento monumental que el que se acaba de señalar, el colosal templo de Artemis en Corfú [37] posee, en cambio, no sólo dos frontones esculpidos, sino también metopas con bajorrelieves. Este ya está totalmente construido en piedra. En el frontón del templo de Corfú, una Gorgona corriendo ocupa el sitio central. Está representada como dueña de los dos animales tendidos a ambos lados: sus hijos Crisaor y Pegaso, el caballo alado. Medusa, al contrario que en el ánfora protoática procedente de Eleusis [24], está representada como reina demoníaca de la vida y del mundo de ultratumba. Las escenas mitológicas, que más tarde abarcarán la parte principal del frontón, quedan relegadas aún a los ángulos. Los mitos de dioses y de hombres han sido colocados aquí con iguales derechos, a un mismo nivel. El frontón de Corfú todavía está configurado según la concepción acumulativa de imágenes de la época arcaica primitiva. Tras la enorme Gorgona se esconde quizás Artemis, a quien se dedicó el templo.

La abundancia de figuras en la

época arcaica—ávida de lo narrativo—puede admirarse en la pintura ática de vasos de alrededor del 570-60 a. C.; es muy representativa de este estilo la gran cratera de Florencia, el *vaso François*, transmitida como obra conjunta del pintor Clitias y del ceramista Ergótimos [38]. Dicha cratera (gr. *dorio Krater*, «cratera o mezcladora»), llamada *de volutas* por la forma de sus asas, servía, como las demás, para mezclar, en determinadas proporciones, el agua con el vino. Sus cinco bandas en friso despliegan todo un mundo de imágenes. En el friso del borde está representada la llegada del barco de Teseo a Delos después de liberar, tras la muerte del Minotauro, a los jóvenes y las doncellas de Creta. En honor de Apolo tiene lugar una danza ritual—que los atenienses repetirán cada cuatro años en conmemoración del mítico acontecimiento—.

El friso del cuello muestra la lucha de los griegos, dirigidos por Teseo y Piritoo, contra los centauros, que emplean como armas troncos de árbol y bloques de roca. El invulnerable Ceneo es aplastado en el suelo con las rocas. La lucha de los centauros con héroes griegos se viene representando desde el período geométrico tardío y gana creciente importancia en el arcaico, para alcanzar su cima en la época clásica en el grandioso frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia y en las magníficas metopas meridionales del Partenón. El medir las fuerzas con los monstruos humanoídes de los tiempos arcaicos atrajo fuertemente la atención artística de los griegos. Estas escenas son una clara muestra del optimismo del griego, porque expresan, en último término, que el hombre puede sentirse en el mundo *como en casa*, aun a pesar de estos monstruos, puesto que es capaz de resistir en

la lucha frente a ellos, e incluso llegar a vencerlos.

En el gran friso del hombro, en la procesión de las bodas de Peleo y Tetis, está representada la alianza de los dioses y seres divinos con los mortales. Todos los inmortales acuden con regalos para el mortal Peleo y le desean felicidad en su boda con la diosa Tetis. Peleo les recibe sin intimidarse y les da morada en su palacio. Aquí, la proximidad de los dioses no acarrea la muerte, como es frecuente, sino que hace surgir de la unión entre Peleo y Tetis al héroe Aquiles, cuya luminosa figura se ha convertido en símbolo de la cultura griega. En la parte posterior de la cratera está representado, junto a la caza del jabalí de Calidonia, el ataque de Aquiles a Troilo y la carrera de caballos en honor del difunto Patroclo en presencia de Aquiles; y en los cuadros de ambas asas a Ayante retirando de la batalla el cadáver de Aquiles. De este modo, la boda de Tetis y Peleo no se encuentra en conexión directa con las hazañas y la muerte de este último, sino separada por muchas escenas intermedias.

A pesar de la variedad casi incommensurable de los frisos de imágenes, su estilo es de increíble precisión: aun cuando las figuras están más concentradas, cada una aparece configurada con la mayor exactitud. Junto al dibujo rayado de las figuras de silueta negra se emplea el blanco como color del cuerpo femenino, y para los vestidos, el blanco y el rojo. Cada figura está contorneada claramente y plenamente desarrollada, tanto como parte del conjunto como en sí misma. Gracias al escalonamiento y las superposiciones se crea una ingenua espacialidad, que posee, precisamente por su tratamiento falto de perspectiva, una sorprendente frescura

y una plenitud total. Por medio de esta ornamentación figurativa, un objeto unitario se convierte en una obra que se podría contemplar durante días sin cansancio, buscando el sentido de sus historias y relatos.



[39] Ayante y Aquiles en el juego de damas, ánfora ventral del pintor y ceramista Exequias, hacia el 530 a. C. Roma, Museo del Vaticano. Cima de la pintura de vasos ática de figuras negras. Dibujo sumamente preciso (incisión) enmarcado en cuadros cerrados; armonía entre la plasticidad de las figuras y la vinculación al plano; fusión de la imagen y la pared del vaso.

[40] Kore en mármol, de tamaño menor que el natural, de la acrópolis ateniense, llamada Kore del Peplo, hacia el 530 a. C. Atenas, Museo de la Acrópolis. Se mantiene aún la vinculación al plano y la frontalidad, pero se consigue una mayor armonía en la figura gracias a la suavidad de los contornos. Igualdad de rango entre el vestido y el cuerpo que oculta o transparenta; animación del cuerpo y del semblante («sonrisa arcaica»), reforzada por la policromía.

do no el más importante—, el friso se densifica de imágenes mediante un cuadro único de grandes figuras. Sobre el *ánfora ventral*, hoy en el Museo del Vaticano, pintó Exequias, en el cuadro principal, nada menos que a los dos héroes, *Ayante y Aquiles, jugando a las damas* [39], logrando, sin embargo,



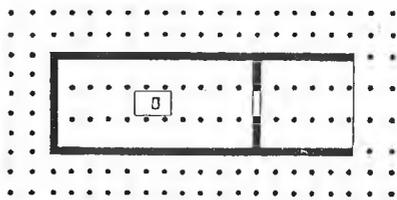
que la grandeza de la guerra y la interminable campaña militar de los griegos frente a Troya flotara en la pacífica escena. Los héroes se in-

clinan hacia el tablero atentos al juego, y a pesar de ello están armados de coraza y grebas. Aquiles lleva el yelmo con penacho alto. Cada uno tiene dos lanzas en la mano izquierda, que acentúan la inclinación entre ambos héroes. Tras los jugadores, los escudos provistos de signos; sobre el de Ayante está su yelmo. La composición de la escena resulta maravillosamente equilibrada. La rígida simetría se evita con notas menudas: sólo Aquiles lleva yelmo y bracera. Los personajes están concebidos plásticamente y unos pocos trazos redondean sus miembros. A pesar de ello, las figuras quedan adheridas a la superficie, con sus mantos ricamente adornados como tapices y sus rostros barbados situados de perfil. Las inscripciones, a modo de epígrafes, en delicados y elegantes caracteres griegos, distribuyen magistralmente el fondo.

La intensa concentración de los héroes en el juego ha quedado plasmada de una forma casi lírica, que hace olvidar que el homogéneo trazado de las figuras y los arcos magníficamente curvados de las espaldas se basan aún en la simple acumulación de cada una de las formas. Se ha conseguido una gran libertad de expresión, que, pese a no ser aún la verdadera libertad clásica, lo aparenta a través de su belleza, su increíble precisión y su delicadeza. El conflicto resuelto por Exequias entre la vinculación superficial y la configuración escultórica de las figuras es su secreto particular, entretreído en un cuadro que no puede ser desligado de la superficie convexa del vaso sin perder su belleza. En el punto culminante del arte arcaico tardío, hacia el 530, logró Exequias una unión tan íntima entre la imagen y el vaso, entre la figura y el fondo,

como más tarde no volvería a ser conseguida.

Por estas representaciones de los vasos se ve claramente que toda la pintura griega del período arcaico fue completamente «apictórica» si



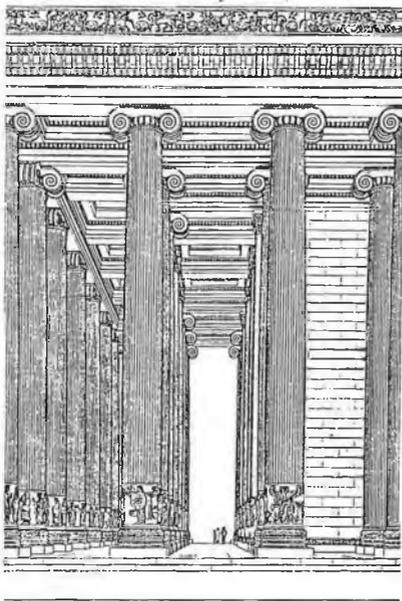
[41] Planta del templo de Hera en Samos, edificio de los arquitectos Recco y Teodoro, de la primera mitad del siglo VI a. C. Primer templo de grandes proporciones en estilo jónico; doble peristilo (díptero), ligazón axial de los miembros en la planta; reauce del frente, cella orientada. Procede del templo con peristilo geométrico tardío, pero con alteraciones características del orden jónico; disposición racional a costa de la apariencia plástica.

la comparamos con lo que moderadamente entendemos por pintura. Hasta entonces, en efecto, las figuras, en las que se unían el dibujo lineal y el trazado de silueta, se habían quedado reducidas a un solo plano, que las mostraba de perfil, o con las piernas de perfil y el pecho de frente; es decir, en sólo dos dimensiones. Por esto, es sólo la escultura la que consigue encarnar, genuinamente, el espíritu helénico.

A la época del ánfora de Exequias pertenece una serie de obras escultóricas, de las cuales podemos considerar como una de las más bellas la *Kore del Peplo* [40] de la Acrópolis de Atenas. La muchacha, que está de pie, esbelta como una columna, sostenía en la mano izquierda tendida, que le falta actualmente, una ofrenda para la diosa de la ciudad, Atena—siendo ella misma un grato obsequio para la diosa—. La muchacha del peplo

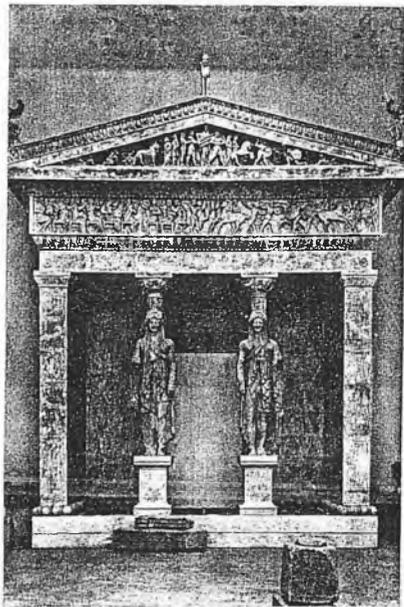
es una plena manifestación de la fuerza sólida y primitiva propia de las estatuas de hacia el 600 a. C. A pesar de la rígida frontalidad y su vinculación a la superficie, la figura parece de ligera construcción. Su alegre sonrisa, signo de una gran agitación anímica y vitalidad íntima, no se limita sólo a la boca, sino que parece haber tomado posesión de toda la figura. Las formas orgánicas del cuerpo se dibujan claramente bajo el vestido, con-

mos ojos, la boca y los galones del vestido. En los ojos, de mirada extraña, se expresa una radiante seguridad, igual que en la esbelta talla de la figura. Como en Exequias, en que la figura quedaba vinculada a la superficie, aquí se percibe la vinculación con el bloque de piedra del que procede. Pero también en esta *Kore del Pepló* se logra una mayor libertad en la construcción de la figura, de tal manera que hace olvidar, por esa



[42] Reconstrucción del templo de Artemisa en Efeso, de la segunda mitad del siglo VI a. C. Efectos pictóricos logrados mediante la multiplicidad de las columnas, entre las que se diluye su función de apoyo.

sistente en una única pieza de tejido atado a la cintura, a la que se sobrepone una prenda que cubre el pecho; la postura de las piernas se deja entrever bajo la tela, los pechos se abultan esféricamente. Un rico colorido, perdido, cubría el cabello, las cejas, los mis-



[43] Reconstrucción en escayola del tesoro de los Sifnios en Delfos (tipo del templo «in antis»), erigido poco antes del 525 a. C. Delfos, Museo. En lugar de las columnas aparecen cariátides; adaptación del ropaje al cuerpo, con lo que se logra una corporeidad más exuberante. Rico adorno jónico del edificio; friso en lugar de dentellones, con la consiguiente disminución de la formación arquitectónica y refuerzo de las partes planas.

gran vitalidad que posee, que aún está plenamente sometida al principio de la suma de cada una de las formas y a su concepción orna-

mental, la cual se manifiesta, por ejemplo, en la disposición simétrica de los mechones de cabello tor-



nados sobre los hombros y en los pliegues estriados del chitón (túnica) sobre los pies.

El estilo del arte arcaico tardío está condicionado en gran medida por el arte jónico-oriental griego. La gran riqueza de las ciudades comerciales del Asia Menor, el estrecho contacto con las culturas del próximo Oriente y las brillantes cortes de los tiranos jonios (Polícrates en Samos), a las que se debe añadir también la del rey de los lidios, Creso, habían hecho surgir un arte exuberante, orientado más bien hacia el simbolismo pictórico; simbolismo que se manifiesta con especial claridad en los colosales templos jónicos. En la primera mitad del s. VI a. C., los arquitectos Reco y Teodoro edificaron en Samos, en el mismo lugar del antiguo templo de 100 pies, un nuevo *templo de Hera* de 105 m. de longitud [41], que, incendiado poco después de su terminación, fue reconstruido por Polícrates. Como si se tratara de un bosque, el doble peristilo rodea la celda de tres naves con un profundo pronaos (díptero). Un poco más tarde surgió el aún mayor *templo de Artemis en Efeso* [42], en el cual está construida la celda—igual que en el *templo* coetáneo de *Apolo de Didyma* en *Mileto*—como patio abierto, en el que hay un *maiskos* o pequeño templo para la imagen del culto, de manera que los peristilos, triples incluso en la parte frontal, constituyen sobre todo una forma de dar carácter monumental al muro del santuario. Sobre unas bases rica-

[44] Estela en mármol de Aristión, realizada por Aristocles hacia el 510 a. C. Atenas. Museo Nacional. Unión de las superficies por un suave pulimento de las capas de relieve. Gusto arcaico por la modelación de las distintas partes («grabado» en el ropaje y grebas).

mente esculpidas se levantan esbeltas las columnas, de unos 20 m. de altura, terminadas en capiteles jónicos con sus amplias volutas fuer-

temente curvadas (entre un equino con molduras de ovas y un ábaco plano). Encima está el arquitrabe de tres bandas, los dentellones ladoados por cimacios, el *geison* y la sima, provista de bajorrelieves. Lo que este monumental conjunto arquitectónico expresa no es la sabia combinación entre los elementos sustentadores y los sustentados—la precisión de su canon geométrico, como en el orden dórico—, sino la esbeltez del conjunto, su tendencia ascensional, como la de las plantas. Frente a la multilateralidad del templo dórico con peristilo, en el jónico se realza el lado principal mediante una disposición más espaciada de las columnas, teniendo éstas además en Efeso las basas esculpidas y una triplicación de la *naos*, a lo que corresponde la falta del *opistodomos*. Incluso el capitel jónico tiene una cara visible: es plano y no redondo, como el dórico. En la planta se muestra una correlación racional entre los ejes de las columnas exteriores e interiores y las paredes de la cella, la cual, al contrario que en la construcción dórica, no produce efecto alguno de tensión. Los hijos del tirano ateniense Pisístrato comenzaron en Atenas un templo análogo dedicado a Zeus Olímpico, pero quedó inacabado.

Entre las muchas *Korai* de la Acrópolis de Atenas, la *Kore del Peplo* está aislada; debe su nombre, precisamente, a ser ella la única que viste el *peplo* dórico en la segunda mitad del s. vi. Las demás muestran generalmente el vestido jónico: el ligero y delicado *chitón* (túnica) y el oblicuo *himation* (manto), como ocurre también, por ejemplo, en el pórtico del *Tesoro de los Sifnios*, en Delos, donde las dos *Korai* sustentan, como cariátides, el entablamento del *Tesoro* [43]. El cuerpo hu-

mano está aquí al servicio de la arquitectura; su rigidez arcaica y los elementos arquitectónicos se compenetrar con suma armonía. La comparación de una columna jónica con la esbelta talla de una mujer y de la dórica con la vigorosa figura de un hombre, era una idea corriente entre los griegos. También los demás elementos del *Tesoro*, en forma de templo «in antis», muestran formas jónicas: sobre el arquitrabe está el friso enmarcado por ele-



[45] Teseo y Antíope, grupo en mármol del frontón del templo de Apolo en Eretria, hacia el 520 a. C. Calcis, Museo. Audaz unión de los dos cuerpos, que rompe la pura frontalidad: el vestido de Antíope oculta la configuración de las distintas partes de su cuerpo.

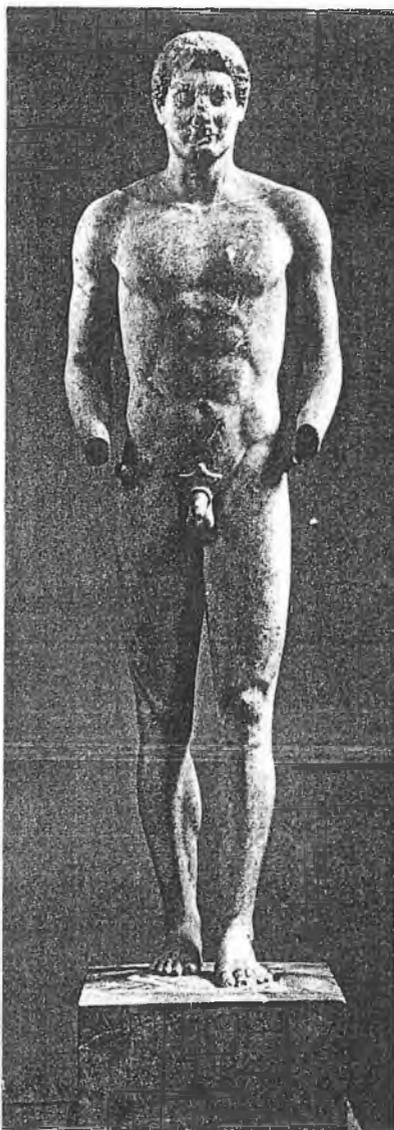
mentos ornamentales jónicos (la moldura de ovas o cima jónica por abajo y la cima lésbica por arriba); aquí el friso rodea todo el edificio, en lugar de la banda habitual de dentellones. En la parte oriental vemos a la izquierda una asamblea de dioses tratando sobre

la guerra de Troya, mientras que, a la derecha, dos cuadrigas, alejándose una de otra, enmarcan la lucha en torno al cadáver de Sarpedón ante Troya. Especialmente importante es el friso septentrional, que no ha sido reproducido aquí, y que representa, con su audaz composición de grupos, que se adelanta a la época, la lucha entre dioses y gigantes. El frontón está reservado a una leyenda local: el héroe dorio Heracles ha intentado llevarse el trípode sagrado del santuario délfico; pero el dios Apolo se apodera del instrumento, impidiendo el robo. Sobre el tejado hay una acrótera cimeria y acróteras angulares, de las cuales emana la fuerza de la configuración orgánico-plástica del templo griego.

El *Tesoro*, erigido por los naturales de la isla Sifnos, de las Cícladas, residentes en Delfos poco antes del 525 a. C., es sólo uno del gran número de tesoros construidos por las ciudades griegas en la época arcaica, principalmente, en los santuarios griegos centrales. Guardaban las valiosas ofrendas de las ciudades al dios, y han quedado así como monumentales testimonios de la competencia en el arte de la construcción entre las diversas ciudades-estado.

En los relieves de las tumbas áticas de la época arcaica tardía predomina la forma alargada de la estela. En ellas se representa al muerto como guerrero, según el modelo de *la estela de Aristión*

realizada por Aristocles hacia el 510 a. C.: lleva coraza, yelmo y grebas [44], y en la mano izquierda, alzada, sujeta la lanza. La fi-



[46] Estatua funeraria en mármol de Aristodico, hacia el 505 a. C. Atenas, Museo Nacional. Fase final del tipo arcaico del kuros; conservación del antiguo esquema y de la frontalidad, pero libertad en la posición de los brazos y realce del volumen plástico en el tórax; total fusión de cada una de las partes, aun no integradas funcionalmente en el todo.

gura del muerto, representada de perfil, casi parece romper el estrecho marco del relieve. El vigor y la armonía de la misma se ba-

san de nuevo en la suma de cada una de las formas, fundidas ya, sin embargo, más orgánicamente. De delicado efecto son el peinado de la barba y los pliegues del corto chitón visible sobre el brazo y el muslo. Su riqueza gráfica da vida a las grandes superficies, ligeramente alabeadas. También aquí el empleo del color subrayaba las diversas formas. El muerto no aparece en la lucha, ni como triunfador ni como moribundo, sino que está serenamente en pie. Aristión, a quien se representa armado y sumido en la meditación, no debe quedar en la memoria como muerto, sino como vivo, y en la fuerza de sus años viriles.

El arte arcaico tardío conduce a audaces creaciones en la escultura de los frontones de los templos. En el 520 a. C. se crearon, bajo influencia ática, los del *templo de Apolo en Eretria*, que representan al héroe ático Teseo raptando a Antíope, reina de las amazonas [45]. Teseo sujeta en vilo a la amazona y se dispone a huir en su carro con la preciosa carga. A pesar del carácter fragmentario del grupo, se ve claramente la cohesión del movimiento. Pero de manera típicamente arcaica, ese agitado movimiento no se transmite a los rostros: tanto la cabeza de Teseo como la de la reina amazona tienen un aspecto despreocupado, conseguido mediante la sonrisa. Hay, sin embargo, en el grupo una incoherencia que estriba en la no correspondencia entre el movimiento armónico y las formas ornamentales, preciosas y ricamente labradas. Quizá esté tras esta obra de arte el mayor escultor ático del período arcaico tardío, Antenor, quien realizó, tras la expulsión del tirano Hipias, el grupo de los tiranicidas Harmodio y Aristogitón. Este escultor no pudo

dar el paso hacia el arte del temprano clasicismo, hacia *el estilo severo*; pero de su taller salieron los dos maestros orientadores de la nueva época.

La *estatua funeraria de Aristodico*, que fue encontrada en 1944 en Keratea [46], es comparable, por ejemplo, a una obra tardía de Antenor. La apuesta figura de un joven se presenta aún con el antiguo esquema de los *kuroi*: las manos, perdidas actualmente, estaban en forma de puños ante los muslos; la pierna izquierda avanza como para dar un paso; la cabeza crece derecha desde el poderoso tronco y está ligeramente inclinada hacia adelante. La ruptura con el estilo arcaico se ve claramente en el bello corto, rizado, y en el pubis representado plásticamente. En el período de alrededor del 500 a. C. o poco después, la forma arcaica, realizada aún según el principio acumulativo, alcanza una cohesión de tal fuerza que ya se la puede considerar como dentro de la nueva forma funcional clásica. Pero el *Aristodico* no ha conquistado aún la verdadera libertad: con toda su fuerza y su poder radiante de vida, las trabas de lo arcaico determinan aún la composición de su figura.

## EL ARTE CLASICO

El siglo v a. C. está caracterizado, en sus comienzos, por la lucha de todos los griegos—que daría lugar, más adelante, a la formación de una conciencia nacional panhelénica—contra las grandes potencias: Persia en Oriente y Cartago en Occidente; más tarde, a mediados del siglo, por el ascenso de Atenas a potencia política y militar, y por su hundimiento y derrota a finales del siglo. El ascenso de Atenas radica en el des-

tacado papel que desempeñó en las guerras médicas: Atenas sola, bajo el mando de Milcíades, vence en el año 490 a. C. en la batalla de Maratón al ejército persa, que quería castigar a los atenienses por su apoyo al levantamiento de las ciudades jonias. Un decenio más adelante, gracias a la construcción de una flota promovida por Temístocles, decidió a su favor las batallas de Salamina (480 a. C.) y Mícale (479 a. C.),



[47] Grupo de los titanocidas, copia en mármol de la época romana, según el original en bronce de los escultores Critias y Nesiotes, 47 a. C., colocado en el ágora ateniense. Nápoles, Museo Nacional. Primera gran obra del clasicismo griego: supresión de la estructura arcaica de las figuras y subordinación de todas las partes a un único ritmo de movimiento; realce del tronco como centro de las energías.

nos, en Platea (479 a. C.). Al mismo tiempo, en el año 480, los griegos occidentales, unidos también en una confederación, en época de Hierón, vencen bajo el mando de Gelón a los cartagineses, en la batalla de Húmera, y en el 474 a. C., en Cuma, a los etruscos.

La guerra defensiva contra los persas se continúa ahora en una campaña ofensiva (victoria de Cimón en 469 a. C. y, más tarde, en Salamina de Chipre en el 450 a. C.), que no termina hasta el 449 a. C. con la paz de Calias. En la confederación marítima ática, fundada en el 478 a. C., Atenas posee, en razón de su flota, la hegemonía. Durante el período de cincuenta años (*Pentecontaetia* o *Pentecontecia*) que va del 480 al 430 a. C., Atenas alcanza, bajo el gobierno de relevantes estadistas como Cimón y Pericles, la cumbre absoluta de su poder y el mayor despliegue de su esplendor. Esta situación conduce a continuos enfrentamientos con Esparta, que, al principio, parecieron quedar zanjados con la Paz de los Treinta Años, firmada en el 446 a. C. Pero las rivalidades y disputas comerciales entre Corinto y Atenas conducen al estallido definitivo de la guerra del Peloponeso, de veintisiete años de duración (431-404 a. C.). Ya en el segundo año de la guerra, Atenas se ve asolada por una terrible peste, a la que sucumbe también Pericles. La cambiante suerte bélica se cierra en el 421 a. C. con la paz de Nicias, rota en el 415 a. C. por la expedición de los atenienses contra Sicilia. El dudoso juego del genial Alcibíades trae consigo la derrota definitiva, firmada en el 404 a. C. con la capitulación de Atenas y la demolición de la gran muralla que unía a la ciudad con el Pireo. Este siglo

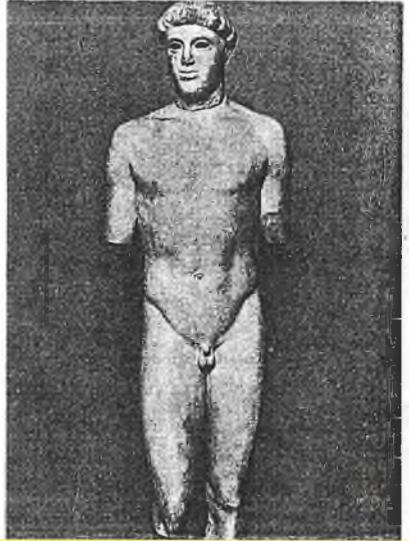
en las que fue aniquilada la escuadra persa, mientras que su ejército de tierra sería derrotado por Pausanias, el rey de los esparta-

es la época de mayor florecimiento de la literatura ática: los grandes autores de la tragedia, Esquilo, Sófocles y Eurípides; los historiadores Herodoto y Tucídides; el poeta Píndaro, que escribe, sin embargo, en el dialecto artificial de la lírica coral; la actividad filosófica de Anaxágoras y Sócrates.

EL ARTE PRECLASICO:  
EL ESTILO SEVERO  
(500-490 a 450 aprox.)

Los persas conquistaron Atenas por dos veces antes de las batallas de Platea y Salamina, y arrasaron totalmente la ciudad y la Acrópolis, lo que ocasionó la ruina de muchos monumentos arcaicos. Todas las obras áticas del período arcaico proceden de la *demolición de los persas*, pues cuando los atenienses restauraron la Acrópolis quedaron enterradas, por lo que en posteriores excavaciones pudieron ser descubiertas. A su regreso, el rey de los persas se llevó a Persépolis el símbolo de la joven democracia ática: *el grupo de los tiranicidas* de Antenor, que sólo

dio toma impulso para dar el golpe mortal con la espada. El barbudo Aristogitón cubre con su brazo tendido, sobre el que cuelga el manto, a sus compañeros. Ambos aparecen desnudos, como héroes. No está representada la circunstancia histórica— falta el asesinado Hiparco—, sino su actitud ante el hecho, expresada por el impetuoso avance. Un gran dina-



subordinado a un ritmo superior. La forma funcional del arte clásico ha encontrado su expresión libre y auténtica. El grupo original, del que sólo se conserva un resto del epigrama de la base de mármol, estaba fundido en bronce, el material de la escultura mayor clásica. El movimiento funcional que los artistas griegos infundían a sus esculturas se puede ob-



esculturas de época arcaica que hemos estudiado hasta ahora eran todas originales griegos; de ahora en adelante habremos de considerar también las copias de época romana—realizadas, casi siempre, por escultores griegos—, porque la inmensa mayoría de las estatuas originales del período clásico se han perdido. Las copias romanas son, por tanto, nuestra fuente histórica primordial para el conocimiento de los grandes maestros de la época clásica, ya que de Mirón, de Policleto y de otros muchos no conservamos una sola pieza original.

Por lo menos nos ha llegado una obra del taller de Critias, cuando no de su misma mano, que es una *estatua de efebo* en mármol [48] proveniente de la *demolición de los persas*. El cuerpo del joven se yergue esbeltamente y tiene, al contrario que el *keuros* arcaico, la pierna derecha adelantada. Se diferencian claramente la pierna de apoyo y la pierna descargada, con libre juego: la primera se comprime en la cadera y la línea inguinal se dirige más hacia arriba, mientras que la de la segunda está

obra. La mano izquierda debe haber estado adosada suavemente al muslo, mientras que la derecha, más separada, sujetaba, quizá, un



[50] Zeus raptando a Ganimedes, grupo de terracota de tamaño mitad del natural, del santuario de Zeus en Olimpia, trabajo corintio, hacia el 470 a. C. Olimpia, Museo. A pesar de su conformación en bulto redondo, el grupo se extiende en el plano, manteniendo la composición propia del relieve. Típica forma de la composición de grupos.

*kylix* («copa»), al que se dirige la vista. La cabeza está, así, vuelta: el efebo de Critias rompe con la ley de la frontalidad e inicia la postura predilecta del arte clásico. Una nueva vitalidad y libertad llenan la figura, que junto a la dádiva se ofrece a sí misma, como la más bella ofrenda, a la diosa. La delicadeza del arte arcaico tardío y el peso del *Aristodico* quedan absorbidos en el juego flexible de unas formas más libres. No es casualidad el que esta liber-

tad de la figura humana, que se manifiesta ahora por vez primera en toda la historia universal del arte, fuera conquistada en Atenas y por los artistas áticos. Los requisitos o presupuestos indispensables para ello fueron, de un lado, el logro de la libertad política, como la que consiguió la democracia ateniense con el derrocamiento del tirano Hípias, y, de otro, la nueva autoconciencia del griego, que le hacía sentirse ya



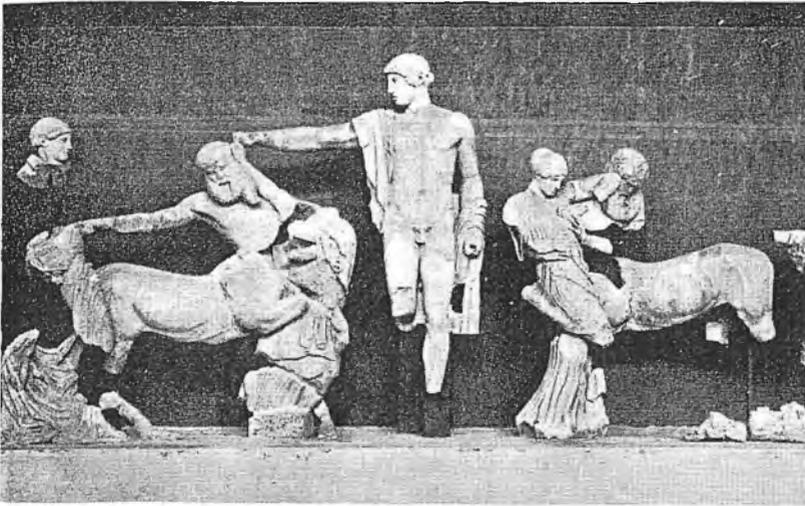
[51] Relieve en mármol que representa la consagración de un joven campeón, del santuario de Atena en Sunión, hacia el 470 a. C. Atenas, Museo Nacional. La figura se inserta en el fondo del relieve mediante la delicada gradación del mismo y los escorzos corporales.

como una individualidad con personalidad y valor propios. Tras esta nueva imagen del hombre está la idea del hombre libre ante el dios libre, que enfrenta la figura humana como microcosmos al macrocosmos del mundo. Tampoco es una casualidad que fuera precisamente la generación de los que lucharon contra los persas en

Atenas la que osó y pudo dar este paso hacia el nuevo mundo de la libertad humana.

Un desprendimiento de tierras en el s. iv a. C. sólo deja a salvo algún resto de una obra maestra del estilo severo: el *auriga de Delfos* [49]. A pesar de que sólo se han conservado fragmentos de la cuadriga con la que originariamente formaba grupo, la figura del auriga puede proporcionar una buena idea del conjunto. Serenos se erguían los caballos y el auriga, que fueron esculpidos en memoria del triunfo de los carros de Polizalo, tirano de Gela, en los juegos delficos del 474. El maestro de esta obra, de una contención incomparablemente intensa, fue, probablemente, Pitágoras de Regio, que hubo de emigrar a principios del s. v de Samos a Grecia continental. La estatua del auriga está fundida en hueco y compuesta por varias piezas. Llama la atención

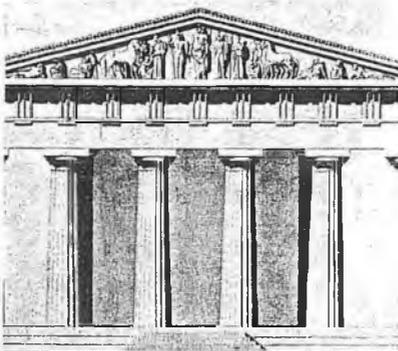
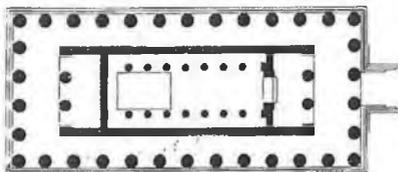
el estrecho apoyo de las piernas y la peculiar indumentaria, con el chitón ceñido más arriba de la cintura. La cabeza y el tronco giran claramente a la derecha, aunque el movimiento del cuerpo queda oculto bajo los largos pliegues colgantes del vestido. En la mano derecha se conservan todavía las riendas. La cabeza descansa sobre un fornido cuello e irradia una incomparable serenidad y seguridad. Una diadema abierta corona la frente; el cabello que sujeta forma rizos en las sienas. La firme nariz, la horizontalidad de las cejas, los ojos de mirada decidida y la boca, grande y vigorosa, sobre la enérgica barbilla, definen la configuración del semblante oval. «Noble sencillez y serena grandeza», son palabras de Winckelmann que resultan más justas para esta figura cuanto más se profundiza en ella imparcialmente. (Es asombroso con qué se-



[52] Lucha de lapitas y centauros, parte central del frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia, anterior al 456 a. C. Olimpia, Museo. Posición libre más suelta en forma de contraposto (contracción de la parte derecha de la pierna de apoyo). Inserción en el espacio de relieve del frontón por despliegue en el plano; se acentúa el centro del frontón y destaca el dios entre los mortales que rellenan el triángulo.

guridad ha caracterizado Winckelmann el clasicismo griego sin haber conocido nunca una sola obra auténticamente clásica.) El artista, que es el representante del arte del movimiento, en esta obra ha dado a la figura, con un mínimo de movimiento, un máximo de soberana libertad. Ciertamente, le falta el espíritu y la movilidad del arte ático, pero su tensión, lograda con menudos desplazamientos y asimetrías, irradia tal dignidad que la sitúa al lado de las obras áticas de la época.

En muchos fragmentos de las nuevas excavaciones de Olimpia se encuentran obras maestras de la escultura en barro del estilo severo. El grupo *Zeus raptando a Ganimedes* [50] fue realizado al-



[53-54] Planta y alzado de la parte oriental del templo de Zeus en Olimpia, entre 470 y 456 a. C., erigido por el arquitecto egeo Libón. Configuración clásica del templo dórico: todas las partes están regidas por un módulo básico (el tramo entre dos columnas). Gracias a ello se dan proporciones perfectas en planta y alzado.

rededor del año 470 a. C. por un maestro desconocido en Corinto, que procedía quizá de la escuela artística eginética. El rapto está



[55] Peristilo del templo de Hera en Paestum, después del 460 a. C. División del interior de la celda en tres naves por medio de dos filas de columnas de doble piso. Nave central estrecha y oscura (iluminación sólo por la puerta, como en todos los templos griegos).

esculpido sobre una base con forma de tímpano. El dios sujeta la ligera carga del muchacho con el brazo derecho. Ganimedes rodea con su izquierda al gallo, el regalo de amor. El mito, en esta época temprana, no conoce aún el rapto del hijo del rey troyano por el águila, sino que es el mismo barbudo Zeus quien se lleva, con vestimenta de viaje, manto y bastón de nudos, a su escanciador al Olimpo. El andar apresurado del dios está indicado por una gran zancada, y la pierna izquierda surge de debajo del manto. El muchacho pende al lado de Zeus, rodeado por el brazo del dios. La cara, con expresión callada y silenciosa, está

ligeramente vuelta hacia la derecha y marca un equilibrado contraste con la cabeza del dios, que mira de lleno hacia la izquierda. La tensa composición de este grupo, rodeado por un perfilado contorno, es un claro exponente, en su grandioso contrapunto ambivalente, del arte inmediatamente posterior a las guerras médicas.

En el Ganimedes del grupo de Olimpia se nos ha transmitido seguramente el más delicioso retrato de muchacho de la época. Sólo un poco más antiguo es el *efebo* de una estela ática, que fue encontrada en Sunión [51]. Representa a un joven atleta en el momento de colocarse la corona que ha obtenido como premio en las competiciones olímpicas; y se trata, muy probablemente, de un relieve sagrado que expresa el agradecimiento del joven a la divinidad, que le ha ayudado en la victoria. Callado y modesto, el vencedor inclina su cabeza, representada de riguroso perfil. Con discretos medios de perspectiva (escorzo del hombro derecho y de la parte pectoral), el cuerpo juvenil brota con plena plasticidad ante nuestros ojos, que no se cansan de seguir la subida y bajada del tórax y las contracciones de la musculatura. En el alto clasicismo, así como en el clasicismo temprano, la conquista de la libertad no conduce a la representación del hombre como un ser autosuficiente, pletórico de vida, como en la época arcaica, sino que muestra una actitud de digna humildad y de modestia voluntaria: los dioses y no el hombre son la medida de todas las cosas.

La imagen verdaderamente resplandeciente se reserva exclusivamente al dios. En el frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia [52], en medio del tumulto de la lucha entre centau-

ros y lapitas, aparece Apolo, que con el triunfal ademán de su brazo derecho ordena el alto a la desordenada actividad de los animales centauros, concediendo claramente la victoria al espíritu en la lucha entre los monstruos demoníacos y las fuerzas humanas.

Este templo de Zeus se construyó en los años comprendidos entre el 470 y el 456 a. C., según los planos del arquitecto nativo Libón, y presenta en su fábrica la forma clásica del templo dórico [53, 54]. La medida de cada elemento de la edificación se rige por



[56] Crátera ática de figuras rojas, en forma de cáliz, del pintor de las Nióbides, 460-50 a. C. París, Louvre. La pintura tiene un mayor sentido de la composición (Polignoto): abandono de la ordenación en frisos, distribución libre de las figuras sobre el plano del cuadro, y con ello, liberación de la traba de la isocefalia (colocación de las cabezas en el vaso a la misma altura).

un módulo base: el tramo de columnas (distancia entre dos ejes de columnas). En el peristilo, con la proporción clásica de 13 por 6 columnas, está la cella, de configuración totalmente simétrica, com-

puesta de *pronaos*, *naos* y *opistodomos*, ligados de tal manera que las paredes de la cella se alinean con los ejes de cada una de las segundas columnas frontales respectivamente, mientras que las columnas «in antis», por el contrario, lo están con el punto medio del segundo intercolumnio lateral. Dos filas de columnas de dos pisos dividen la cella en tres naves, tal como se conserva aún en el análogo *templo de Hera en Paestum* [55], más antiguo que aquél. En la nave central, bastante estrecha, fue colocada, después de treinta años de concluida la construcción, la gigantesca imagen de Zeus realizada por Fidias, para cuya contemplación fueron instaladas galerías en las naves laterales a la altura del segundo piso. El entablamento está sustentado por enormes columnas, que presentan ahora un fuste más dilatado y un equino más esbelto. Las columnas angulares se han aproximado más para no tener que agrandar la metopa externa; esto ocurriría si se mantuviera invariable el intercolumnio, pues el triglifo de la esquina no debe quedar sobre el centro de la columna, sino al extremo del entablamento (conflicto del triglifo angular). Cada una de las seis metopas por friso sobre el *pronaos* y el *opistodomos* llevan relieves con representaciones de las hazañas de Heracles, cuyo número de doce se convierte más tarde en normativo. En cambio, las metopas del peristilo no están esculpidas. Todo el ornato plástico se concentraba en los enormes frontones y en las acróteras, que no se conservan.

El frontón oriental representa un tema que podría relacionarse simbólicamente con el origen de los juegos y competiciones deportivos: la carrera de carros de Pelops y Enomao realizada por Hipoda-

mia. Según la norma típicamente clásica, no está reproducida la carrera misma o la muerte de Enomao, sino el momento, particularmente tenso, en que los dos adversarios se disponen a iniciar la carrera: la calma que precede a la tormenta.

Zeus domina en el centro del frontón la disputa entre la nueva y la vieja estinpe real. Es invisible para Pelops y Enomao, pero tanto más presente para el espectador, que sabe que Zeus, igual que Apolo en el frontón occidental, ya ha decidido la lucha. Desgraciadamente, en la conservación de las figuras del frontón del *templo de Zeus en Olimpia* quedan grandes huecos. Lo que con mayor sentimiento se echa en falta es la cabeza de Zeus, a la que sólo podemos imaginar en sus rasgos más generales por la magnífica cabeza de la original *estatua en bronce de Posidón* encontrada en el mar, cerca del cabo Artemisión (cf. [1]). Esta estatua del dios, de más de 2 m. de altura, muestra a Posidón en postura de piernas abiertas con el brazo izquierdo tendido hacia adelante, cogiendo impulso al blandir el tridente en el brazo derecho contra un enemigo. Aún no se ha logrado fijar con seguridad quién fue el maestro de esta estatua, realizada alrededor del 460 a. C. Para conseguirlo tendríamos que tener en cuenta al beocio Calamis y al egineta Onatas. Una barba larga y espesa domina la parte inferior del rostro de Posidón. En su gran semblante, de adusta severidad, estaban incrustados antaño los ojos en material coloreado bajo unas cejas de afilada traza. El cabello, partido por la mitad, cae en abundantes ondas estrechamente adherido a la cabeza; una parte desciende en largos rizos sobre la

frente y, detrás de las orejas está anudado en dos trenzas que se unen arriba, sobre la frente, en forma de anillo. Tanto en la cabeza como en el poderoso cuerpo se manifiesta un vigoroso *ethos*, una enérgica virilidad y una gravedad y seriedad inflexibles e implacables.

En la *pintura de vasos* ática ya se ha realizado en el último cuarto del s. VI el tránsito de la técnica



[57] Discóbolo, de Mirón, copia en mármol (llamada «réplica Lancelotti») de época romana, según el original en bronce de mediados del siglo V a. C. Roma, Museo de las Termas. Armonía de todos los miembros en un movimiento homogéneo; plena configuración plástica en un estrecho espacio de relieve; unificación de los movimientos antecedentes y los consecuentes en un instante «ideal» (elección del «instante fecundo»).

de figuras negras a la de figuras rojas. La figura, ahora roja, puede adquirir, mediante la perspectiva corporal y con escaso dibujo interno, una plasticidad que era inase-

quible a la forma esquemática de las figuras negras. Este cambio revolucionario tiene lugar en el taller del ceramista Andócides hacia el 525 a. C. Por eso, las principales obras de la pintura ática de vasos están realizadas en la técnica de figuras rojas. En mucho mayor medida que en la época arcaica, las imágenes de los vasos están ahora bajo la influencia de la pintura mural—la cual, aparte de estos reflejos en el arte menor, se ha perdido totalmente—.

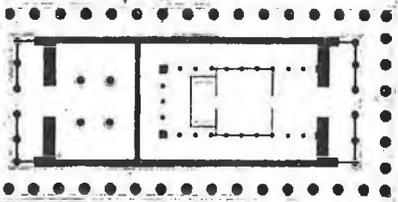
La *crátera de cáliz del pintor de las Nióbides*, realizada en los años 50 del s. V a. C. [56]), está influida por las obras del gran pintor Polignoto de Tasos. Sobre la parte principal se representa una asamblea de héroes, entre los cuales se pueden identificar con seguridad a la diosa Atena a la izquierda y a Heracles en el centro. Las figuras renuncian a la vieja costumbre de apoyar los pies en una misma línea para distribuirse ahora, en el fondo del cuadro, por los altibajos de un accidentado paisaje, quedando, en ocasiones, unas por «encima» o por «debajo» de las otras. Esta nueva técnica revolucionaria fue imitación de la pintura mural de Polignoto, hoy completamente perdida. Precisamente, las descripciones literarias que nos ofrece Pausanias del arte de Polignoto encuentran la más fiel confirmación en la pintura de vasos, y, muy especialmente, en las del maestro de las Nióbides. La reunión de las figuras aún no tiene lugar en un recinto unitario, sino que cada una obtiene, por la perspectiva del cuerpo, su propio espacio, que le pertenece exclusivamente. Las leyes de la escultura y de la modelación plástica se convierten ya en normativas para toda la pintura clásica.

En el mismo umbral del arte clásico se sitúan las obras del broncista Mirón, tan conocidas hoy por nosotros; sólo se nos han transmitido, sin embargo, en copias de época romana. Poco antes de mediados del siglo debió realizar su *Discóbolo* [57], que representa a un atleta en el punto culminante del lanzamiento del disco. El movimiento complejamente armónico del atleta girando, que impulsa el disco para lanzarlo y que ya apunta a la meta con los ojos, se ve aún sometido, en último término al *estilo severo*. Aun con toda su aspiración de espacialidad, la figura está vinculada a un aspecto frontal, de bajorrelieve, y estrechamente encajonado. Una rigurosa estructura da vida a todo el movimiento del cuerpo; obsérvese cómo cada miembro está tensado al máximo, y subordinado al gran contexto del movimiento. Los dedos del pie se agarran al suelo, resaltan las venas y los nervios tensos del cuerpo, y la reproducción de la musculatura es sobria y contenida. El rostro, casi un retrato, de formas precisas y rigurosas—que continúan la tradición de la estatuaria arcaica—parece no tomar parte en el esfuerzo del cuerpo. Mirón está en el umbral del arte clásico, que traspasarán Fidias en Atenas y Policleto en la Argólide, una generación más adelante.

#### EL ARTE CLASICO Y PRECLASICO (450-400 a. C.)

La destrucción de la Acrópolis de Atenas por los persas en los años 480 y 479 planteó a los atenienses la tarea de reedificar sus santuarios. En la época micénica, la Acrópolis era sede real (recuérdense, por ejemplo, los palacios de Tirinto y Micenas), convirtiéndose

en la época clásica en sede de los dioses. Atena es la soberana del palacio y a la vez patrona protectora de todo el Atica. El país recibió el olivo como regalo de esta diosa, que lo consiguió en disputa con Posidón, mientras que éste pudo ofrecer como obsequio el manantial de agua salada sobre la



[58-59] Vista desde el oeste y planta del Partenón en la Acrópolis, erigido según proyecto de Ictino, 447-32 a. C. Esbeltas columnas con entablamento más ligero. Refuerzo de las esquinas por repliegamiento acentuado de las columnas angulares. Correcciones ópticas por el combamiento convexo de todas las horizontales y la convergencia de todas las verticales (columnas y paredes). Estrecho peristilo por la concentración de las columnas angulares, ancha cella que forma el espacio interior; en lugar de tres naves, galería circundante en torno a la imagen del culto. Columnas jónicas en la parte occidental de la cella.

Acrópolis. Como las construcciones arcaicas estaban casi totalmente incendiadas, Cimón ya había emprendido la nueva construcción del gran *templo de Atena Párbenos*. La realización de su plan no

pasó de los enormes cimientos y los tambores inferiores de las columnas. Muchos años después, el arquitecto Ictino—por consejo de Fidias, que llevaba la dirección de todas las obras que se realizaban en la Acrópolis—comenzó una nueva planificación del templo, en época de Pericles, en los años 448-447 a. C. Ictino sólo pudo aprovechar los cimientos y el basamento. Los tambores de columna originarios se pueden ver todavía hoy en los muros septentrionales.

El *Partenón* [58, 59] es el más perfecto templo griego. En su estilo dórico se han fundido de manera típicamente ática elementos jónicos (pequeños miembros ornamentales aislados y, sobre todo, el friso alrededor de la cella). A pesar de sus enormes dimensiones (30,88 × 69,50 m., es decir, un poco mayor que el *templo de Zeus en Olimpia*; columnas de 10,43 m. de altura), no es un edificio macizo y pesado, sino sumamente ligero y de efecto plenamente armónico. El peristilo, en la proporción clásica de 8 por 17 columnas ( $n \times 2n + 1$ ), está vinculado a la cella, que forma un anfipróstilo hexástilo, de la misma manera que en el templo de Zeus. Su configuración presenta una innovación: la división de naves ha sido abandonada y sustituida por filas de columnas agrupadas (de dos pisos) formando una galería; en el recinto así resultante de 10,60 m. de luz hay sitio para la imagen de oro y marfil de Atena realizada por Fidias. Con ello se ha logrado por primera vez en el arte griego un espacio interior en su sentido estricto. En el recinto occidental de la cella, que ha dado a todo el edificio el nombre de Partenón—allí estaban las doncellas vírgenes de la diosa—, cuatro columnas jónicas sustentaban la techumbre

de madera de la cámara, otra genial innovación, que creaba un espacio alto y despejado. Los detalles de su realización son de una precisión increíble: no hay en él una piedra igual a otra. Cada una está elaborada individualmente y queda, sin embargo, al servicio de la totalidad en razón de las correcciones ópticas—todas las horizontales, desde el basamento hasta el entablamento, están combadas convexamente y todas las verticales ligeramente inclinadas hacia adentro; las columnas angulares (de sección elíptica), en consecuencia, lo están según la diagonal—. El templo aparece como un brote de una plasticidad viva. Tal efecto plástico se acentúa por la proximidad de las columnas y la mayor contracción de las angulares, lo cual se logra con un refuerzo de la esquina, en tanto que sobrepasa la medida necesaria (por lo que se originan nuevos conflictos en el friso de triglifos y metopas, resueltos por un acortamiento casi imperceptible de las metopas externas). Así se alcanza, por la rica orquestación de los medios, una completa precisión en la relación de los elementos constructivos, la cual, sin embargo, produce el efecto de una sencilla naturalidad.

La equilibrada y vigorosa armonía del edificio tiene, sin embargo, su más clara expresión en las esculturas que lo adornan, que resumen y coronan la viva armonía de la construcción. En sólo quince años de trabajo se logró un lenguaje formal homogéneo—aunque no unitario—: el que luego fue llamado *estilo del Partenón*, cuya ejecución se debió sin duda a una acertada dirección. El nuevo estilo de la época clásica hay que atribuirlo al genio de Fidias, amigo personal de Pericles. Las fuentes antiguas no nos informan sobre

quiénes fueron los ayudantes de Fidias en la ornamentación del templo, pero habrá que pensar que contó con un número bastante crecido de colaboradores, sobre todo por dos razones: la enorme magnitud de la obra y sus evidentes diferencias de estilo.

En la distribución de esta obra arquitectónica se deja ver ya la grandeza universalmente creadora y penetrante de su espíritu: en los enormes frontones se representa, en la parte este, el nacimiento de Atena en presencia de los dioses, y en la parte oeste, la disputa de Atena y Poseidón por el Atica. En cada una de las fachadas menores había catorce metopas y treinta y dos en cada uno de los lados, lo que da la suma total de noventa y dos, todas ellas con altorrelie-

sur, las luchas contra los centauros. Todas estas escenas se agrupan generalmente de dos en dos, para constituir luego unidades mayores, una vez rebasados los triglifos. Finalmente, en el friso de



[61] Posidón, Apolo, Artemis; fragmento del friso oriental del Partenón, según diseños de Fidias, 442-38 a. C. Atenas, Museo de la Acrópolis. Estilo de relieve del alto clasicismo; el fondo forma parte de la composición. Juego acompasado de cuerpo y vestido.



[60] Lapita y centauro, metopa sur número 27 del Partenón, según diseños de Fidias, 447-42 a. C. Londres, Museo Británico. El movimiento centrífugo se inserta en la forma circular. Despliegue libre de las figuras sobre el fondo.

ves; éstos muestran, en la parte este, la lucha de los dioses contra los gigantes y en la parte oeste, la lucha de los griegos contra las amazonas; en el lado septentrional, las luchas contra Troya, y al

160 m. de longitud alrededor de la cella, está reproducida la solemne procesión de las Panateneas, que desemboca en la parte oriental en la ofrenda del peplo recién tejido a la diosa de la ciudad en presencia de los demás dioses. El esplendor y la pompa que pueden proporcionar los ciudadanos de la Atenas de Pericles se despliegan aquí en una expresión a la vez libre y sumisa, orgullosa y modesta, en honor de la diosa.

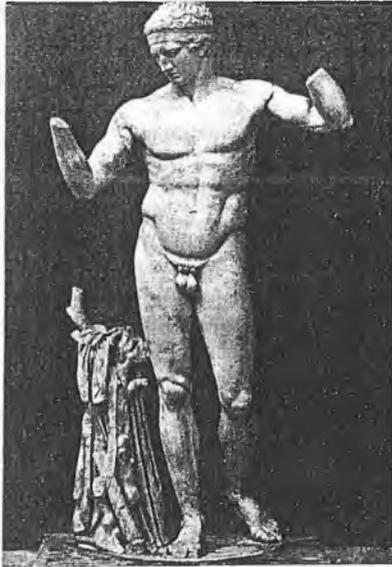
De los grandiosos frontones se han conservado valiosos fragmentos [65], que ya no pueden ser contemplados uno por uno. Desgraciadamente, de los dibujos que realizó el francés Carrey en 1674 antes de la explosión del polvorín turco en el Partenón durante el sitio de los venecianos en 1687,

también se ha perdido el grupo central del frontón oriental. Mostraba a Zeus en el trono, con la cabeza abierta por el hacha de Hefesto, de cuya herida nace Atena, que es coronada por una *Nike*. Pero el grandioso proceso del nacimiento divino se comunica a los dioses que lo contemplan. El suceso queda enmarcado entre los caballos tirados por Helio, que surge en el ángulo izquierdo del frontón, y los conducidos por la diosa de la luna, Selene, que desaparece por la esquina derecha. La cabeza del caballo de Selene es una obra de una perfección tal que Goethe ve en ella «la esencia misma del caballo» (*Urpfard*), como ejemplo insigne de superación de la naturaleza por el arte. En efecto, el secreto de la forma clásica consiste, precisamente, en poder representar la forma del ser natural liberada de toda contingencia. En el centro del enorme frontón occidental se enfrentan Atena y Poseidón en su lucha por el Atica. Los choques y retrocesos se representan mediante una expresión casi desgarrada por la violencia de los tiros de caballos encabritados, lo cual constituye una anticipación del lenguaje formal helenístico. La dinámica del alto clasicismo, pronta a quebrarse, es contenida sólo por determinados medios estáticos, como la inclusión del grupo de impetuoso movimiento de ambos dioses en una composición circular.

El mismo principio de composición se encuentra en las importantes metopas de la parte meridional: en la *metopa sur n.º 27* [60] la divergencia centrífuga de la pareja de luchadores lapita y centauro está vinculada a una forma circular, constituida por los cuerpos que se separan. De la enorme tensión de los cuerpos surge la más audaz fusión de la forma di-

námica y la forma estática. La armonía de la forma clásica, que parece tan natural, resulta difícil de conseguir y su desarrollo es extremadamente complejo. Aquí deben destacarse *Posidón, Apolo y Artemis* como parte de la magnífica banda de figuras del friso [61]. Han descendido también del Olimpo, al igual que los otros dioses; están, efectivamente, presentes y visibles en la solemne ofrenda del peplo a Atena, pero no parecen tomar parte en la escena: aparecen completamente sumidos y concentrados en una profunda conversación. Apolo se vuelve hacia Poseidón, dignamente sentado, que está modelado con peculiar rigidez y endurecimiento, como si aún no hubiera curado de la deshonra sufrida en la lucha por el Atica; casi parece como si Apolo le estuviera aconsejando que deponga ese aspecto tan hosco y ceñudo. Con radiante ligereza brota el rostro de Artemis, cuyo cuerpo se dibuja suavemente bajo los abundantes pliegues del chitón y el manto. La plenitud plástica de las figuras del friso, de 1,06 m. de altura, resulta aún más sorprendente si se piensa que la prominencia del relieve mide poco más de 5 cm. Esta libertad de despliegue plástico se obtiene mediante una perspectiva corporal y ligeros escorzos. La apariencia de las figuras está determinada por la bipolaridad armónicamente fundida de los cuerpos y la abundante vestimenta. Apolo y Posidón sólo llevan el manto (*himátion*), que deja libre la parte superior del tronco. Bajo los abundantes pliegues, unos tensos y otros relajados, las formas corporales están modeladas con redondeces. La plasmación de la realidad del vestido está llevada hasta tal extremo, que incluso el cordoncillo (borde del tejido) está escul-

pido a base de muescas muy próximas. Apolo aparece coronado de laurel, a juzgar por los pequeños agujeros en su cabeza, en los que estaría fijada la corona de metal noble. En la mano izquierda alzada



[62] Diadúmeno (el que ciñe la cinta en la cabeza), copia en mármol de época romana, procedente de una casa privada en Delos; según el original en bronce de Policleto, hacia 420 a. C. Atenas, Museo Nacional. Fase más madura de la estatua clásica dórica-argiva de atleta. Configuración más pura del contrapuesto, del ritmo cruzado en la construcción de la figura. Proporción entre cada una de las partes y el todo; figura que descansa en sí misma; realización de bulto redondo en la vista frontal de la construcción.

descansaba probablemente el arco, mientras que la de Posidón sujetaba, seguramente, el tridente. También en esta obra se empleó el color para subrayar las formas, que resaltaban con claridad sobre fondo oscuro, azul probablemente. Se ha representado a los dioses con soltura y espontaneidad absolutas; sus expresivos semblantes, de grandes y elocuentes ojos, apenas se diferen-

cian de los de los hombres que toman parte en este cortejo sagrado, a los que se concede igual importancia. Sólo en pequeños detalles aparecen su altivez y ensimismamiento. Los jóvenes del friso están en actitud silenciosa, igual que Apolo y Artemis. Fidias creó esta forma clásica, en la que la soberana representación de la humanidad de los dioses y los hombres refleja su propio enigma. Las obras más famosas de Fidias, las dos enormes imágenes de culto de *Atena Párthenos* (para el Partenón) y de *Zeus* (para el templo de Zeus en Olimpia), de oro y marfil, en tamaño varias veces superior al natural, se han perdido y no son recuperables ni siquiera a través de copias romanas.

El otro maestro capital del clasicismo griego es el escultor Policleto, procedente de Argos, en el Peloponeso; su atención gira constantemente en torno a los problemas de la representación escultórica del cuerpo humano desnudo: atletas y héroes. Desgraciadamente, sólo conocemos sus obras por copias romanas. Creó el *kanon* («norma»), la proporción de la figura humana desarrollada según una ley, en su *Doríforo*, bajo el que se representa probablemente al héroe Aquiles. Aproximadamente hacia el 420 a. C. fue realizado el *Diadúmeno* [62], llamado así por el motivo representado: un vigoroso atleta ciñe la cinta de la victoria alrededor de la cabeza. La pierna derecha soporta el peso del cuerpo; el pie izquierdo, sin carga, está retrasado y toca el suelo sólo con la eminencia tenar y las puntas de los dedos. La pierna estática se comprime enérgicamente en la cadera, mientras que el hombro correspondiente está inclinado. La cabeza, vuelta hacia la pierna de apoyo, aparece ligeramente inclina-

da. En contraste con dicho movimiento, se alza el hombro izquierdo, de modo que a la contracción del lado de la pierna de apoyo corresponde la distensión del lado de la pierna libre. Esta composición rítmica constituye la ponderación clásica, que significa a la vez quietud en el movimiento y movimiento en la quietud. La figura se ha desligado de una posición estática y posee al mismo tiempo una gran contención en su movimiento; de igual modo, cada parte del vigoroso cuerpo, cada músculo y cada articulación están sujetos a su función y, sin embargo, parecen flotar. A través del peso y talla del cuerpo se logra la sensación de una movilidad de peculiar ligereza. La ascensión del poderoso y pesado cuerpo está acentuada por los brazos doblados, que, a pesar del despliegue espacial de la figura, ocupan un solo plano visual. Aun cuando la contemplación completa de la figura exige girar en torno a ella, el aspecto frontal prevalece como el más importante. La cabeza es de configuración grave y viril. El cabello de cortos rizos, comprimido por la cinta, parece acentuar la soltura de la masa capilar. En las obras de Policleto se cumple el carácter funcional de la forma clásica, que sabe subordinar todas las partes a un gran ritmo y a una idea unitaria. No sólo se puede encontrar la ley estructural clásica en el microcosmos de la figura humana, sino igualmente en la ley arquitectónica del Partenón y también en la organización de la polis ática: cada forma tiene autonomía propia y está concebida como una individualidad, aun cuando no cobra todo su sentido sino al servicio de la totalidad. Se ha encontrado, pues, la ley capaz de darse a sí misma la libertad.

La reconstrucción y reordenación

de la Acrópolis ateniense parece obedecer a una planificación unitaria que todavía buscaba, salvaguardando la autonomía de cada edificio, una subordinación recíproca entre ellos. Aun antes de la terminación del Partenón, Mnesicles comienza en el 437 a. C. los *Propileos* [63], el enorme pórtico que da acceso a los recintos sagrados de la Acrópolis, los cuales, sin embargo, no fueron concluidos, en parte por la guerra del Peloponeso, que comenzó en el 431 a. C., pero sobre todo por la oposición al proyecto por parte de círculos reaccionarios conservadores. El sencillo propilón de la época arcaica, con sus columnas entre las antas, se ha transformado aquí en una construcción colosal: las naves próstilas hexástilas de los extremos producen la impresión de un frente de templo y forman, junto con el muro de cinco puertas, el pórtico propiamente dicho. En el interior de la sala oeste dos filas de esbeltas columnas jó-



[63] Propileos de la Acrópolis de Atenas (437-32 a. C.) construidos según los planos del arquitecto Mnesicles. Vista del ala noroeste (la llamada «pinacoteca»). Estructura arquitectónica alada y polimembre. Subordinación de cada una de las partes a una ordenación de conjunto y supresión de su autonomía.

nicas sustentan un entablamento de amplio tendido y las cinco frontales originan una espaciosa sala de tres naves. Los estilos jónico y dórico se han fundido en una grandiosa unidad. Aparte de los



[64] Relieve ático en mármol de un jinete, de un monumento funerario estatal, hacia 430 a. C. Roma, Villa Albani. Las fuerzas centrífugas se dan dentro de una composición circular.

pórticos propiamente dichos, Mnesicles había proyectado dos alas, de las cuales sólo llegó a construirse en su totalidad la del noroeste, la llamada posteriormente *pinacoteca*.

El edificio suroeste se erigió parcialmente, mientras que las dos construcciones del este (dos naves largas) quedaron en los cimientos. Las edificaciones del oeste, que destacan sobre los altos basamentos, se abren en columnatas hacia el acceso a la Acrópolis y a la vez lo rodean. Esta subida formaba una rampa ancha que abarcaba todo el espacio comprendido entre las alas occidentales (proyectado, seguramente, como escalinata libre). Si el Partenón representa la realización plena del templo griego, la construcción de Mnesicles es de un

espíritu completamente nuevo y revolucionario: la conjunción de tipos de edificaciones originariamente independientes y su disposición axial anuncia la arquitectura del futuro y constituye un anticipo del arte helenístico.

Sobre la prolongación al oeste del bastión meridional de los Propileos, el *Nikepyrgos*, fue erigido durante la paz de Nicias (421-15 a. C.) el *templo de Atena Nike* según los planos de Calícrates. A la recia arquitectura dórica de los Propileos se contraponen una delicada construcción de estilo jónico: una diminuta cella casi cuadrada queda comprendida por los dos lados de los frontones entre cuatro columnas próstilas (anfipróstilo). El arquitrabe con sus tres zonas y el friso esculpido sobre ellas (en lugar de los dentellones [43]) unen los muros y las filas de columnas. Bastantes años más tarde, probablemente a finales del siglo (408-407 a. C.), la plataforma que servía de asiento al templo fue rodeada de un pretil con relieves que representaban a Atena sentada en una roca y rodeada de una multitud de *Nikai* («victorias») ocupadas en diversos quehaceres, como el adorno de trofeos, el sacrificio de toros, etcétera. Este pretil fue construido bajo el efecto de las últimas victorias atenienses en los años 410 y 409 a. C.

Al mismo tiempo que el templo de Nike, se construyó, también en estilo jónico, el *Erecteón*, que quedó inconcluso como los Propileos. El templo es próstilo hexástilo y su cella, con múltiples divisiones, debía alojar un gran número de objetos de culto (imagen de la diosa de la ciudad, símbolo del tridente de Posidón, sarcófago de Cécrope, olivo de Atena y serpiente de la Acrópolis). A sus costados fueron añadidas, al norte, una espa-

ciosa sala despejada y, al sur, la famosa *sala de las korai* [69]. Probablemente existía el proyecto de edificación de un ala, cuya mitad hubieran ocupado ambas naves. De esta manera, el edificio sólo puede

—trasladado ya en la Antigüedad de Atenas a Roma— y que es el mayor y más importante de los relieves funerarios áticos clásicos, se refiera a los caídos en los primeros años de guerra, cuando los atenienses



[65] Figura de Iris situada en la mitad derecha del frontón oeste del Partenón. Londres, Museo Británico. Máximo acompasamiento entre cuerpo y vestido.



[66] Stamnos de figuras rojas del pintor de Cleofón, hacia el 430 a. C. Munich. Staatliche Antikensammungen. Transferencia del estilo partenónico a las obras del arte menor.

ofrecer actualmente la delicada suntuosidad de sus distintas partes.

El entierro de los muertos en los primeros años de guerra (431 a. C.) probablemente tuvo lugar con especial solemnidad al principio del invierno. Pericles fue, precisamente, el orador elegido por el pueblo para pronunciar el *Discurso Fúnebre*; Tucídides, en su *Historia de la Guerra del Peloponeso* (II, 35 ss.), nos ha conservado esta pieza oratoria, si no en su estricta literalidad, sí, al menos, en su espíritu y en su intencionalidad: es el más bello y justo panegírico de la democracia ateniense. Quizás el *relieve del jinete de Villa Albani* [64]

ses luchaban sólo con unidades a caballo. El relieve, encontrado ya en Roma en época de J. J. Winckelmann (1717-1768) —el fundador de la arqueología clásica— representa a un guerrero en lucha con un enemigo caído. El jinete ateniense ha saltado del caballo, con la espada en ristre, como Harmodio, para dar el golpe mortal al enemigo tendido en el suelo, al tiempo que sujeta con la izquierda el caballo encabritado. En vano busca el enemigo protegerse con el manto arrollado al brazo a manera de escudo. Desamparado, implora con su mirada al vencedor, cuyo manto ondea en el torbellino de la

agitación. El turbulento suceso se desarrolla en un silencio increíble que hace adivinar la vacilación ante el golpe mortal. La lucha tiene lugar en medio de un paisaje áspero y rocoso. El enérgico movimiento del caballo encabritándose está realizado con espíritu plenamente partenónico. También la *exomis* (chitón corto con cinturón) del jinete ateniense recuerda, en su rico y sonoro lenguaje de pliegues, a la técnica de la tela mojada de Fidias en el frontón occidental del Partenón. Evoca, por ejemplo, la carre-



[67] Estela funeraria en mármol de la isla de Egina, hacia 425 a. C. Atenas, Museo Nacional. Lenguaje formal partenónico en el estilo del cuerpo y el vestido.

ra de Iris [65], la mensajera de los dioses, cuyo torso destaca entre las más soberbias y logradas figuras de dicho frontón. En el relieve del jinete, la innovadora fusión de las fuerzas dinámico-centrífugas con la forma circular estática parece haber surgido totalmente del espíritu

fidíaco. Sólo los caídos sepultados en el monumento funerario estatal podían ser representados como vencedores. He aquí la audaz innova-



[68] Cabeza de Pericles, copia romana según la estatua honorífica de la Acrópolis, realizada por Crésilas después del 429 a. C. Berlín C 2, Museo de Pérgamo. No es un retrato, sino una imagen ideal de un estratega y estadista que prescinde de rasgos individuales, orientada según las efigies de ciudadanos del triso del Partenón.

ción del arte pericleo frente a las antiguas tumbas arcaicas. En la cumbre de su vida, que alcanza en el momento de su hazaña, el luchador es representado como vencedor. La imagen del muerto debe pervivir en la memoria como la imagen heroica de un triunfador. En esta alta concepción del destino, el *relieve del jinete de Albani* puede ser representativo de la grandeza clásica de la Atenas de Pericles, la ciudad que en el transcurso de pocos años fue arrojada desde la cumbre del poder y el esplendor a una profunda miseria.

Pero en la memoria de la Humanidad lo que ha quedado como vivo ejemplar —clásico— no es la miseria ática y el triunfo de Esparta en la guerra del Peloponeso, sino la fuerza y el vigor de los fragmentos artísticos de la época de Pericles.

En la pintura de vasos aparecen imágenes que corresponden plenamente al espíritu del Partenón. Sobre un *Stamnos* del pintor de Cleofón [66], de hacia el 403 a. C., que se encuentra en la actualidad en Munich, está representada la

mujer joven aparece en actitud conmovida, con la cabeza inclinada ante el joven guerrero que parte a la campaña. En la diestra sos-



[69] Pórtico de las Cariátides del Erecteón, entre 421 y 415 a. C. Composición arquitectónica de los cuerpos (configuración columniforme del vestido sobre la pierna de apoyo, cuerpo superior cuadrado, cabeza erecta), atenuada por el contorno oscilante del lado de la pierna libre y por la estrecha relación entre el cuerpo y el vestido.

despedida del guerrero, así como también en muchos *lékythoi* (vasos de perfumes) de fondo blanco, que se guardaban en las tumbas. Una



[70] Nike atándose las sandalias, placa de la balaustrada de mármol del templo de Atena Nike, hacia el 406 a. C. Atenas, Museo de la Acrópolis. El vestido se independiza y se acentúa refinadamente el desnudo del cuerpo. Cima del estilo santuoso.

tiene una jarra, de la que ha escanciado la ofrenda de despedida en el *Kylix* («copa»). El guerrero, quizá su esposo o su hermano, sujeta la copa y mira intensamente hacia la mujer; con la izquierda sostiene el escudo; lanza, casco y espada, así como un chitón corto, completan el armamento; un anciano de cabellos blancos y una mujer con la mano levantada en actitud de saludo de despedida, limitan por ambos lados la escena, de un silencio emocionante. El milagro del clasicismo griego, que por la libertad recién conquistada no pro-

duce imágenes ruidosas, sino silenciosamente recogidas en sí mismas, también se manifiesta en las obras de artesanía.

Desde el estallido de la guerra del Peloponeso se vuelven a encontrar estelas con los retratos de los difuntos sobre las tumbas de los ciudadanos áticos. Una *estela de Egina* [67], especialmente completa, que data de alrededor del 425 a. C., representa al muerto como a un distinguido joven que porta el *himátion*, una prenda similar a un manto, y que levanta la mano para saludar. La reminiscencia del *estilo partenónico* (cf. el Apolo del friso del este [61]), no puede pasar inadvertida en la postura, así como la en conmovedora configuración de la cabeza y el estilo del vestido. En el pilar se apoya un muchacho que debía llevar botellitas de aceite y una *strigilis*, objetos que denotan que el muerto es un atleta. Tras la mano alzada en actitud de saludo se encuentra la jaula del pájaro, que el joven sostiene con la mano izquierda. Una solemne franja de palmetas abiertas y flores de loto adornan el extremo superior de la estela. El muerto aparece en la flor de sus años rodeado de aquellas cosas que amaba en vida. La tristeza sólo se manifiesta en el rostro del pequeño siervo, cuya mirada frontal se aleja del muerto, señalando con este alejamiento la tenue línea divisoria entre la vida y la muerte. Las silenciosas y tranquilas imágenes de la vida sobre las estelas funerarias áticas del siglo V a. C. figuran, por su belleza y su melancolía, entre las obras artísticas más conmovedoras y patéticas del clasicismo griego.

Pericles fue el que dirigió, con su grandeza humana y la fuerza de su visión, la política del clasicismo ático. Su retrato nos ha sido

transmitido por copias romanas, según una estatua honorífica realizada por el escultor Crésilas tras la muerte del estadista [68]. En este retrato se ha excluido la representación de los rasgos individuales. La «cabeza de cebolla» de Pericles está cubierta por el casco corintio, que lleva como estrategia. Sólo por las aberturas oculares de éste, echado hacia atrás, se deja entrever la exagerada prominencia de la forma de la cabeza. Pericles no está representado como hombre viejo, sino en la fuerza plena de sus años maduros, que refuerza su distinguida y viril barba corta. Es una representación de amplios rasgos: los ojos, la firme nariz y la boca están significativamente modelados. Se ha plasmado no los rasgos particulares, sino la imagen ideal del estadista que dio su nombre a toda una época.

Fidias, tan unido a Pericles, sufre las consecuencias de la dura crítica a que ya por entonces los atenienses someten la política de su estrategia, y es denunciado ante la Asamblea Popular como responsable del robo de algunos materiales destinados a la estatua de oro y marfil. Después del proceso, Fidias tiene que abandonar Atenas; pero su estilo personal, el del clasicismo ático, queda vivo; y en adelante se hablará de un *estilo fidíaco*. Sus discípulos Alcámenes y Agorácrito sólo varían las formas creadas por Fidias, que van perdiendo su influencia. El taller de Alcámenes se puede reconocer quizá en las *korai* («muchachas», conocidas más tarde con el nombre de *cariátides*) del *Pórtico de las Cariátides* del *Erecteón* [69], en el que el arte clásico nos ofrece su versión de aquellas estatuas arcaicas que, ligera y grácilmente, están puestas al servicio de la arquitectura, sustentando el entablamento,

como ya vimos en el *Tesoro* jónico de Delfos; sin embargo, aquí, aun a pesar de la coerción arquitectónica, se da una perfecta libertad a la figura, en contraposición a la rigidez de la cariátide arcaica [43].

El progresivo desarrollo de la forma partenónica conduce hacia el 410 a. C. al *estilo suntuoso* (en alemán, *reichen Stil*), de carácter muy expresivo, que abunda en preciosismo. Son representativas de este estilo las *Nikes* de la *Balaustrada del Templo de Atena Nike*. En la *Nike atándose una sandalia* [70], el sobreabundante juego de pliegues del vestido transparente sirve por una parte sólo como refinada acentuación de la desnudez del cuerpo, mientras que por otra se hace totalmente independiente y adquiere vida propia. La armónica fusión entre el cuerpo y el vestido en el arte partenónico se ha desintegrado ya en sus partes constituyentes, aunque esta ruptura queda velada por una altura artística genial. También la vinculación clásica de la figura del relieve a su fondo, del que a la vez parecía desprenderse, queda ahora rota por su propio dinamismo que prevalece sobre el sentido de superficie.

*El arte clásico tardío*  
(400-aprox.-330 a. C.)

El s. IV a. C. está caracterizado por la decadencia de la *polis* en todo el mundo griego. La hegemonía que Esparta ejercía sobre Grecia tras la guerra del Peloponeso y una serie de guerras posteriores quedó truncada definitivamente por Tebas bajo el gobierno de Epaminondas (batalla de Leuctra, 371; batalla en Mantinca, 362). Atenas experimenta primero bajo el sagaz gobierno de Conón (378-377: fundación de la segunda confederación marítima ática) y más tarde bajo el

de Licurgo, un resurgimiento político y comercial. Desde mediados del siglo, los macedonios, que durante el gobierno de una serie de enérgicos reyes fueron creando un fuerte órgano estatal, construido sistemáticamente en sus aspectos militar y territorial sobre todo por Filipo II de Macedonia (359-336), comienzan a ejercer influencia sobre los acontecimientos internos de los griegos, hasta que consiguen sentar las bases legales para su desarrollo, mediante el ingreso de Filipo en el Consejo de la anfictionía de Delfos. Ciertas discrepancias en esta anfictionía conducen a la guerra entre Filipo y los atenienses y beocios confederados, que termina con la batalla de Queronea el 2 de agosto del 338 a. C., que marca el fin de la *polis* griega independiente. La creación del congreso panhelénico en Corinto, bajo dirección macedónica, establece la paz general en Grecia. Allí se encarga a Filipo la campaña de venganza contra los persas, pero es su hijo Alejandro quien consigue llevarla a cabo. La filosofía releva a la gran poesía del siglo V a. C.: en el 399 muere Sócrates, cuyos ideales son recogidos por su discípulo Platón. Este y Aristóteles escriben y enseñan en Atenas.

Los tres oradores áticos: Demóstenes, Isócrates y Esquines representan las concepciones del Estado, contrapuestas a una *polis* autónoma y a una Grecia unificada. La forma clásica preciosista de finales del s. V a. C., que latía sobre todo en las figuras de la *balaustrada de las Nikes* y en las imágenes del pintor de Meidías, se serena progresivamente al comenzar el s. IV a. C., si bien se conservan las filigranas caligráficas formularias como elementos decorativos parciales. En los años anteriores y posteriores al 400 a. C. tiene lugar la transición

en la que la forma objetiva del alto clasicismo se transforma en la forma más subjetiva que caracteriza al clasicismo tardío: del mundo de formas definitivamente escultóricas del alto clasicismo brota la postura clásica tardía más pictórica. El material preferido anteriormente, el bronce, se sustituye en las estatuas por el mármol, pintado ahora impresionista y suavemente, en contraposición a la coloración objetiva del alto clasicismo. Se altera la proporción de la figura: los cuerpos son de conformación más alargada y las cabezas más pequeñas. Los escor-

comprobar una restricción de la vida pública y la búsqueda de una compensación en la vuelta a la vida privada y en la filosofía. Se abre



[71] Estela funeraria en mármol de Dexileo, caído en la guerra corintia en el 394 a. C. Atenas, Museo del Cerámico. Sobria configuración realista aunque con pervivencia de elementos del estilo suntuoso (el vestido resulta caprichoso).

zos transmiten a las figuras una nueva relación con los espacios. El espacio objetivo de las figuras del alto clasicismo se convierte en espacio expresivo y el *ethos* clásico se transforma en *pathos*. Se puede



[72] Figura de acrótera en mármol, llamada «Aura», del frontón occidental del templo de Asclepio en Epidaurus, creada por Timoteo en 380-70 a. C. Atenas, Museo Nacional. En la vestimenta aparecen características del estilo suntuoso; expresión melancólica del semblante.

paso el culto a nuevos dioses, como el dios de la salud Asclepio o divinidades orientales como Bendis.

Las tumbas áticas de guerreros del s. IV a. C. están aún plenamente condicionadas por el alto clasicismo. La estela de Dexileo [71], jinete que cayó ante Corinto el 394 a. C., adopta en su composición un estilo mucho más antiguo, clásico. Sólo en el comprimido escorzo del caballo y el enemigo arrojado al suelo se reconoce el carácter propio de principios del s. IV, que también se manifiesta claramente en la forma, la cual, aun con todo su movimiento, produce un efecto reposado y de una nueva realidad

material y objetiva. Una vez más el jinete caído está representado como vencedor. Los amplios rasgos del semblante se han realizado aún con la plenitud del espíritu clásico. Esta estela estaba en el recinto funerario de la familia de Dexileo, sobre una tumba vacía, pues el muerto, según lo prescrito entonces, había sido enterrado en el monumento funerario estatal. Por su colocación se veía claramente que sus conocidos le honraban como a un héroe.

El principal maestro de la época de transición fue, sin lugar a dudas, Timoteo, a quien podemos incluir en la escultura ática. Proyectó los modelos de los frontones para el edificio del *templo de Asclepio*, en Epidauró, y trabajó también en las acróteras occidentales. En los frontones estaban representados aún los grandes temas mitológicos del s. v: en la parte este, la caída de Troya; al oeste, la Amazonomachia. Las *figuras de las acróteras* representan *Nikes*, y en las esquinas doncellas sobre caballos, que figuraban quizá Nereidas o Auras, diosas de los vientos. Las gráciles figuras de muchacha [72] parecen resbalar ligeramente del caballo. Su estilo está caracterizado por la configuración de los vestidos—bajo los que se dibujan, sin embargo, con plena plasticidad, las formas del cuerpo—, y su intencionado contraste con la epidermis de las partes desnudas. La armónica relación de los grupos tiene aún muchos puntos de contacto con el estilo del alto clasicismo, y sólo rompe con éste en la representación animizada de los rostros, que ofrecen una expresión melancólica. En las *Nikes* de la balastrada [70], la forma del vestido se ha independizado aún más: se ha endurecido en sí misma y se nota en ella la aplicación del lenguaje indumentario del estilo suntuoso.

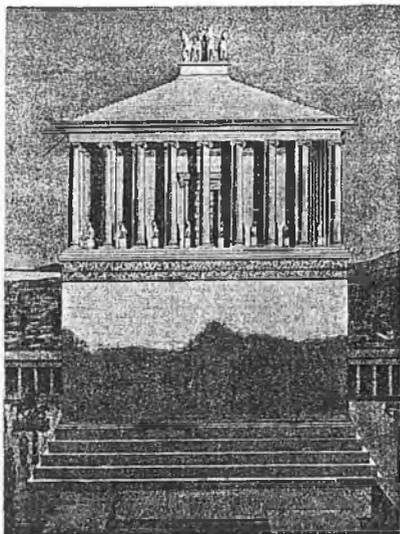
La preferencia por el modelado de la cabeza, que ya era observable en Timoteo, encuentra su punto culminante en la expresión abierta-



[73] Cabeza en mármol de uno de los frontones del templo de Atena en Tegea, de Escopas, hacia 350 a. C. Atenas, Museo Nacional. En lugar de la «forma esencial» del alto clasicismo, «forma aparential». Patetismo y efecto pictórico.

mente patética y enérgica de Escopas de Paros, que, junto con Praxiteles y Lisipo, es el que responde con mayor pureza a la voluntad estilística del clasicismo tardío. Escopas es un escultor del más original talento, que rompe audazmente con la ley de la figura clásica, que le había sido impuesta, e incluye plenamente el entorno espacial dentro de la configuración plástica. En sus imágenes de héroes coloca en primer plano el sufrimiento, el esfuerzo de la hazaña heroica. A mediados del siglo realizó en su taller los frontones del *templo de Atena Alea* en Tegea, que fue considerado como el más bello del Peloponeso. En los fron-

tones se representaba, en el lado este, la caza del jabalí de Calidonia y, al oeste, un mito local de Tegea. La muerte del jabalí salvaje tenía lugar en Calidonia con la participación de todos los héroes esencia-



[74] Reconstrucción del Mausoleo, tumba del rey Mausolo en Halicarnaso (Asia Menor), proyectada por Pitio hacia mediados del s. IV a. C. Se une el tipo de tumba de torre de Asia Menor con el templo greco-jónico.

les del mito griego, entre los que se distinguían principalmente la cazadora Atalanta y Meleagro. De la escultura de los frontones sólo se han conservado fragmentos que, como obras de taller, pueden, no obstante, ser considerados también del estilo de Escopas. La vigorosa cabeza [73], que gira violentamente sobre un poderoso cuello, tiene la parte inferior del rostro corta, anchos los pómulos y los ojos hundidos, cuyos párpados superiores desaparecen bajo el arco ciliar. El corto cabello sólo está tratado esquemáticamente. Una extrema tensión y un expresivo sentimiento han sido arrancados al mármol,

donde la forma natural se presenta exagerada y desfigurada por razones de efectismo. La mesurada seriedad de la expresión facial del clasicismo se ha transformado en una expresividad apasionadamente intensa, que testifica una originaria fuerza plástica.

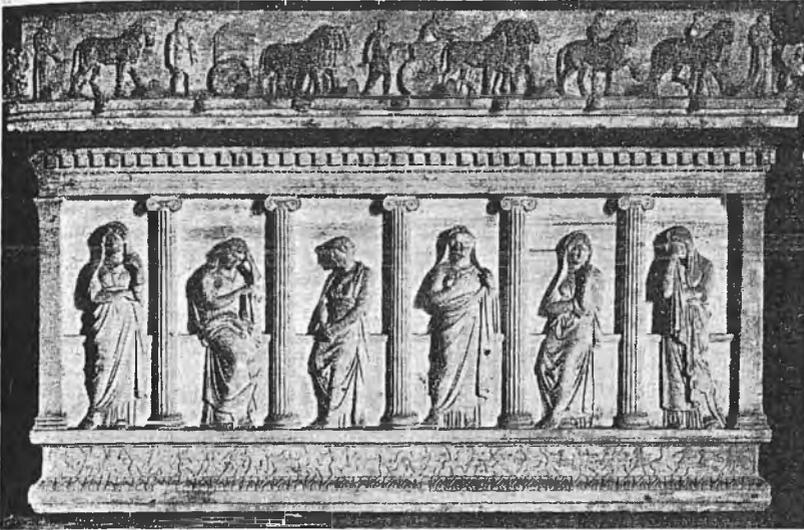
Para el suntuoso sepulcro monumental de Mausolo, muerto en el 352 a. C., siendo sátrapa de los carios en Halicarnaso, fueron llamados los más importantes artistas de la época, a cuyo cargo corrió la elaboración del ornamento escultórico. Esta tumba, conocida corrientemente hoy con el nombre de *Mausoleo de Halicarnaso* [74], era una de las siete maravillas del mundo y pertenece a las mayores realizaciones arquitectónicas de la época; en su construcción, en forma de templo sobre un basamento gigantesco, se recurrió a formas propias del Asia Menor. Su arquitecto fue Pitio. Escopas había sido designado entre los escultores para realizar la parte oriental, que era la más importante; Timoteo, la meridional; Briaxis, la septentrional, y Leonicares de Atenas, la parte occidental. El monumento constaba de un enorme podio rectangular, adornado probablemente por dos frisos, que representaban luchas de centauros y amazonas, y un tercero con carreras de cuadrigas estaba destinado al exterior. Entre las columnas exteriores había colocadas estatuas. El conocido *sarcófago de las afligidas* de la necrópolis real de Sidón, ahora en Estambul [75], realizado a mediados del s. IV antes de C., es comparable en la disposición de las figuras, modeladas casi con plasticidad completa entre las columnas, e incluso en su concepción general, a un templo funerario. Una cuadriga coronaba la cubierta, en forma de pirámide, del Mausoleo, que dio su nombre a to-

das las grandes construcciones funerarias posteriores. Las estatuas iconográficas de *Mausolo* y *Artemis*, su esposa, quien hizo proseguir la construcción tras la muerte de aquél, provienen de la mano del escultor cario Briaxis [76]. Mausolo está reproducido con movimiento impetuoso y enérgico y se encontraba quizá en la cuadriga, junto a Artemis. El cuerpo desaparece casi por completo bajo la prolija configuración del vestido. Sólo la rodilla de la pierna libre

estatua, que constituye, probablemente, la obra escultórica más fina que ha sobrevivido a la destrucción del Mausoleo, es de gran volumen y logra plasmar un movimiento agitado e impetuoso. Es un magnífico retrato de un «bárbaro». El efecto pictórico de las superficies difumina el volumen plástico. Briaxis indica ya con estas estatuas el camino hacia la forma helenística, que él mismo emprende en su *imagen del culto de Serapis*, el extraño dios de la salud, y en *el mundo de ultratumba de los Ptolomeos*, obras realizadas para Alejandría.

[75] Sarcófago de la necrópolis real de Sidón, llamado «sarcófago de las afligidas», mediados del s. IV a. C. Estambul, Museo Arqueológico. El sarcófago está concebido como un templo de orden jónico. Figura de mujer según la tradición de las estatuas vestidas ático-praxitelicas; su colocación entre columnas es habitual en Asia Menor.

El mismo arquitecto Pitio construyó en estilo jónico, a mediados del s. IV a. C., un *templo de Atena* para la ciudad de *Priene* que constituye la plasmación clásica del orden jónico [77]. En él se ha lle-



se adelanta. Alrededor de la pierna cargada se dibuja un contorno agitado, quebrado por los pliegues. En el rostro de Mausolo se manifiestan claramente rasgos extranje-rizantes, acentuados además por el vestido y el corte del cabello largo, de tipo oriental, no griego. Esta

vado a cabo con admirable claridad la organización racional, ya observable en los templos jónicos arcaicos. A la planta se le añade un plinto cúbico, en el que todas las partes—columnas del peristilo, antas y columnas de antas—se interrelacionan axialmente. Una abun-

dancia de proporciones sencillas confiere al edificio una evidente forma cristalina, que queda protegida de la frialdad academicista por la armonía vegetal del estilo jónico. La configuración uniforme de todos los extremos y la adición de un *opistodomos* (aunque pequeño) asemejan este edificio al templo dórico plástico omnivisual. De esta manera Pitio sustituyó el orden dórico por el jónico, atrayéndose con ello el favor general, que duró hasta la época romana.



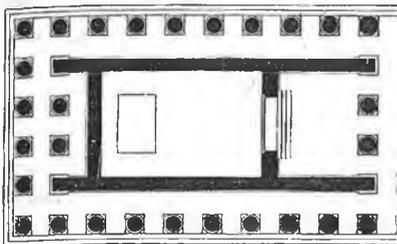
[76] Estatua en mármol de Mausolo, probablemente de una quadriga sobre la cúspide de la pirámide de la tumba, realizada por Briaxis hacia mediados del s. IV. Londres, Museo Británico. La constitución del cuerpo está encubierta por los volúmenes del ropaje; efecto pictórico; caracterización correspondiente a un tipo de retrato no griego.

Anterior a Briaxis es el escultor ateniense Praxiteles (400-300 aprox.), cuyas primeras obras se sitúan en la primera mitad del s. VI.

Es el artista que da forma, sobre todo, a las concepciones postclásicas de los dioses olímpicos, que, despojados ya de su majestad y grandeza, aparecen ahora con esa nota de humanidad común a todas sus representaciones en las divinidades: entretenidos en sus juegos y disfrutando de su tranquila y despreocupada vida cotidiana. Varias veces representó a Afrodita en toda la belleza de su cuerpo semivestido o desnudo. En estas estatuas es característica suya la composición pictórica, cuya realización confiaba únicamente al pintor Nicias de Atenas. Excepto una de dichas estatuas, las restantes nos han sido transmitidas por copias romanas. Esta obra de su propia mano, realizada ya en su época madura, es la conocida por *Hermes* en Olimpia [78]; el personaje lleva en su brazo al niño Dionisio y se yergue esbelto sobre su apoyo de largas piernas; sus formas corporales son de blanda y pulida modelación y su sereno resplandor se concentra en la suave cabeza del dios. La interpenetración de las formas está especialmente marcada por las delicadas transiciones en el semblante, que descansa beatífico en su propia expresión. Cubre la cabeza un cabello abundante, de cortos rizos. En este *Hermes*, el mensajero de los dioses y el portador del niño Dionisio se han fundido en una sola imagen de dulzura casi inquietante. El *Hermes* de Praxiteles, aun con toda su lírica proximidad, no es otra cosa que un símbolo del distanciamiento de los dioses. A pesar del amable encanto de su presencia, resulta inasequible a la oración y la invocación. El grupo está compuesto como en un cuadro: un tronco de árbol, sobre el que se ha tendido un manto, sirve de apoyo al brazo izquierdo de Hermes, que lleva al niño. El suave tejido se

extiende también sobre el brazo, para no hacerle daño. La figura se desarrolla en su aspecto frontal. La espalda no fue acabada de cincelar, porque nunca estaba a la vista. La primacía de la idea pictórica de la imagen sobre la configuración de bulto redondo es típica del lenguaje formal potsclásico de Praxiteles.

El escultor ático Leocares, que ya colaboró en el Mausoleo, dio en su *Apolo de Belvedere* [79] expresión a la imagen postclásica de este dios. El esbelto cuerpo se representa caminando a paso ligero y sujetando el arco con la mano izquierda adelantada. La mirada de la cabeza, enérgicamente vuelta, amenaza por encima del arco a un po-



[77] Planta del templo de Atena en Priene (Asia Menor), proyectado por Pitio después de mediados del s. IV. El templo períptero jónico se iguala con el dórico mediante la introducción de un opistodomo (sala posterior) y por la configuración idéntica de todos los lados; estructura abstracto-racional de la planta.

sible enemigo. El avance plástico del brazo tendido está subrayado por el ropaje, a través del cual se yergue radiante el cuerpo. El peso de éste se reparte mediante la presión sobre ambas piernas. La expresión altivamente amenazadora del rostro, con los labios entreabiertos, está acentuada por la composición de los rizos. A partir del Renacimiento, esta famosa obra ha ejercido una gran influencia. En la esbelta talla de la figura, y en su composición, centrada en una sola

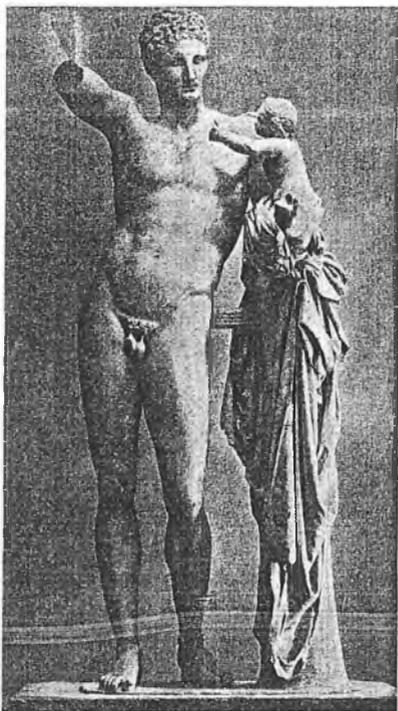
dirección, aparece de nuevo la pura grandeza del dios que ahuyenta el infortunio. Con esta obra, de hacia el 330 a. C., que representa el punto culminante de la forma postclásica, se prepara ya, con todo su efectismo, la transición hacia el lenguaje expresivo helenístico, que culminará en el puro movimiento de la forma.

Leocares trabajó para el *Filipeion de Olimpia* las estatuas de la familia real macedónica en oro y marfil, es decir, según la técnica que hasta entonces estaba reservada a las imágenes de dioses. De este grupo hemos podido quizás recuperar el retrato de *Alejandro* a través de una estatua del alto helenismo de Magnesia del Meandro, ahora en Estambul [80]. Alejandro está concebido como un nuevo Zeus: lleva el *himátion*, que deja libre la parte superior del cuerpo; en la mano izquierda, bajada, sujeta la espada, y con la derecha se apoya quizás sobre el cetro del soberano universal. El ímpetu y empuje de las formas corporales, que culmina en la grandiosa cabeza, ha sido exagerado en la reproducción helenística, pero puede considerarse como la actitud barroca de la época de Alejandro. De la estatua de época clásica, un siglo anterior, que descansa en sí misma, se ha pasado así a la estatua-retrato, impresionante y efectista, del soberano helenístico deificado.

Puede afirmarse sin lugar a dudas que la aportación más importante para la consumación de la forma clásica tardía y su sustitución por la forma efectista del helenismo fue realizada por el escultor Lisipo, quien, igual que Miguel Ángel, con su prodigiosa capacidad de trabajo, puso su sello a toda la producción de la época que va desde el 360 a. C. hasta finales del siglo. Poco después de mediados del s. IV

esculpió el retrato de Sócrates para el *Pompeion en Atenas* [81] (el edificio donde se guardaban los ornamentos y objetos de las fiestas Panateneas). El feo filósofo, cuya cabeza con ancha nariz aplastada se podría confundir con la de un sileno, ha sido representado por Li-

vase en este retrato, que evoca de nuevo, medio siglo después de la muerte de Sócrates, la figura del filósofo como homenaje conciliatorio. Es, pues, un retrato ideal, en el que no se reflejan los avatares de la cotidiana toma de posición política.



[78] Estatua en mármol de Hermes con el niño Dionisio del templo de Hera en Olimpia. Obra de Praxiteles hacia 330 a. C. Olimpia, Museo. El grupo tiene una composición pictórica. La luz sobre la superficie infunde claridad a las figuras. Gran armonía de las formas.



[79] Estatua del Apolo de Belvedere, copia romana según el original de Leocares hacia 330 a. C. Roma, Museo del Vaticano. Elegante movilidad; apertura de la figura hacia el espacio anterior y realce de la misma frente a la arbitrariedad del vestido: forma efectista de la época alejandrina.

sipo en una actitud espiritual rebosante. El cabello y la barba circundantes desempeñan un gran papel en la configuración general del rostro, de amplios rasgos y de ojos pequeños e irónicos bajo la alta frente. La penetrante fuerza del pensamiento socrático puede obser-

Como obra tardía de Lisipo se puede considerar el *Apoxiómeneo* (su nombre procede de la acción del atleta que se limpia con una *strigilis* la piel cubierta por el polvo de la palestra). Fue realizada hacia el 320 a. C. en honor de un campeón olímpico (¿Quelón de

Elis?) [82]. El motivo es ya característico del concepto clásico de la primera fase del helenismo tardío sobre la imagen del vencedor: no se representa ya al atleta en el momento de su acción, como en el *Discóbolo* de Mirón, por ejemplo, o en presencia de la deidad de la que ha recibido el triunfo, sino que se expresan los trabajos y esfuerzos de la competición: el vencedor se limpia el aceite lleno de polvo de la palestra; los ojos miran cansados y relajados a través del fatigado semblante; el brazo izquierdo está sobre la parte superior del tronco para eliminar con la *strigilis* la suciedad debajo del brazo derecho, adelantado. A partir de un apoyo ancho y de largas piernas se desarrolla un equilibrio aún poco estable y oscilante en el que asoman la agitación y el esfuerzo de la lucha. Sin embargo, la función corporal ha sido captada con energía. Con el audaz avance del brazo derecho tendido se conquista ya una dimensión espacial más, cuya expresividad está en curiosa contraposición con la concepción pasiva de la figura. En el *Apoxiómeno* se encarna la controversia de dos épocas: la expresión posclásica del sufrimiento universal ha sido vinculada a la espacialidad helenística por medio de un calculado y activo efectismo. Debemos a Lisipo una concepción nueva y realista del hombre; es él quien ha transmitido la sentencia según la cual se ha de imitar a la Naturaleza y no a un maestro. Por otra parte, él poesía una profunda comprensión del arte y quería, al igual que Policleto, a quien tanto admiraba, compendiar sus conocimientos en un sistema. Como artista reconocido, hizo varias veces retratos de Alejandro, que le empleaba junto a Leocares,

y quizá aún más que a él, como escultor de la corte.

Sólo pocos años después del *Apoxiómeno* de Lisipo, Filoxeno de Eretria pintó para Casandro, el sucesor de Alejandro en el trono macedónico, una glorificación de la *batalla de Alejandro contra Darío*.



[80] Estatua del alto helenismo de Alejandro Magno, de Magnesia en el Meandro. Estambul, Museo arqueológico. Transformación de una estatua de Leocares de hacia el 330 a. C. Imagen de apariencia pictórico-barroca; exposición representativa.

Su pintura nos ha sido perfectamente transmitida a través de una copia en mosaico de Pompeya [83], que muestra el tremendo enfrentamiento de los jinetes macedónicos contra los persas y la huída de Darío en su carro. Alejandro, al que en el ardor de la lucha le ha resbalado el casco, cabalga sobre Bucéfalo, su caballo, y en ese momento está traspasando con su lanza a

un persa distinguido. Lleno de espanto, extiende el gran rey su mano desde el carro. Impotente y desvalido ha de contemplar cómo sus leales soldados no pueden resistir el ataque del nuevo Aquiles. El



[81] Cabeza de Sócrates, copia romana según una estatua de Lisipo, apenas posterior al 350 a. C. Roma, Museo de las Termas. Retrato ideal del filósofo, en el que se aúnan sus rasgos físicos con la fuerza de su pensamiento.

gran acontecimiento se desarrolla en un reducido escenario paisajístico. Un árbol enjuto, de ramas retorcidas, y las rígidas lanzas al fondo forman el marco de la violenta batalla, en la que se han unificado la del Gránico en Iso y la de Gaugmela. Poco antes de su muerte, vio Goethe un dibujo del mosaico de Alejandro: «El mundo presente y el venidero no bastarán para comentar correctamente esta obra maravillosa, tras cuyo estudio y contemplación siempre sentiremos la necesidad de volver de nuevo a la admiración pura y sencilla.»

## EL ARTE HELENISTICO

(330-30 a. C.)

El período helenístico viene determinado por la expansión de la cultura griega en el interior de Asia y Egipto y por el asentamiento de los centros políticos y culturales lejos de Grecia continental, en las regiones costeras del Mediterráneo. Esta expansión fue promovida por las campañas de Alejandro Magno (336-323 a. C.), que conquistó en pocos años el reino persa y avanzó hasta la India. Después de su muerte, el gigantesco imperio, tras breves e inútiles esfuerzos por mantenerse bajo un gobierno centralizado, se disgrega en muchas monarquías aisladas, entre las que destacan Egipto bajo los Ptolomeos, Siria bajo los Seléucidas, Pérgamo bajo los Atálidas y Macedonia. En el 279 a. C. irrumpen en Grecia tribus célticas, que se trasladan al Asia Menor y son derrotadas. Como nueva potencia surge Roma en Occidente, que primero se anexiona a sus estados la Magna Grecia y Sicilia (provincia desde el 227 a. C.). En el s. II a. C. Macedonia llega a convertirse en provincia romana (batalla de Pidna en el 168 a. C., victoria de L. Emilius Paulus), y más tarde ocurre lo mismo con el resto de Grecia (destrucción de Corinto por Mummius en el año 146 a. C.). En el 133 a. C., Atalo III, sin descendientes, lega en testamento su reino a los romanos; hasta el 63 a. C. la mayoría de las regiones asiáticas queda en manos de Roma; Egipto es el último Estado griego que se integra, en el 30 a. C., al Imperio romano. Con el resurgimiento de los grandes Estados griegos, bajo dirección monárquica, va unido, ya desde el s. IV, un proceso de aburguesamiento, al que se añade la

progresiva disolución de las antiguas religiones. Las comedias de Menandro (343-293) muestran estas tendencias, así como las doctrinas filosóficas de Epicuro (342/41-271/70) y del estoico Zenón (en Atenas desde el 315); en ellas aparecen ya los rasgos cosmopolitas de los grandes centros urbanos de Alejandría y Antioquía.

LA FORMA  
HELENISTICA TEMPRANA  
(desde fines del s. IV hasta  
mediados del s. III a. C.).

La época de Alejandro significa a la vez la consumación del lenguaje formal postclásico y el comienzo del arte helenístico. No en todas partes se acogen los nuevos impulsos de la misma manera. La escuela de Praxiteles, por ejemplo, continúa manejando la delicada forma del maestro. También Atenas se niega a secundar las tendencias barrocas vigentes en la época de Alejandro. A principios del s. III a. C. se impone en el arte ático un estilo sencillo, que dirige su atención hacia la solidez material de la composición integrada por cubos bien delimitados. El principal ejemplo de dicho estilo es la estatua, transmitida en copias romanas, del orador ateniense *Demóstenes*, realizada por Polieucto en el 280, casi cuarenta años después de la muerte del estadista [84]. En sencilla postura, seguramente con las manos cruzadas ante el vientre, como las cruzaba en vida, está el patriota sumido en el dolor de la pérdida de la libertad. Las líneas verticales chocan duramente entre sí, y las horizontales se extienden como ataduras alrededor del cuerpo delgado y de débil constitución. En el rostro consumido, marcado por surcos y arrugas, arde

un impotente deseo de libertad. El lenguaje formal es seco, sobrio y anguloso. Polieucto busca conscientemente la contraposición frente a la forma clásica armónico-preciosista.



[82] Estatua del Apoxiómeno (el que se limpia el polvo de la palestra), copia romana en mármol según el original en bronce de Lisipo, de hacia el 320 a. C. Roma, Museo del Vaticano. Composición espacial de la escultura: la figura ya no se realiza en el aspecto frontal, sino en su circunvalación; el atleta no está representado como vencedor, sino que acusa el cansancio tras la lucha. Nueva proporción: figura de piernas largas y cabeza más pequeña.

LA FORMA DEL  
ALTO HELENISMO  
(desde mediados del s. III  
hasta cerca del 160 a. C.)

Desde la mitad del s. III a. C. se perfila en el arte helenístico una actitud barroca cada vez más declarada, que culmina en movidas representaciones de volúmenes. A

la vez surge una penetrante concepción de la realidad, que puede culminar en el realismo. Se abren nuevos horizontes para la representación figurativa: la *naturaleza muerta* y la *imagen de costumbres*.

el suelo y sujeta entre las rodillas el jarro de vino (*lagino*), cuya forma es característica de Alejandría. En su apacible embriaguez ha echado hacia atrás la cabeza, surcada de venas y arrugas. El ro-



Se engendra un arte típico de gran ciudad, que encuentra su realización en la exaltación de los idilios del campo (cf. el poeta Teócrito) y en cuadros de la vida cotidiana y callejera. Es cierto que el mito pervive aún, pero los antiguos dioses han perdido fuerza. Tyche, la Fortuna de los romanos, determina, como caprichosa diosa del azar, los destinos del mundo. Ganan importancia las religiones místicas orientales, como el culto egipcio de Isis y de Osiris.

En la escultura se encuentran nuevos motivos, como el del cuerpo colgado, tan corriente para nosotros desde la época cristiana. También es ahora cuando se comienza a emplear la postura sentada en la escultura mayor exenta. La famosa estatua en mármol de la *anciana borracha* [85] es de mediados del siglo. Esta raquítica figura se encuentra sentada sobre

[83] La batalla de Alejandro, mosaico de pavimento de Pompeya, copia según pintura de Filoxeno de Eretria, de la época posterior al 320 a. C. Nápoles, Museo Nacional. Patetismo barroco de la época alejandrina; configuración espacial de las superposiciones y escorzos; plasticidad de las figuras por indicación de sombras.

paje se ha desprendido de los hombros y, tras permitir la contemplación de un cuerpo desmayado, se extiende sobre el suelo en revueltos pliegues. Esta imagen de género realista presenta una composición cúbica piramidal. Realismo y formalismo se funden en crecida tensión. El alto helenismo busca los extremos: junto a la anciana borracha puede crear una figura tan conmovedora como la *doncella de Antium* [86], la imagen de una servidora del culto, que, retraída en sí misma, sujeta la bandeja con las ofrendas de alimentos. Este original de alto rango data aproxima-

damente del 240 a. C. Un vigoroso movimiento se introduce en la figura, plenamente cerrada en sí, a través de la pierna libre, separada y oblicua. La mirada de la cabeza, de configuración delicadamente femenina, está dirigida hacia la bandeja de las ofrendas. Los pliegues del chitón, semejantes a crespones, y la abundante caída de los del manto rodean el esbelto cuerpo de la doncella, sin perder vida propia. La imagen del juvenil servicio y el sereno retraimiento han sido obtenidos en su sencilla grandeza por innumerables pequeños ritmos de movimiento, a partir de cuyo impulso se ha logrado magistralmente una apariencia de quietud. No se trata de una serenidad sencilla, clásica, sino de una serenidad complicada. La forma efectista de la estatuaria helenística se logra también por medio de la máxima intensidad en los contrastes, incluso cuando no se pretende producir un efecto, sino simplemente «representar». El hombro desnudo de la doncella se contrapone con su tersura a la gracia del vestido y la sencilla cabeza contrasta con el abundante ropaje.

La *Nike de Samotracia* encarna en su grandiosidad el movimiento vigoroso y ligero del estilo efectista helénico. Esta obra fue realizada probablemente hacia el año 190 a. C. como exvoto por una victoria naval [87]. Portadora de la *Victoria* (en gr. *Nike*), la diosa alada descendiendo sobre la proa del barco. El majestuoso descenso de la diosa triunfadora se expresa en las enérgicas ondulaciones del manto. Lanzado hacia atrás por el viento, el fino chitón se adhiere al cuerpo y se tensa sobre los pechos en afiladas aristas. Por debajo de los pechos, el cinturón acentúa las formas del cuerpo, que gira ligeramente. El triunfo del movimiento

culminaba seguramente en la cabeza, cuya pérdida es por ello particularmente lamentable.

Las luchas de los atálidas contra los gálatas aparecen representadas en Pérgamo en forma de ex-



[84] Estatua retratista de Demóstenes, copia romana según el original de Polieucto del año 280 a. C. Roma, Museo del Vaticano. Estilo sobrio, seco. El sentido espacial disminuye por el endurecimiento de la plasticidad; retrato con rasgos realistas.

votos. Aproximadamente hacia el 230 a. C. se realizó el conocido grupo del príncipe céltico, que se quita la vida después de matar a su mujer. También el *gálatas moribundo* [88] pertenecía a este tipo de ofrendas. La temática de estos grupos es típicamente helenística; ya no se representa la mera confrontación de fuerzas en la lucha, sino el momento de la muerte o el suicidio. Se prescinde totalmente de la reproducción de los victoriosos pergamenos. Sólo el dolor y

el orgullo de los enemigos se expresan con realismo patético y con penetrante caracterización. Pero el gálata, que se resiste a la muerte irguiéndose tercamente, no constituye sólo un brillante estudio psicológico, sino que también su anatomía está fielmente captada. La herida de espada bajo el pectoral derecho se reproduce plásticamente; los músculos, venas y nervios están a la vez tensos y relajados en el instante del envaramiento de la muerte. Alrededor del cuello aparece el *torques*, el característico collar de los celtas. El cabello en-



[85] Estatua de la «anciana borracha», copia romana según un original de mediados del s. III a. C. Munich, Staatl. Antikensammlungen. Imagen realista de costumbres; composición piramidal de la figura.

crepado caracteriza al bárbaro, cuya muerte no está representada con desprecio sino de forma noble y grandiosa. Sobre el plinto yacen el escudo y la trompeta, que se le han caído al gálata. La obra, de-

bida quizá al escultor y teórico de arte Epígono de Calisto, nos ha sido transmitida gracias a una copia romana de la época de los Antoninos (s. II d. C.).

El arte de Pérgamo culmina en



[86] Doncella de Antium, original griego en mármol, de hacia el 240 a. C. Roma, Museo de las Termas. Unidad compositiva en la constitución de la figura; intencionado contraste del ropaje superabundante con la lisura de las partes corporales desnudas.

la gigantesca construcción del *altar de Zeus*, erigido bajo Eumenes II entre el 180 y el 160 a. C., que es el mayor altar provisto de frisos de la Antigüedad [89]. Sobre un podio casi cuadrado, al que conduce una ancha escalinata comprendida entre dos bastiones, se encuentra el altar propiamente dicho, rodeado de columnatas como en las construcciones de plazas de la época. En torno a todo el zócalo, incluidos los bastiones, se desarrolla un friso de casi 200 m. de longitud,

que representa la lucha de los dioses contra los gigantes. Un segundo friso más pequeño con representaciones de las leyendas de la fundación de Pérgamo se extiende a lo largo del interior de la galería. Magníficas figuras de acróteras coronan la enorme construcción en la que se funden, de manera hasta entonces insospechada, la arquitectura y la escultura mayor en una unidad indisoluble. Un torrente de movimiento llena las figuras del gran friso, de tamaño patéticamente superior al natural. En la placa del friso oriental, que muestra a *Atena en lucha con los gigantes* [90], se evocan formalmente los dioses de Fidias del frontón occidental del Partenón, pero vinculados completamente, como es natural, a la nueva forma, patética y altamente barroca. Atena avanza hacia la derecha, agarra a su alado enemigo por el cabello y se dispone a derribarlo sin piedad. Por la derecha también, acude veloz Nike con las alas desplegadas, para coronar a la diosa triunfadora. Entre lamentos, surge de las profundidades Gaia, la Madre Tierra, que sufre por la muerte de sus hijos. Un patetismo desgarrado, formas fuertemente agrandadas y un movimiento impuesto casi violentamente determinan la composición de los cuerpos entrelazados, que se buscan y se rechazan entre sí. Con una especie de gran *horror vacui*, el fondo del bajorrelieve está cubierto por el conjunto de las representaciones, de manera que desaparece casi por completo. Este fondo del relieve se convierte en un muro sobre el que se desarrollan representaciones escultóricas de grandes grupos de figuras plásticamente enlazadas. La Antigüedad alcanza así el punto culminante de una actitud estilística barroca.

En el gigantesco friso de la Gigantomaquia están representados todos los dioses y divinidades menores entonces conocidos. Se percibe un panteísmo cósmico. La concepción griega de un mundo

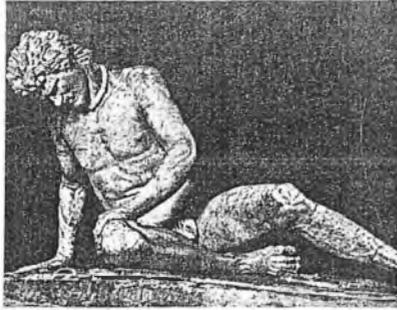


[87] Estatua en mármol de la Victoria (Nike) de Samotracia, hacia 190 a. C. París, Louvre. Lenguaje pictórico-patético del vestido; refinada torsión del cuerpo, que invita a rodearlo.

poblado de dioses y *démones* culmina en esta enorme y barroca teogonía, y enlaza, por tanto, con los comienzos del mundo griego (Hesiodo).

En la misma época se reempren- de con el dinero del rey seleúcida Antíoco IV (175-164 a. C.) la construcción del *templo gigante del Zeus Olímpico en Atenas*, comenzada bajo Pisístrato [91]. La dirección de la obra corre a cargo del arquitecto romano (!) Corru- tius. El templo es realizado como

díptico sobre la planta del arcaico con la disposición axial, habitual desde la construcción del *templo de Atena en Priene*. Lo propiamente novedoso y rico es el empleo del *capitel corintio*: esta forma de

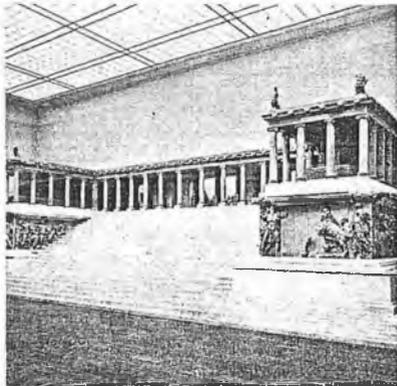


riores (Figalia, Tegea, Epidauro) [92] y en la articulación de muros («Linterna» de Lisícrates) y fue empleada por primera vez para la arquitectura exterior en Asia Menor. Este tipo de capitel vincula las formas redondeadas del dórico con las vegetales del jónico; se impone en el *Olimpeion* de Atenas y emprende una triunfal carrera a través de la historia del arte romano,

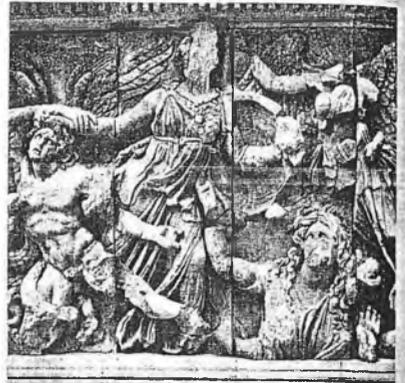
[88] Estatua del «gálata moribundo», copia romana según el original de Epígono de Caristo de hacia el 230 a. C. Roma, Museo Capitolino. Constitución espacial de la figura, reproducción anatómico-realista del cuerpo; caracterización del tipo gálata.

capitel —un núcleo cónico redondo rodeado por una doble corona de hojas de acanto, de las que brotan zarcillos arrollados en es-

desde que Sila trasladó varias columnas de dicho templo —no terminado— al de Júpiter en el Capitolio.



[89] Altar de Zeus de Pérgamo, entre 180 y 160 a. C., erigido por Eumenes II. Berlín C 2, Museo de Pérgamo. Monumentalización del altar: realce por un podio y cierre por columnatas. Inclusión de la escultura (friso del podio) en la arquitectura.



[90] Atena en la Gigantomaquia, placa del friso oriental del altar de Pérgamo. Berlín C 2, Museo de Pérgamo. «Citas» del arte clásico (frontón oeste del Partenón); patetismo barroco en las figuras; negación total del fondo del relieve.

piral, y cubierto arriba por una placa cuadrangular combada cóncavamente— fue desarrollada en el Atica en la arquitectura de inte-

El deseo de suntuosidad y representación de los príncipes helenísticos y de las ricas ciudades comerciales no se satisface plena-

mente con la edificación de templos magníficos. Se construyen grandes plazas, cerradas por galerías de varias plantas, que más tarde aparecen ya articuladas a la manera romana, mediante la su-

lor plástico del edificio. Una edificación de tal tipo se ha conservado en la estrecha *acrópolis de Lindo* en Rodas [94]: a través de una larga galería provista de alas prominentes se llega a una ancha escalinata, entre bastiones coronados de columnas, hasta el frente del edificio del pórtico con un muro de cinco puertas; detrás está el patio circundado de columnas, en uno de cuyos ángulos aparece el templo de Atena, perteneciente al s. IV a. C. (un anfipróstilo dórico). Sobre un espacio mínimo, aprovechando el escalonamiento natural del terreno, se alcanza aquí una sucesión gradual, muy efectista, de los elementos arquitectónicos.



[91] Columnas del templo de Zeus Olímpico en Atenas, parte del edificio de Cosutius bajo Antíoco IV (175-164 a. C.). Adopción del capitel corintio en lugar del jónico en el exterior del templo.

perposición de los órdenes dórico y jónico. En el punto central están el altar y el templo, a los que conducen suntuosas construcciones porticadas.

Estas tendencias a la sistematización de grandes complejos arquitectónicos ya se habían anunciado en Jonia en el s. V a. C., sobre todo en la planificación de la ciudad con la disposición de trazados rectangulares de calles (Hipodermo de Mileto jugó un gran papel en esta planificación) [93]. En el transcurso de la época helenística se reformaron antiguos santuarios, pero se hizo de tal forma que no se correspondía con el sentimiento artístico arcaico y clásico, e incluso constituía una aminoración del va-

#### LA FORMA

#### HELENISTICA TARDIA

(desde mediados del s. II hasta finales del s. I a. C.)

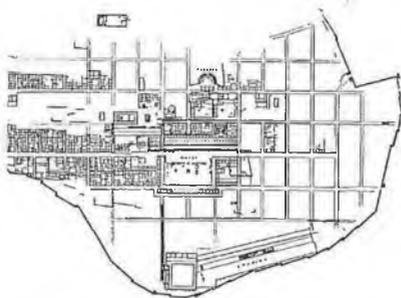
En el gran friso de Pérgamo había encontrado su consumación el estilo del alto helenismo. El des-



[92] Capitel corintio de Epidauro, segunda mitad del s. IV a. C. Epidauro. Museo. Empleo en interiores.

arrollo que tendía hasta entonces, homogéneamente, hacia el punto culminante, se disgrega ahora en tres grandes tendencias, que se di-

viden en muchas otras y se reflejan mutuamente. Por una parte, esta escisión conduce a una mayor apertura espacial en la forma centrífuga del barroquismo tardío, y ello da lugar a una forma contra-



[93] Plano de la ciudad de Priene en el Meandro (Asia Menor), fundación de nueva planta del s. IV a. C. Articulación de la ciudad en «insulae», a base de calles paralelas longitudinales a la pendiente y calles transversales cruzadas en ángulo recto (en parte como escaleras). En las «insulae» centrales, los edificios públicos: mercado, Ayuntamiento, salones, templos, altares. Planificación racional en lugar del crecimiento armónico.

puesta, a una estructura centrípeta, encerrada en sí misma, que se aísla respecto al espacio. Estas formas antitéticas, desarrolladas a partir de la concepción espacial helenística, anteponen un marcado aplanamiento a la reacción clasicista proveniente de Atenas desde mediados del s. II a. C. Tras el gran friso de Pérgamo se va perfilando una inseguridad estilística por la que resulta comprensible la búsqueda de los modelos clásicos, que acaba finalmente en las copias de originales clásicos hechas por los esclavos. Ya en el friso menor del altar de Pérgamo, que pertenece a la década que va del año 160 al 150 a. C., queda rota la actitud barroca por influjos clasicistas y por la adopción de motivos pictóricos.

La *Afrodita de Melos* [95], conocida mundialmente como *Venus de Milo* pertenece a la misma década. El motivo se apoya en un modelo del s. IV a. C., pero su estrecha base y el desplazamiento en el espacio de la parte inferior del cuerpo, cubierta por el vestido, originan una forma helenística auténticamente tardía. El inquieto juego de los enérgicos pliegues del vestido se contraponen refinadamente a las delicadas redondeces del bellissimo cuerpo. La cabeza de Afrodita, en su ensoñadora armonía y actitud melancólica, es, tanto en la forma de la cara como en la configuración del cabello, casi una copia literal del modelo praxitelico.

En general, la Afrodita tan frecuentemente representada en el siglo IV a. C., es también ahora copiada con especial predilección. En un grupo de *Afrodita, Eros y Pan* se contraponen la desnuda belleza de la diosa a la figura grotesca y



[94] Reconstrucción del santuario de Atena en Lindo de Rodas. Integración del templo del s. IV a. C. en una edificación axial en terrazas del alto helenismo. Obedece a una concepción pictórica y representativa.

libidinosa de Pan con patas de macho cabrío.

La última obra del arte griego independiente es el famoso grupo de *Laoconte* [96], que fue creado en el s. I a. C. por los escultores

de Rodas Agesandro, Polidoro y Atenodoro. El lenguaje formal del barroquismo de Pérgamo se manifiesta aún en este grupo, que representa pictóricamente, pese a su estructura escultórica, la suerte

Por la presión de los cuerpos de las serpientes, el padre y el hijo más joven son lanzados hacia atrás sobre el altar, mientras que el hijo mayor está junto a él sujeto. El padre es alcanzado por



[95] Venus de Milo, original en mármol, apenas anterior a la mitad del s. II a. C. París, Louvre. Influencia clasicista: se toma como modelo una estatua del s. IV a. C. Contraste entre el vestido y el cuerpo desnudo. Acentuación del aspecto frontal.



[96] Grupo en mármol de Laocönte, obra de los escultores Agesandro, Polidoro y Atenodoro, del s. I a. C. Roma, Museo del Vaticano. Unión del patetismo helenístico con la actitud clasicista: inserción de las fuerzas de movimiento centrípetas y centrífugas en la superficie.

del sacerdote de Apolo y sus hijos. Laocönte es castigado con la muerte por su desobediencia a un mandato divino en la preparación del sacrificio. El tema es la lucha a muerte de un padre y sus hijos contra las serpientes demoníacas. La obra, hallada en 1506, ha influido enormemente en el Renacimiento, y aun posteriormente; ya en la Antigüedad era famoso este grupo escultórico, que se encontraba en poder del emperador Tito y fue alabado por Plinio el Viejo, según el cual era la mejor obra de la escultura y la pintura.

el mordisco mortal de la serpiente en la mejilla izquierda; la otra serpiente está a punto de morder el pecho del muchacho más joven. Este, viéndose desvalido, busca con su mirada desfallecida la protección del padre, quien también se revuelve en la lucha mortal. Una fuerte expresividad y patetismo caracterizan al recio cuerpo y a la cabeza penetrantemente modelada. El hijo mayor, que busca librarse del ahogo oprimente de la serpiente, mira aterrado hacia el padre, cuyo sufrimiento se refleja en la mirada del joven. El comple-

mento del brazo derecho del padre, cuya mano alzaba como en triunfo un ondulante trozo de serpiente, no era auténtico. Hace pocos años pudo colocarse el brazo original, que fue hallado mucho después que el grupo. Está doblado hacia la cabeza e intenta arrancar el cuello a la serpiente. Se ofrece a nuestra vista un cuadro de impotencia humana, de conmovedor patetismo, cuya forma, si bien de un frío virtuosismo, también exhibe una pasmosa integridad. He aquí otra composición que se desarrolla meramente en el aspecto frontal, en cuya distribución de superficies están ligadas las tendencias centrífugas y centrípe-

tas del arte helenístico tardío. Mientras que en el cuerpo de Laoconte y en su faz se expresa inconfundiblemente la actitud barroca, los cuerpos y los rostros de los muchachos son clasicistas, retrocediendo al lenguaje formal de Lisipo. Esta influencia de los modelos clásicos caracteriza sobre todo el arte de Atenas. Ya desde mediados del s. II a. C., los soberanos helenísticos encargaban copias de obras clásicas. En esta actividad de reproducción marcan la pauta los *talleres neoáticos* de Atenas, que más tarde van a proporcionar las formas clásicas también a Roma.

## EL ARTE ETRUSCO

El origen de los etruscos nos es tan desconocido como su lengua. Posiblemente emigraron antes del 800 a. C. de la región mediterránea oriental a la Italia central (Toscana). Con ellos llegan las tumbas de cúpula y de cámara (túmulos) al territorio de los pueblos itálicos, que incineraban a sus muertos. Desde mediados del s. VIII a. C. los etruscos extienden su campo de dominación hacia el norte (Alpes orientales, Retia) y hacia el sur (Lacio, Campania) y logran también la hegemonía marítima en el mar Tirreno (en el 540 a. C., victoria naval sobre los griegos en Alalia, Córcega etrusca). Reyes etruscos gobiernan Roma y ejercen una fuerte influencia religiosa que se refleja en el culto estatal romano posterior. Es posible que el ceramista etrusco Vulca realizara las estatuas de dioses para el Capitolio de Roma hacia el 500 a. C. En el 509 son expulsados de dicha ciudad los reyes tarquinos. En el transcurso del siglo V a. C. se inicia el declive del predominio etrusco; en el s. IV antes de Cristo comienzan las luchas con los celtas en el norte (en el 387 éstos conquistan Roma) y con los romanos en el sur (en el 396 cae Veyes, la enemiga mortal de Roma). Hasta el 280 no tiene lugar el reconocimiento definitivo de la supremacía romana. Al mismo tiempo se deja notar una última llamarada de resistencia política: entre el 82 y el 79 a. C. Sila lleva a cabo las guerras de exterminio en Etruria. De entre los romanos notables de origen etrusco puede citarse a Mecenas († 8 a. C.), que inmortalizó su

nombre por su apoyo a jóvenes talentos. El arte etrusco desde el período arcaico no es más que una derivación particular—muy desarrollada—del arte griego. En efecto, el arte griego se reconoce superior y ejemplar, y se hacen venir griegos a las cortes etruscas. Una manifestación de tal superioridad es la abundancia de vasos griegos encontrados sobre las tumbas etruscas, de tal forma que la mayor parte de los que se conservan en buen estado de la época arcaica y la clásica proviene de necrópolis etruscas.

También el templo griego sirve de modelo para la *edificación del templo etrusco*. Sin embargo, se advierten variaciones esenciales: el templo etrusco prescinde de la galería de columnas en torno a la cella y sólo construye las columnas frontales. La cella está dividida generalmente en tres recintos y es mucho más grande que la del templo griego. El realce del ancho frente origina un marcado *efecto de fachada*, que queda como característica de la arquitectura romana. La techumbre del templo etrusco es abierta y la viga cimera se resalta especialmente. Las figuras escultóricas de barro no están en los tímpanos, sino dispuestas en forma inarmónica sobre las vertientes del frontón y distribuidas sobre la viga maestra, o columen, del tejado.

La conocida estatua de terracota del *Apolo de Veyes* pertenecía a un grupo creado hacia el 500 a. C., que adornaba, a manera de acrótera, la cima del templo de Veyes y que representaba quizás la muerte de la cierva de Lemno por Hera-

cles en presencia de Artemis, Apolo y Hermes. El significado concreto que adoptó el mito griego en la interpretación etrusca es algo que ya no podemos determinar. A Apolo se le representa caminando [97]. El peso de su figura está sustentado en parte por un apoyo en forma de volutas. El cuerpo es de configuración blanda y pastosa. El vestido, estrechamente ceñido, forma a su vez una segunda piel, plenamente ornamental, con sus pliegues delicadamente escalonados. El cuerpo, macizo e inarticulado, está coronado por la cabeza, que, en relación con él, aparece particularmente pequeña. Definen el rostro una sonrisa amplia, como de lobo, y los ojos almendrados bajo el firme trazado de los arcos ciliares. Sobre los hombros caen mechones de cabello muy retorcidos. El sentido griego de las proporciones no existe en esta obra y produce un efecto apagado y terrenal si la comparamos con los *kuroi* griegos coetáneos [46]. Ya la elección del material es característica de la *escultura etrusca*: al contrario que en Grecia, no hay escultura en mármol, sino sólo estatuas de arcilla, toba o caliza, junto a la escultura en bronce, común a ambas culturas.

En fundiciones de metal y trabajos de orfebrería, los etruscos produjeron desde el s. VII a. C. obras excelentes. La famosa *loba capitolina* [98] es una obra etrusca de mediados del s. V a. C., que depende en gran medida de los modelos griegos, sobre todo en su captación de la naturaleza animal. Pero el elemento heráldico-ornamental que posee la quieta loba, que olfatea nerviosa mientras amamanta a los gemelos Rómulo y Remo, es sin duda de procedencia etrusca. Las estatuillas de estos dos gemelos, Rómulo y Remo, fueron añadidas en el Rena-

cimiento para sustituir a las primitivas, entonces ya perdidas.

También los *sarcófagos* etruscos de las cámaras mortuorias estaban realizados frecuentemente en arcilla. En la época arcaica tardía se impone el tipo de sarcófago que presenta al muerto comiendo con su mujer sobre la klíne [99]. La imagen de la alegre supervivencia en el Más Allá concuerda con la idea que los supersticiosos etruscos tienen de la muerte y es la palanca de su floreciente culto a los muer-



[97] Estatua de terracota de Apolo, figura de acrótera de un templo de Veyes, hacia el 500 a. C. Roma, Villa Giulia. Dependencia respecto del arte jónico en los abundantes pliegues del vestido, cuya ornamentación forma una segunda capa corporal. La expresión del rostro es arcaica.

tos. No es griega en absoluto la costumbre de que el marido esté tendido junto a la mujer en la klíne para comer. En cambio, el armazón de madera de dicho mueble, en el que se encaja un colchón blando, está trabajado completa-

mente a la manera griega. En la misma cama están sepultados los restos del muerto, y la tapa desmontable la constituyen las figuras tumbadas. El estilo de estas figuras arcaicas tardías, creadas a finales del s. VI a. C., muestra de nuevo la desproporción entre las cabezas pequeñas y la masa carnosa de la parte superior del cuerpo. Mediante una extraña abstracción se prescinde de la modelación auténticamente plástica de la parte corporal inferior, que está cubierta por un manto.

En la decoración de las cámaras funerarias etruscas de los s. VI y V antes de Cristo, que, por su disposición, imitan totalmente el aspecto de una casa, podemos ver imágenes pintadas que reflejan la alegre supervivencia del muerto en el mundo de ultratumba. La danza y el banquete, la caza y la pesca, el deporte y las escenas eróticas, son los temas de las *pinturas murales*. Los frescos, con frecuencia sorprendentemente bien conservados, son particularmente importantes, porque permiten sacar conclusiones sobre los modelos griegos no conservados de la pintura mural, cuyo colorido y distribución de las figuras eran sin duda semejantes. Pero es típicamente etrusca la vinculación de las figuras a formaciones vegetales. Nunca fue concebida la figura en

paredes longitudinales está ocupada por la figura de un hombre tumbado, quizás el propio difunto. El cuerpo pardo-rojizo resalta vivamente sobre el vestido verde claro.



[99] Sepulcro, sarcófago de arcilla de Cerveteri, hacia finales del s. VI a. C. Roma, Villa Giulia. Constitución acumulativa arcaica de las figuras, cuidada modelación de detalles, reproducción abstracto-incorpórea de la parte inferior de los cuerpos, con lo que se realzan los troncos superiores y las cabezas.

Su diestra tendida sujeta un huevo, en el que puede identificarse la habitual ofrenda mortuoria. La figura está aún configurada según la manera arcaica: la parte inferior del tronco, la cabeza y los brazos se

[98] Estatua en bronce de la loba capitolina, de mediados del siglo V a. C. Roma, Palacio de los Conservadores. Cede la frontalidad arcaica (la cabeza está algo vuelta) y el cuerpo presenta una configuración más armónica; permanece aún la reproducción minuciosa, ornamental de cada una de las partes (rizado del cuello, bucles flamígeros, espina dorsal).



el arte griego tan ornamentalmente como en las imágenes de la *tumba de las leonas en Tarquinia*, de finales del s. VI a. C. Una de las representan de perfil, mientras que la parte superior se ve frontalmente. Esta construcción un tanto violenta encubre, sin embargo, la coer-

ción ornamental a que se somete la postura de la imagen. El muerto observa la fiesta dionisiaca que se desarrolla en la pared transversal. Figuras danzando y tocando instrumentos de música se agrupan en torno a una gran cratera que ocupa el centro de la escena. Los danzantes están poseídos por el vértigo del movimiento, que se exterioriza en sus vaivenes angulosos. En el tímpano de encima están representadas las leonas que han dado nombre a la tumba. Bajo la banda de



[100] Cabeza de Hades de una pintura mural de la «Tomba dell'orco» en Tarquinia, primera mitad del s. IV a. C. Estrecha correspondencia con la pintura griega postclásica; plasticidad de la cabeza por sombreados.

ornamentos se representa el mar por medio de gaviotas y delfines que saltan. La evolución propia del arte griego, que hemos descrito anteriormente, no corre paralela a la del arte etrusco, siempre más conservador, arcaizante y tradicionalista; y así, hasta muy avanzado el

siglo v a. C., perviven formas arcaicas tardías. Sólo el *estilo suntuoso* de finales del s. v a. C. y la forma postclásica del s. IV a. C. lograron tener alguna influencia y ser adoptados. La *cabeza de Hades* de la *Tomba dell' Orco*, en Tarquinia, es representativa de la variante etrusca de la forma postclásica [100]. Bajo una careta de lobo aparece el rostro impresionante del señor de los muertos, junto al que se encuentra Perséfone. La captación plástica del semblante visto de perfil se logra por líneas de sombreado, que debieron imponerse en la pintura griega desde principios del s. IV a. C.

En la *escultura en bronce* etrusco-italica de la época helenística se encuentran obras excelentes, que se diferencian esencialmente de las obras griegas coetáneas en la concepción del retrato. El *busto del hombre con barba* en bronce, de Roma [101], conocido bajo el nombre de *Brutus*, muestra una captación asombrosamente intensa de la persona. Todas las formas individuales han sido esculpidas directamente en la estereométrica cabeza. En este frío semblante de labios apretados se ha grabado una impenetrable severidad, amargo desprecio a los hombres y resignación. Una voluntad enérgica y un carácter indoblegable se expresan en los ojos hundidos y en el mentón prominente bajo la barba de las mejillas, espesa, pero carente de plasticidad. Quizás pueda reconocerse en el retrato a un romano de la época heroica de la República (principios del s. III a. C.) al cual, sin embargo, no se puede identificar.

El lenguaje formal patético-barroco helenístico se vincula en Etruria al expresivo arte popular de las innumerables *urnas cinerarias* de la época tardía, originando obras muy peculiares. Mientras que alrededor

de la caja de cenizas se encuentran generalmente representaciones mitológicas de interpretación etrusca, sobre la tapa de las urnas los muertos aparecen en actitud yacente. Con ello se acorta o repliega el cuerpo de manera sorprendente, mientras que sólo la cabeza se esculpe en bulto redondo. Surge un



[101] Efigie en bronce de un hombre, mal llamado Brutus, comienzos del s. III a. C. Roma, Palacio de los Conservadores. Forma básica estereométrica de la cabeza, constituida por la escueta realización de cada una de sus partes, que se enfrentan mutuamente.

de esposos sobre la *tapa de una urna cineraria de Volterra* [102], que se contemplan mutuamente de una manera hosca e irritada, pero tierna, produce un efecto casi caricaturesco.

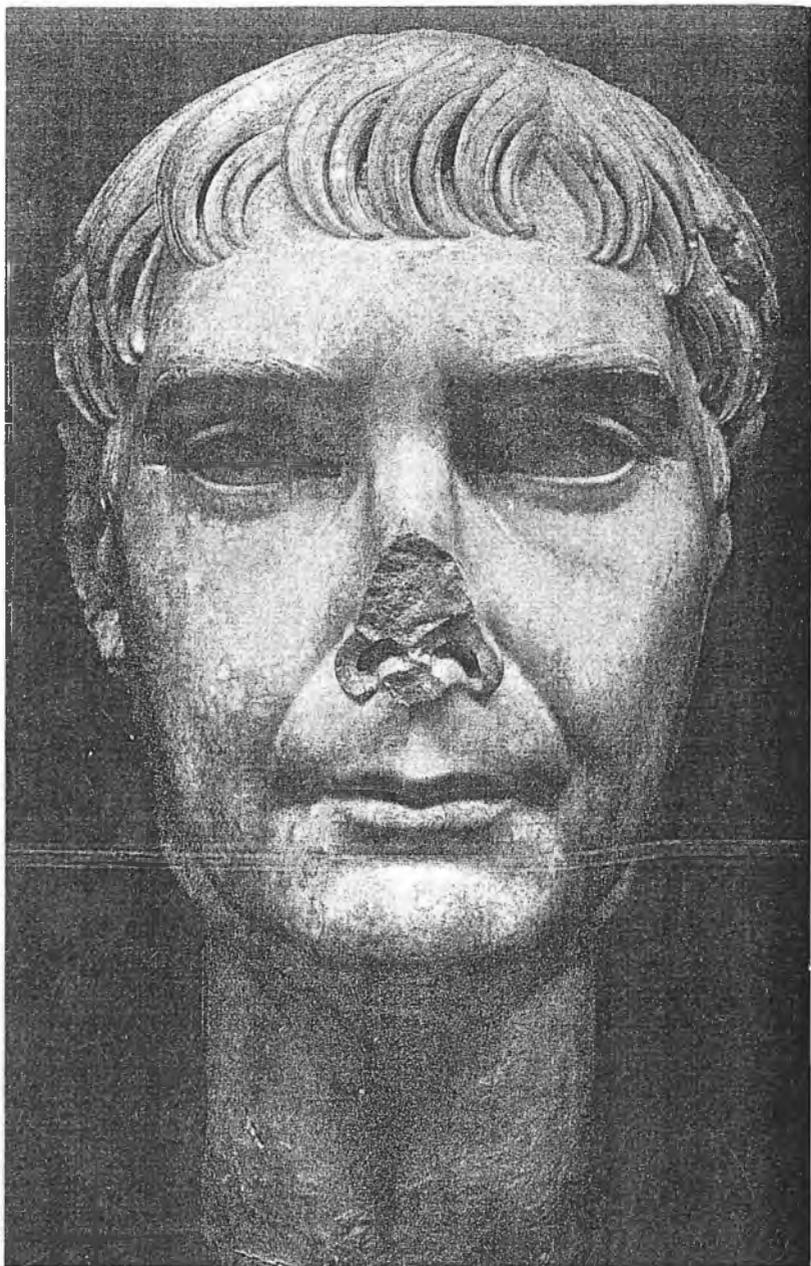
La importancia histórica general del arte etrusco—que, como tal, era simplemente una derivación provinciana del arte griego, una secuela, más o menos barbarizada, del arte de la Hélade—reside, primordialmente, en que sentó las bases para que, siglos más tarde, los romanos adoptaran a su vez el lenguaje for-



[102] Matrimonio, tapa de una urna cineraria de arcilla de mediados del s. I a. C. Volterra, Museo. Postrimerías del arte etrusco; descuido del cuerpo en favor de la cabeza; arte retratista realista-caricaturesco.

arte popular, que alcanza frecuentemente llamativos efectos en su ingenua fuerza expresiva. La pareja

mal griego, con lo que, una vez más, se puso de manifiesto la vigencia universal de este arte.



[103] Efigie en mármol de Trajano, realizada seguramente poco después de su muerte (117 d. C.). Ostia, Museo. Presenta influencias de los retratos de los últimos años de la República y de los primeros del Imperio. Soltura pictórica en la escueta composición estereométrica del rostro.

## EL ARTE ROMANO

EL ARTE DE LA  
REPUBLICA

Según los cálculos del romano Varrón, la ciudad de Roma fue fundada por Rómulo en el 753 a. C., fecha que no está en contradicción con los más recientes hallazgos arqueológicos. Tras la caída de la monarquía, fuertemente influida por los etruscos, se instaura oficialmente en el 510 a. C. un orden estatal democrático, constituido al principio de forma puramente aristocrática, seguramente por analogía con lo que sucedía por entonces en Atenas. Los dos siglos siguientes se caracterizan por las luchas sociales, la nivelación de los distintos estamentos y la expansión territorial del ámbito urbano de la ciudad, en principio hasta el Lacio y la Etruria meridional. En múltiples luchas de suerte variable, Roma consumó la unificación de Italia en el 226 antes de C. hasta el límite meridional del Po. Con esta situación de poder comienza las luchas contra Cartago, resultando vencedora en dos guerras (264-241 y 218-201 antes de C.). El predominio de Roma en el Mediterráneo occidental conduce a conflictos con las potencias orientales, que desembocan también en la conquista de estas regiones (primero Macedonia, y en el 146 toda Grecia). Los últimos cien años de la República, durante la cual queda todo el Mediterráneo en manos de Roma (en el año 63 a. C. se convierten extensas regiones de Asia Menor en provincias romanas; del 58 al 51 a. C. conquista de las Galias por César; en el 30 a. C. anexión de Egipto), están llenos

de agitaciones internas, promovidas por malestares sociales. Los intentos de resolverlos conducen a guerras civiles y el orden democrático se queda sin contenido y a merced de los políticos que rivalizaban entre sí: los Gracos, Mario-Sila, César - Pompeyo, Octaviano - Antonio. De la lucha surge como vencedor Octaviano (batalla de Actium en el 31 a. C.), quien con el nombre de Augusto introduce la época del Imperio con la adopción del título de *Princeps* el 13-1-27 a. C.

La conquista de territorios griegos conduce a una asimilación creciente de la cultura y el arte de Grecia, a lo que se opone sin resultado M. Porcius Cato (censor en el 184 a. C.). Los saqueos de las ciudades de Tarento (272 a. C.), Siracusa (212) y Corinto (146) aportan a Roma muchas obras artísticas. En el 241 a. C., Livio Andrónico representa las primeras tragedias y comedias griegas en lengua latina; le siguen Plauto (254-184) y Terencio († 159). Figuras claves del humanismo griego en Roma son el joven Escipión y su círculo, a los que cita Cicerón en sus diálogos; Panecio enseña la ética estoica; el historiador Polibio analiza los motivos del triunfo de Roma. El primer florecimiento de la literatura romana surge al final de la República: César (100-44 a. C.), Cicerón (106-43), el lírico Cátulo (87-54) y el historiador Salustio (86-34).

Las primeras manifestaciones del arte romano nacen bajo la influencia etrusca, lo que ya se desprende del hecho de que el escultor etrus-

co Vulco de Veyes trabajara las figuras de barro para el Capitolio de Roma. También se han encontrado en Roma muchos vasos griegos del s. v a. C. Ya desde el s. iv antes de C. se deja notar una creciente influencia del arte helenístico, que domina en la última época de la República, hacia el 100 a. C. El arte romano se encuentra a sí mismo más tarde; la fuerza plástica no fue para los romanos una fuerza ancestral, como lo fue para los griegos, sino que aparece tardíamente en la vida del pueblo. Si los griegos ya habían constituido su propio mundo artístico antes de partir con Alejandro a la conquista del mundo entonces conocido, el arte romano se desarrolla, en cambio, después de las conquistas de Roma, que adoptó el caudal de formas del arte griego. Pero en tanto que la forma griega era asimilada, surgió como en toda adopción espiritual, un extraño fenómeno: de una manera imperceptible, las formas griegas se van transformando progresivamente. Los romanos, en el s. ii a. C., eran por completo discípulos de los griegos, e incluso hacían venir artistas de Grecia a Roma para crear en la ciudad sus obras—en el 140 a. C. es erigido en Roma por Hermodoro el primer templo en mármol de estilo griego—; sin embargo, en el transcurso del siglo primero se percibe progresivamente la imposición de un nuevo sentido del gusto y se va manifestando a través de las obras de arte una actitud ante el mundo típicamente romana. A pesar de que durante esta época y en las siguientes los artistas eran preponderantemente de origen helénico, la forma objetiva del clasicismo griego y el lenguaje formal de la época helenística adquieren ahora un trasfondo histórico y real y se convierten por ello en una forma

de representación activa y utilitaria. Aparece así un arte estatal, y, más tarde, un arte cortesano, que representa el poder de la *res publica* (el «Estado») y que cumple una doble función: adorna y, a la vez, reporta una utilidad inmediata. Esta concepción de la obra de arte, no de un valor en sí misma, sino de sentido utilitario, es típicamente romana, y la expresó Horacio con las siguientes palabras: *aut prodesse volunt aut delectare poetae* (los poetas desean servir o deleitar). El sentido realista romano reconoció la ejemplaridad del arte griego. Las obras maestras de la escultura griega se copiaron y reprodujeron múltiples veces. Sólo por ello podemos hoy hacernos al menos una idea de escultores como Policeto, Mirón, Escopas y Lisipo. Sin duda, estas obras, arrancadas ahora de su contexto original, se empleaban para fines decorativos, como adornos de la casa o el jardín. En la época romana existe un intenso comercio artístico, en el cual hunde sus raíces la concepción moderna del arte.

Sin embargo, junto al distinguido arte culto, de inspiración helénica, existe también un arte popular en el que puede manifestarse directamente un enérgico sentido realista. También es característica de la época romana la aparición de distintos conceptos del gusto según las diferentes clases y capas sociales. El arte romano adquiere total independencia en dos géneros del arte figurativo: uno de ellos es el retrato, que representa fielmente al modelo. Mientras que el retrato griego se dirige siempre hacia la esencia y la idea de la persona, en el romano surge un realismo descarnado, que culmina en la reproducción naturalista. Si la fotografía se hubiera descubierto en la Antigüedad, sus inventores habían sido

los romanos y no los griegos. El retrato griego brota de la heroificación del modelo; el romano no puede ocultar que procede de la mascarilla mortuoria y las imágenes de los antepasados. Mientras que las estatuas griegas de efecie son asunto público y están reservadas sólo a hombres importantes, el retrato romano tiene un carácter más privado y sirve como recuerdo de los difuntos que se exhiben en las galerías de antepasados de la casa. El otro género creado por los romanos es el *relieve histórico*, que tiene su origen en los cuadros que portaban los generales victoriosos en sus marchas triunfales y que recordaban las diversas fases de la guerra. El nuevo sentido realista activo de los romanos es también aquí el responsable de esta forma de representación.

refiere ya al mito, como entre los griegos, sino a la historia real, y al Estado y a la sociedad en vez de a la vida. El mito griego se convierte así en alegoría para los romanos: no ya en la literatura, sino incluso en las artes figurativas, desaparece la veracidad del mito en que se creía y queda sólo la alusión a algo, representado por otra cosa diferente. La concepción realista de los romanos toma cuerpo en un friso histórico que se encontraba anteriormente en el *altar de Domicio Enobardo* [104]. Pertenece a la década que va del 80 al 70 a. C. y representa el censo de un magistrado no identificado hasta ahora. En el centro de la escena puede verse el altar de Marte, sobre el que el dios armado y el censor ofrecen el sacrificio. Por la derecha aparecen los animales litúrgicos dis-



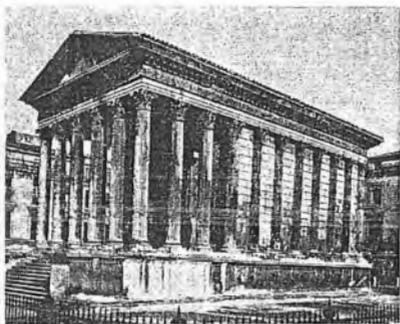
[104] Relieve con representación de un censo, llamado «altar de Domicio Enobardo», relieve histórico romano, entre el 80-70 a. C. París, Louvre. Representación realista del suceso histórico, exactitud en la reproducción del acontecimiento; continuación greco-helenística del relieve por la disolución del fondo.

Mientras que el arte griego surgió de una concepción divina e ideal del mundo que siempre le acompañó, los romanos sitúan a los hombres en la realidad que les pertenece y que también debe reflejar el arte: lo que entre los griegos era una obra de pura creación imaginativa se convierte en el mundo romano en una copia o reproducción del natural. Evidentemente, el arte no se

puestos para el sacrificio de las *souvetaurilia* (toro, carnero, cerdo). Por la izquierda se acercan al altar los músicos que han de acompañar el rito del sacrificio. Es la ofrenda para el lustró que sigue a la leva de soldados para ejército. La mitad izquierda del cuadro muestra a los funcionarios ocupados en la consignación de los padrones militares. Integran la escena soldados armados, uno de los cuales alza la mano en actitud de saludo. Gravedad y severidad caracterizan a este friso en el que Marte, el dios de la guerra, vigila como un funcionario el cumplimiento del deber. La ceremonia religiosa se celebra con afec-

tada solemnidad. El sentido romano de dignidad objetiva, severa solemnidad y marcado ceremonial puede apreciarse con toda claridad en esta sencilla obra. Es característico de la actitud ecléctica de los romanos el que junto al relieve histórico se representaran, al otro lado del altar, escenas mitológicas (esponsales de Poseidón) según modelos griegos.

En la *arquitectura* se manifiesta la importante capacidad técnica de los romanos. La transformación del templo se produce de una manera peculiar; siempre se alza sobre un alto podio, según la antigua tradición itálica y a diferencia del sobrio basamento de tres gradas del templo griego. La fachada siempre se destaca, al contrario que en la concepción omnilateral de aquél [105]. Además, el templo ro-



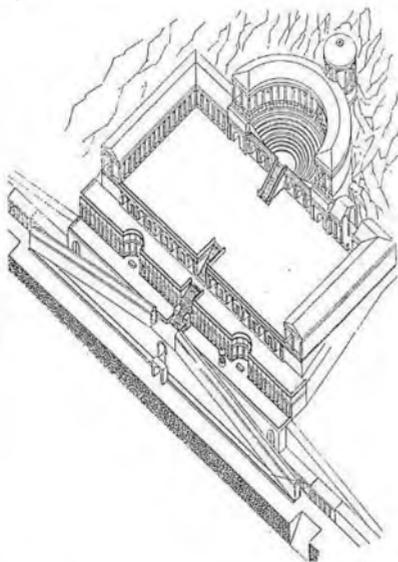
[105] Templo romano en Nîmes, llamado «Maison Carrée», construido en el antepenúltimo decenio del s. I a. C. A pesar del estilo griego de cada una de las formas (columnas jónicas con capiteles corintios, arquitrabe de fascios, friso ornamentado, dentellones, sima), es romano en su implicación direccional y el efecto de fachada producido por el podio, la profunda antesala y la renuncia al peristilo, que se convierte en articulación de semicolumnas.

mano se orienta en una determinada dirección: se alza siempre sobre un eje del santuario, lo cual guarda relación con la antigua tra-

dición del recinto aislado para el *auspicio* (observación del vuelo y movimiento de las aves) de los augures.

De la misma manera son transformadas las construcciones de santuarios inspiradas en el Oriente griego, como el grandioso *santuario de la Fortuna en Praeneste* [106], edificado bajo Sila después del 82 antes de C., al sudeste de Roma. Se eleva en siete terrazas estrictamente axiales sobre la escarpada pendiente; de la tercera a la cuarta suben dos rampas cubiertas, que no dejan la vista libre sobre el paisaje hasta su confluencia. Unas empinadas escaleras salvan otras dos terrazas, cuyas fachadas de galería ocultan las edificaciones basales. Una amplia plaza, rodeada de nuevo de galerías, deja libre la vista del paisaje y también la del propio santuario, que se eleva como un pequeño templo circular sobre una edificación de teatro coronada por una columnata. La apertura y el cierre frente al espacio paisajístico se aúnan aquí de manera grandiosa. No menos magnífica es la superación de los problemas técnicos. Tras las fachadas de las terrazas se encuentran recintos de media cúpula, que sustentan a la vez la carga de la terraza siguiente; las galerías de columnas están provistas de bóveda de cañón; pero no sólo ahí se ha roto el principio arquitectónico griego, basado en la estructura vertical-horizontal: a la galería del tipo helenístico se añade el alineamiento de arcadas; el arco se tiende en un sistema de medias columnas y arquitrabes antepuestos y no distribuidos estructuralmente. Esta unión de la estructura romana con los principios arquitectónicos griegos, que se realiza aquí por vez primera en el arte romano, se convierte en característica predominante en la época siguiente (cf. [116]).

y experimenta en el Renacimiento un nuevo florecimiento. Ello fue posible por el empleo apropiado de un nuevo material de construcción, el *mortero*, no desconocido por los griegos, pero contrario a su concep-

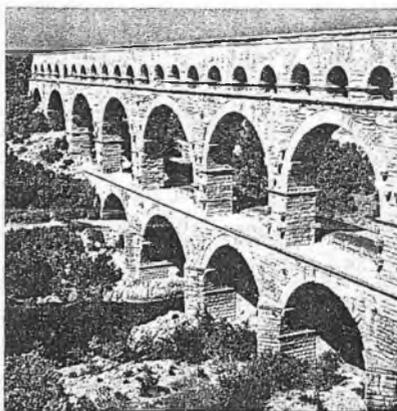


[106] Reconstrucción del santuario en terrazas de la Fortuna en Praeneste, construido bajo Sila después del 82 a. C. La disposición simétrica axial toma formas colosales. Gran sentido espacial conseguido mediante la delimitación y apertura de los vacíos. Empleo técnicamente perfecto de la construcción con mortero en los basamentos. Creación de la fila de arcos como motivo articulador; unión del arco con la estructura griega vertical-horizontal.

ción de la arquitectura. Este material ofrecía a los romanos la posibilidad de realizar sus concepciones espaciales.

Tales realizaciones aparecen con especial claridad en la *arquitectura utilitaria*: la gran construcción cular, sus monumentales trazados de calles, sus recios puentes, que se tendían en audaces arcos sobre los ríos, y las construcciones no menos impresionantes de los acueductos, que conducidos en línea recta a tra-

vés del terreno, sin atención ni referencia a la orografía, se han conservado hasta hoy como testimonios de la grandeza de Roma. En todo lo que Roma creó se manifiesta un inexorable deseo de poder. Todas sus obras son eminentemente utilitarias y pragmáticas. La arquitectura griega del helenismo conocía ciertamente la construcción racional de arcos, pero sólo la empleaba en basamentos. Roma tiende sus arcos sobre el país y les imprime un sello inconfundible. El vigoroso movimiento que ejerce una fila de arcos, tendida sobre el paisaje como el paso marcial de las legiones, queda patente en la magnífica obra de ingeniería del *Pont du Gard* en *Nîmes*, que proveía a la ciudad de agua fresca [107]. El acueducto se eleva mediante pequeños arcos sobre una gran arcada de



[107] Pont du Gard, paso sobre el Gardon del acueducto para la ciudad de Nîmes, último cuarto del s. I a. C. Empleo consciente de la fila de arcos en tres pisos.

doble planta y salva así el valle del Gardon. La enorme construcción pertenece ya sin duda al último cuarto del s. I a. C., pero la audacia de esta realización puramente utilitaria, que obtiene de

la forma objetiva un gran ritmo y tremenda fuerza, es ya característica de la época republicana tardía de los hombres que crearon el *Imperium Romanum*.

El retrato de César puede aparecer como representativo de estas enérgicas generaciones de la República tardía [108]. Realizado seguramente después de su muerte, laten en sus rasgos una gran tristeza y melancolía, esculpidas duramente sobre la anatomía de su rostro. Tras la frente alta y surcada se esconde la energía de su espíritu. Los labios apretados expresan sarcasmo y un amargo desprecio por la vida. La osamenta destaca claramente y los grandes ojos sombreados indican ya la deificación de César. La suerte de toda una vida, con sus posibilidades

y su grandeza, se ha plasmado en este semblante de modelación naturalista. Este retrato lleno de vida se contrapone claramente al retrato griego que captaba la idea del hombre y no su historia y su destino. El nuevo concepto dinámico del retrato de los romanos apareció el retrato occidental del Renacimiento.

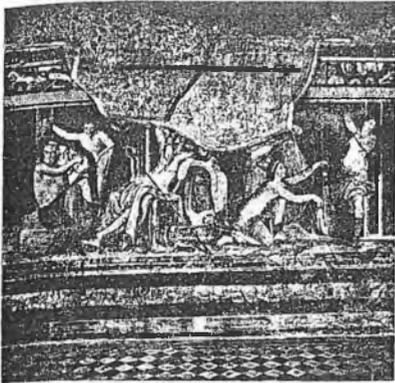
También pertenecen a los últimos tiempos de la República importantes pinturas murales, conservadas sobre todo en las ciudades del Vesubio, Pompeya y Herculano. En ellas aparecen frisos de grandes figuras, llamados megalografías, que dependen en mayor o menor medida de modelos helenísticos. En el friso del *tablinum* (comedor) de la *Villa de los Misterios de Pompeya*, de mediados del s. I a. C., está representada la iniciación de una mujer en los misterios dionisiacos [109]. En la mitad del friso Dioniso aparece recostado sobre el regazo de Ariadna. A la derecha de ella, una sierva arrodillada descubre el símbolo fálico sobre una criba de granos, y al lado, la poderosa diosa alada (¿Némesis?) toma impulso para dar un golpe con una vara a una mujer que, arrodillada y con la parte superior del cuerpo desnuda, está en el friso situada junto a la esquina de la estancia. El grupo de la izquierda de Dioniso muestra a un viejo sileno que sostiene un cántaro en el cual un niño va a leer el futuro. Detrás, un sátiro joven alza una máscara de Sileno. Las figuras se encuentran en grupos trabados ante una pared articulada. En la composición de dichos grupos se advierten las tendencias centrípetas y centrífugas del helenismo tardío, pero la actitud solemne y la referencia a los propietarios de la villa se revelan como típicos elementos romanos.



[108] Efigie de César, labrada después de su muerte. Roma, Museo Torlonia. Tendencias idealizadoras de los comienzos de la época augustea que modifican el arte retratista de la República. Reacción clasicista frente al realismo del período precedente.

Apenas habría sido posible encontrar en Grecia un friso igual en el *tablinum* de una casa privada.

La sutilidad que da a la pared la pintura de una arquitectura aparente, que se abre paso en el



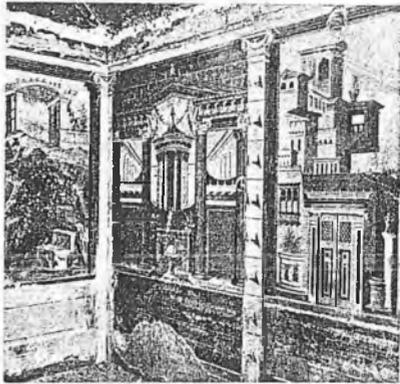
[109] Pintura mural del comedor en la Villa de los Misterios en Pompeya, de mediados del s. I a. C. Integración de un friso de figuras grandes en pintura de perspectiva que simula un revestimiento plástico de la pared. Dependencia de modelos griegos, tanto del clasicismo como del helenismo; actitud ecléctica en la elección de los motivos.

friso de la *Villa de los Misterios*, alcanza hacia el fin de la República su punto culminante. En Pompeya, las paredes del dormitorio de la *Villa de Boscoreale* [110] están cubiertas por motivos arquitectónicos y vistas de jardines, que atraviesan la pared cerrada y amplían el recinto en un imaginario mundo pintado.

#### EL ARTE DE LA EPOCA IMPERIAL TEMPRANA Y MEDIA

Del año 31 a. C. al 193 d. C., Roma alcanza la más alta cumbre de su poder. Hasta el 68 d. C.

reina la casa imperial julio-claudia (Augusto 31 a. C. hasta 14 d. C.; Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón). A Augusto se le considera como príncipe de la *Pax Romana*. El arte literario (Virgilio, Horacio; Tibulo, Ovidio) tiene suficiente fuerza para crear un clasicismo propio. En el terreno religioso se llega a la adopción de cultos orientales, como el de Isis y el de Mitra, y, paralelamente, a una divinización del emperador, al que se le rinde culto junto a la diosa Roma. Tras el gobierno de la casa imperial de los Flavios (69-96 d. C.: Vespasiano, Tito, Domiciano), Roma alcanza su máxima expansión bajo Trajano (98-117) y su mayor esplendor bajo Adriano (117-138), Antonino Pío y Marco Au-



[110] Pared de un dormitorio de la Villa de Boscoreale en Pompeya, del tercer cuarto del s. I a. C. Nueva York, Museo Metropolitano. Culminación de la pintura ilusionista; disolución de la pared por los efectos de la perspectiva y las vistas paisajísticas y arquitectónicas.

relío (138-180). Siguen Septimio Severo (193-211) y Caracalla (211-217).

La adopción y consiguiente adaptación del lenguaje formal del arte griego y el desarrollo de la ingeniería romana habían tenido lu-

gar ya, en sus rasgos fundamentales, a finales de la época republicana. Además, la orientación realista del retrato y del relieve

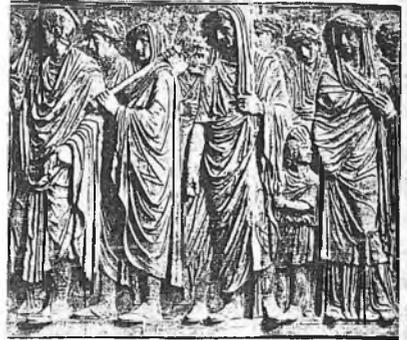


[111] Estatua en mármol de Augusto de Prima Porta, labrada después del 14 d. C. Copia de otra en bronce posterior al 17 d. C. Roma, Museo del Vaticano. El modelo clásico griego toma aquí una forma representativa. Comienzo de la escisión entre imagen y significado; la iconografía de la coraza representa el programa político del emperador.

histórico y la tendencia formalista que informaba los modelos griegos corrían parejas. La *época augustea* es la que logra la síntesis de ambas direcciones contrarias. El clasicismo griego constituye la base del arte augusteo, que gracias a su penetración de la realidad se encuentra a sí mismo y alcanza una representatividad político-histórica, mientras que la tendencia formalista del arte republicano hubo de limitarse al dominio privado de lo decorativo.

La estatua con coraza de Augusto de la villa de Livia en Prima

Porta es la copia en mármol de un original en bronce, colocada en lugar oficial poco después del 17 d. C. [111]. Augusto está representado como jefe del ejército en el momento de la *allocutio*, la arenga al ejército. Lleva el manto de general y la coraza adornada con relieves. En el original en bronce, al que pertenecía el apoyo del delfín con Amor —una alusión a que la estirpe de Augusto procedía de Venus— no estaba representado descalzo, como *divus* divinizado, sino con el calzado de jefe del ejército. Por eso la copia en mármol debió ser realizada después de su muerte, para Livia. Fue utilizado el Doríforo de Policleto para el motivo estatuario, pero la *idea de reposo* de la forma del



[112] Familia imperial del friso del Ara Pacis, realizado entre el 13 y el 9 a. C. en Roma, en la Vía Flaminia (Corso), ahora reconstruida en el Tíber. Impronta plana del abundante ornamento y del friso; a pesar de la vista frontal y panorámica doble de algunas cabezas se conserva la sujeción de las figuras al plano; réplica romana del friso del Partenón; friso histórico, que mantiene, sin embargo, la imagen ideal por la inclusión del mito y la alegoría.

alto clasicismo se transforma en la postura activa del discurso y con ello en una representación dinámica. Por primera vez se ador-

na la coraza con relieves. Bajo el manto del dios celeste, el dios solar conduce hacia arriba su tronco de caballos, al que preceden

personificaciones de las provincias y de los dioses Apolo y Artemis, y la cierran por abajo la Madre Italia con los dos niños y el cuerno de la abundancia. El cielo y la tierra han sido removidos para servir de marco al histórico suceso: así se manifiesta el sentimiento de poder del Imperio romano.

Entre el 13 y el 9 a. C. fue erigida por Augusto en el Campo de Marte el *Ara Pacis*, el altar de la paz, que glorifica la grandeza de Roma y la constitución del Estado romano. El altar propiamente dicho está circundado por un gran muro, adornado por fuera con magníficos roleos de acanto e importantes relieves, y por dentro con

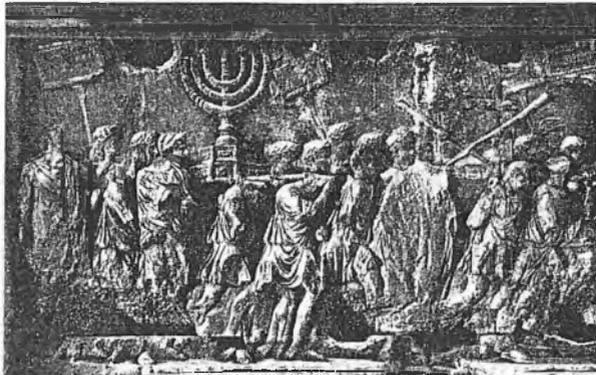


[113] El castigo de Amor, cuadro mural de Pompeya, augústeo. Nápoles, Museo Nacional. Escena costumbrista con indumentaria mitológica. Representación atmosférica del paisaje, pero formación clasicista de las figuras; colorido tenue, elegante.

volando Aurora con la jarra de rocío y Venus, la estrella matutina. En el centro está representada la

una verja de empalizada y abundantes bucranios y guirnaldas. En los flancos adornados del altar se

[114] El botín del templo de Jerusalén. Friso en la pared interna del arco de Tito, en el Foro romano capitalino, levantado después de la muerte de Tito, 81 d. C. Espacialidad del relieve por escalonamiento en profundidad de las figuras y alto espacio aéreo sobre ellas. Actitud pictórico-barroca del arte flavio con influencias de la época tardía del tiempo de la República.



restitución a Tiberio del estandarte romano, efectuada en el año 20 a. C. por el rey de los Partos, Phraates. Enmarcan la escena las

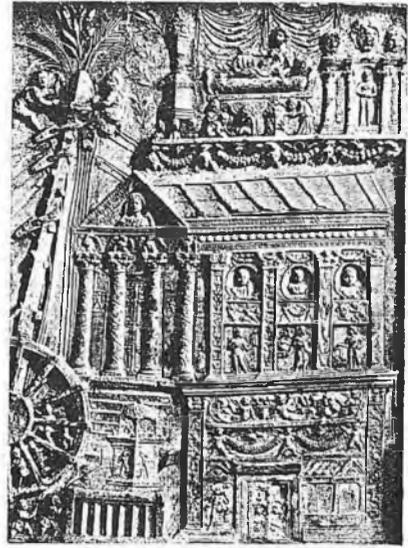
han colocado pequeños frisos con escenas sacrificiales. Los grandes frisos de los lados exteriores muestran longitudinalmente la proce-

sión de la familia imperial y del «Senatus Populusque Romanus». La nueva concepción estatal del *Princeps* («emperador») se presenta claramente en esta distribución. Una banda de figuras densamente aglomeradas se levanta sobre el fondo [112]. Por la grave solemnidad y la severa dignidad de los participantes en la procesión, estos frisos constituyen la réplica romana del *friso de las Panateneas* del Partenón. Las cuatro escenas en relieve sobre los lados menores son representaciones de las figuras de la diosa de la tierra Tellus —personificación del círculo pacificado de la tierra— y de Roma—el sacrificio de llegada de Eneas y la loba romana con Rómulo y Remo—. El recinto del altar, que representa programáticamente la pretensión estatal y la realidad histórico-social de la época augústea, está configurado como una preciosa joya, casi de artesanía.

La *pintura mural* de esta época desplaza al ilusionismo pictórico barroquista del período tardío de la República y vuelve a una configuración más plana de las paredes. Estas se adornan ahora con pinturas que parecen verdaderos cuadros aislados y que entran en competencia con los modelos griegos. El cuadro con el *castigo de Amor de Pompeya* [113] representa a un amorcillo visto de espaldas y en actitud llorosa, a quien una mujer está consolando, mientras Venus, sobre cuyo hombro se apoya otro amorcillo, mira tristemente hacia el lloroso malhechor. La bonita escena costumbrista tiene lugar en medio de un aéreo paisaje de rocas y árboles. El cuadro, en su concepción, es de orientación helenística tardía, pero las figuras están realizadas con un gusto delicado, fino y clásico. La alusión a los sucesos de la vida coti-

diana se hace perceptible también en este cuadro mitológico.

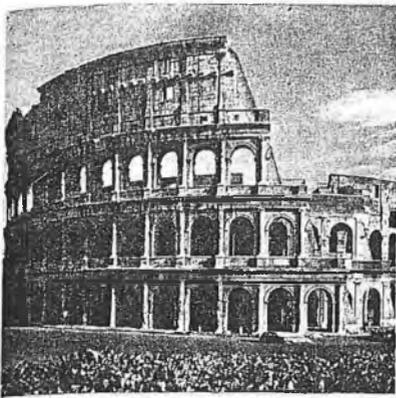
En la evolución del *estilo augústeo* al *estilo flavio* aparece, en primer término, cada vez con más fuerza, un gusto pictórico, que conduce en la pintura mural de la época republicana a una renovada disolución de la pared mediante el ilusionismo arquitectónico y las vistas que recuerdan a fachadas de teatro. En el *arco de Tito*, erigido con posterioridad al año 80 d. C. por el senado y el pueblo romano con motivo de una victoria en la guerra de Judea (71 d. C.), se representa en la parte interna la comitiva [114] que lleva las piezas de botín del tem-



[115] Templo funerario, relieve de la tumba de los Haterii, hacia finales del s. I d. C. Roma, Museo Laterano. Ingenua complacencia en el relato, amor al detalle realista a costa de la armonía artística.

plo judío: el candelabro de siete brazos y la mesa cubierta de oro para los panes consagrados y las trompetas de plata. En lo alto des-

puntan los preciados objetos y los letreros de sus nombres sobre las cabezas estrechamente agolpadas y coronadas de laureles de los sol-



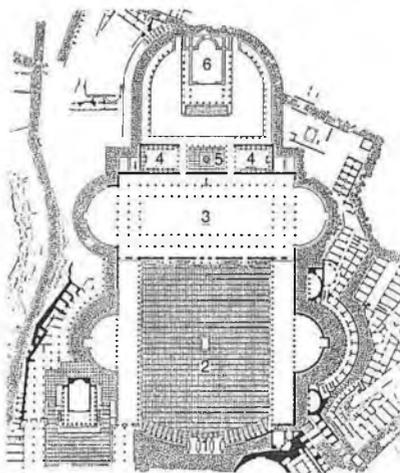
[116] Coliseo de Roma, anfiteatro, erigido bajo Vespasiano (69-79 d. C.), cuarta planta añadida en la época de Tito y Domiciano (79-96 d. C.). Constituido por tres pisos de arcadas. Enmarque de los arcos por semicolumnas y orden arquitrabado; la estructura de mortero se oculta tras la fachada de piedra.

dados, agrupados pictóricamente en su marcha triunfal a través de la *Porta Triumphalis*. La instauración de los arcos de triunfo y de los arcos conmemorativos es típicamente romana. Plasma en forma monumental el suceso histórico y ha influido fuertemente en el arte del Renacimiento.

Junto a las orientaciones clasicista y barroquista del arte romano del relieve, a través de las que se manifiesta el arte oficial y cortesano, se puede distinguir desde la época republicana una tercera orientación estilística que, más o menos influida al principio por alguna de las dos tendencias representativas, va ganando importancia en el transcurso de la época imperial: se trata del *arte popular*. A él pertenecen, por ejemplo, los *relieves de la tumba de los*

*Haterii* [115]. A la manera marcadamente pictórica del período flavio tardío se han representado aquí, de forma muy ingenua, un mausoleo con abundante ornamentación, una grúa de construcción (seguramente alusión a la profesión del propietario de la tumba) y, sobre el templo, la muerte sobre su klínc. Este «ars humilis» está caracterizado por el gusto de la reproducción minuciosa, y no por su sentido artístico.

En la época imperial, Roma presentaba ya una fisonomía semejante a la que podemos contemplar hoy en sus enormes ruinas. Bajo los Flavios, sobre todo bajo Vespasiano, fue construido el gran



[117] Plano del Foro de Trajano en Roma, concluido según el proyecto de Apolodoro de Damasco en el 113 d. C. Disposición simétrico-axial según los modelos helenísticos y augústeos. Aun así, aparición de concepciones espaciales romanas (basílica). 1, entrada; 2, plaza con estatua ecuestre; 3, basílica Ulpia; 4, bibliotecas; 5, columna de Trajano; 6, templo de Trajano.

anfiteatro de piedra, el *Coliseo* [116], que debe su nombre, quizás, a la estatua colosal (el «coloso») de Nerón colocada en sus

proximidades. El gran edificio se utilizaba para las luchas de animales y de gladiadores y también tuvieron allí lugar cremaciones de cristianos. Está construido totalmente exento, al contrario que los teatros griegos, que siempre se apoyan sobre una pendiente. La enorme carga de la *cavea* o recinto para los espectadores, con un aforo para 50.000 personas, aproximadamente, estaba absorbida por audaces construcciones de arcos. Tres líneas de arcadas superpuestas articulan el muro exterior. Los arcos se tienden en un armazón vertical-horizontal de semicolumnas y arquivadas: el sistema desarrollado en la época de Sila tiene aquí su más pura expresión. Las plantas están dispuestas de abajo hacia arriba por los órdenes toscano (dórico), jónico y corintio, como en las construcciones helenísticas. Más tarde fue añadida por Títo y Domiciano una cuarta planta de muro liso y articulación por pilastras.

Siguiendo la línea de embellecimiento de Roma, comenzada por Augusto, Trajano construye el *Foro* que lleva su nombre, concluido el 113 d. C. según los planos de Apolodoro de Damasco [117]. A través de un arco de triunfo se llega a una plaza en cuyo centro sólo está la estatua ecuestre del emperador. Galerías de columnas a ambos lados ocultan dos grandes ábsides. Un edificio situado transversalmente y apenas articulado exteriormente cierra la plaza por el norte: la gigantesca basílica Ulpia. En el interior, dos filas de 96 columnas rodean un espacio de 25 m. de luz, que estaba cubierto por arriba con un techo de madera. Este bosque de columnas, comparable a un díptero greco-jónico, no está, sin embargo, al servicio de la apariencia plástica de la edi-

ficación externa, sino sólo al de su configuración interior. Tales templos se convierten luego en modelos para las primeras basílicas paleocristianas de la época de Constantino. Repitiendo el motivo de los ábsides de la plaza, la basílica Ulpia también tiene dos de ellos separados de la estancia principal por «enrejados de columnas». Dos bibliotecas, una frente a otra (para textos griegos y latinos), se encuentran adosadas a la basílica, y entre ambas se eleva

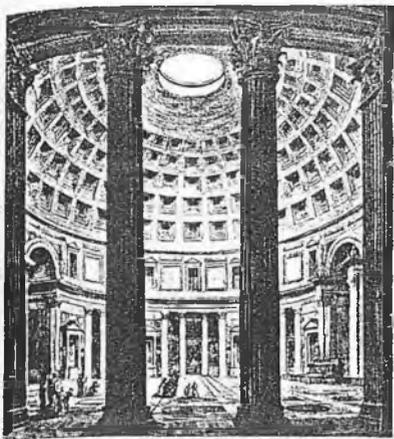


[118] Estatua retratista en mármol de Antínoo, labrada después de su muerte (130 d. C.). En el cuerpo, influencias del temprano clasicismo griego. Clasicismo adriánico: sentimentalismo e idealización de los rasgos del rostro.

la *columna de Trajano*, cuya banda de figuras relata, como un libro enrollado, las hazañas guerreras del emperador. En otro patio absidal está situado, en la pared posterior, de manera típicamente romana, el templo del emperador deificado.

La unión de construcciones greco-helenísticas con concepciones espaciales únicamente romanas, característica de la época augustea, se constata también en el *arte re-*

trata de esta época. La fuerza de la personalidad del emperador Trajano queda testimoniada en su efígie de mármol [103], en la que podemos contemplar, al servicio de una misma finalidad, el estilo



[119] Interior del Panteón de Roma, erigido entre el 120 y el 126 d. C.; grabado de Antonio Sarti del año 1829. Es el más puro interior romano y obedece a una concepción abstracta y matemática; la pared, sin valor por sí misma, hace el papel de caparazón del recinto, en cuya estructura se utiliza el orden arquitectónico jónico.

formal de la época republicana tardía y la fuerza expresiva y viva de este soberano. Su poderosa voluntad salta, literalmente, desde su semblante al observador: el dinámico estilo romano alcanza su mayor intensidad bajo este emperador. En la época del emperador Adriano (117-138 d. C.) aumenta el influjo de las formas griegas. Se crea un nuevo tipo de estatuas a la manera clasicista, en el que se representa divinizado al favorito de Adriano, Antinoo [118], un hermoso joven de Bitini. El bello cuerpo, modelado según las formas del *estilo severo*, tiene una expresión triste y afeminada, y se funde con la suave y melancólica

cabeza del joven, de rizos tupidos y ampulosos, y con una boca sensual. En esta obra se ha representado un ideal de belleza que vive de la romántica nostalgia por la perdida presencia del clasicismo griego. Las estatuas del joven ahogado en el Nilo, a las que se rendía culto en todos los lugares del mundo romano, tienen un aspecto ensoñador. Frente a las figuras llenas de vida y terrenalidad del clasicismo griego, se crea aquí una peculiarmente irreal, que aun con



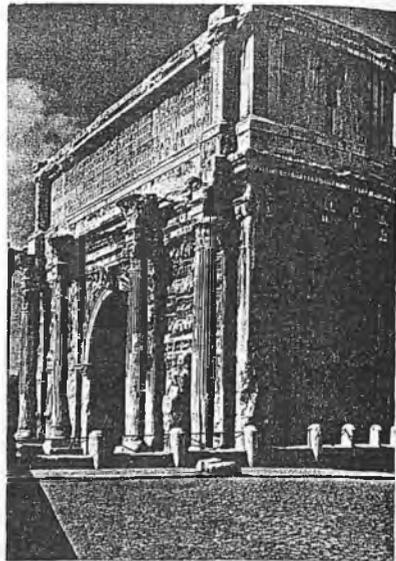
[120] Estatua ecuestre en bronce de Marco Aurelio, de hacia el 173 d. C. Roma, plaza del Capitolio. Imagen representativa del «Imperator mundi» sobre el bárbaro (hoy no conservado) yacente en el suelo. En la cabeza, contraste de los cabellos sueltos y de confección pictórica con la lisa superficie facial.

toda su plenitud sensorial, no expresa una presencia corpórea, sino cierta nostálgica avidez del Más Allá. El dualismo de la figura corporeizada y el espíritu descorporeizado, que domina a la Anti-

güedad tardía, se manifiesta en esta figura de fascinante belleza griega.

El deseo de irrealidad se encarna de la manera más grandiosa en el *Panteón*, que Adriano hizo erigir en el 126 d. C. Sustituye a una construcción rectangular de Agripa, sobre cuyo podio se sitúa el pórtico columnado de Adriano. El *Panteón* estaba consagrado a todos los dioses y como edificación circular cupulada pretendía simular la cúpula celeste. Es la primera construcción monumental de la Antigüedad en que se pretende marcadamente, no la apariencia del volumen externo, sino servir de caparazón espacial del interior [119]. Se ha antepuesto un pórtico columnado, clásico, de orden corintio, sin conexión armónica alguna con el sencillo cilindro trimembre. El cilindro sustenta la cúpula, cuyo empuje enorme, pese a la elección de materiales de construcción ligeros, se dispersa mediante un ingenioso sistema de arcos de descarga. En forma típicamente romana, el asiento de la cúpula se cubre por fuera con el tercer anillo del cilindro. El recinto interior tiene forma esférica (la altura de la cúpula y la del basamento se corresponden mutuamente). Un óculo de 8,92 m. de diámetro en el punto cenital proporciona al recinto una luz uniforme y serena. A esta armonía corresponde la distribución de la pared; la construcción basal está dividida según la regla de oro en dos partes: la inferior está compuesta por nichos redondos y rectangulares alternos (separados del recinto por columnas) y la superior por delicadas incrustaciones (destruidas en la actualidad, desgraciadamente). A ello se añaden los colores atemperados de las piedras del suelo y la pared. La cú-

pula lleva casetones que disminuyen radialmente hacia la abertura. Estaban antes estucados y quizá adornados con estrellas (doradas). Tales resultados en el arte de la bóveda romana sólo fueron



[121] Arco de Septimio Severo en Roma, Foro romano, levantado en el 203 d. C. Articulación barroca en la fachada por las columnas acodaladas. Predominio del arte popular en el relieve; alineación rítmica y representación ingenua, sin perspectiva.

posibles con la ayuda de los nuevos materiales de construcción, como el hormigón y el ladrillo; las nuevas y revolucionarias ideas de los arquitectos romanos hicieron necesarios, primero —y luego, realidad— estos nuevos materiales.

Igual que Adriano, el primer emperador con barba al estilo de los filósofos griegos, Marco Aurelio también la llevó y vivió de hecho como filósofo. Era un emperador pacífico, igual que Adriano, aunque también a él le fue erigida, como a Trajano, una gran columna de victorias. Mientras que

la de Trajano, colocada en su Foro en Roma, estaba dedicada a los triunfos en las guerras dacias, la *columna de Marco Aurelio* celebra sus victorias sobre los marcomanos y los sármatas. Se erguía ante el templo del Marco Aurelio deificado. En grandes bandas de relieves, que se tienden en espiral alrededor de la columna, están representados de una manera realista los preparativos para la lucha y las luchas mismas. La *estatua ecuestre* [120] quizá se refiera a la entrada de Marco Aurelio en Roma, a la que correspondía también un arco de triunfo. Dicha estatua ocupa desde 1538 el centro de la plaza del Capitolio, proyectada por Miguel Angel. El emperador lleva aquí el manto de soldado sobre la túnica con cinturón. Tiene extendido el brazo en actitud de saludo. Bajo la pezuña levantada del caballo se encontraba antes un rey bárbaro de diminuta figura. Este majestuoso modelo de efigie ecuestre continúa una larga tradición que se remonta a la época arcaica. El emperador está reproducido como profundo filósofo y soberano universal; la poderosa figura del gran caballo eleva su orgullosa dignidad y resalta la inasequibilidad del *Imperator Mundi*. La enorme estatua ejerció un fuerte influjo sobre la realización de imágenes ecuestres en el *Quatrocento* y aun en la Edad Media. La actitud grandiosamente barroca del *arte antonino*, que redescubrió el alto arte helenístico de Pérgamo, pervive aún en la época de Septimio Severo y Caracalla. El profuso adorno de relieves del gran *arco de Septimio Severo* (de tres vanos), que glorifica las victorias sobre los partos y los árabes, tiene un aspecto casi selvático [121]. Las columnas corintias, colocadas

ahora ante las pilastras acanaladas que las enmarcan sobre zócalos separados, están acodaladas en su parte superior por el entablamento prominente. La idea barroca del salto hacia adelante y hacia atrás



[122] Templete circular (¿de Tyche?) en Baalbeck (Heliópolis, Líbano) de finales del s. II y comienzos del III d. C. Templo romano de podio. Movimiento barroco producido por la curvatura del estilobato y el arquitebe, de modo que el peristilo resulta quebrado. Ornamento vegetal de la época tardía.

de la pared se verifica por medio de las columnas. La esbelta construcción de este arco de triunfo (erigido hacia el 203) de la fase tardía del barroco romano viene determinada por el crecimiento vertical de aquéllas.

Asimismo el *templo circular de Baalbek* [122] debe datar, en razón de su ornamentación arquitectónica, del s. II al III d. C. Las columnas corintias, colocadas también exentas, están acodaladas por el enorme entablamento. Una arquitectura audaz y estereométrica brotó de la fantasía barroca del desconocido arquitecto, cuya línea de antecesores puede remontarse hasta las soluciones espaciales adoptadas en la villa de Adriano en Tívoli. No sólo el espacio interior, sino también el

exterior está subordinado a una concepción pictórica de la arquitectura, que en contraposición a la forma arquitectónica de los griegos, puramente corpórea y sin sentido del espacio, modela el interior y el exterior concibiéndolos como oquedades, cubierta una y

vas. A pesar de la rígida simetría de la planta, el enorme complejo de las *termas de Caracalla* —donde aún tienen lugar en verano grandes representaciones de ópera, si bien solamente en una pequeña parte de la instalación— seguramente ofrecía a la vista una inima-



[123] Sarcófago de Hostiliano († 251 d. C.), hijo del emperador, llamado «sarcófago Ludovisi». Roma, Museo de las Termas, colección Ludovisi. Reproducción pictórico-barroca en la tradición de cuadros helénicos de batallas.

cobertora la otra: el hombre se siente a salvo y busca protección en el espacio circundante.

También las gigantescas construcciones de las *termas* producen en quien las contempla una cierta impresión de irrealidad, de raptó hacia un mundo mágico. Las *termas* tienen, desde luego, su razón de ser en la utilización, excepcionalmente desarrollada, del baño en la Antigüedad, pero son además mucho más que eso: en ellas existen salas de reunión, de lectura, de conferencias públicas, bibliotecas, etc.; aúnan, pues, nuestras instituciones culturales y deporti-

ginable variedad de grandiosas sensaciones. No se trata ya de construcciones a la medida humana, sino que rayan con lo infinito y lo eterno. El mayor fasto del mundo terreno se va extinguiendo en sí mismo y prepara la irrupción del mundo del Más Allá, que alterará totalmente, con el cristianismo la fisonomía del mundo antiguo. Entre las numerosas religiones místicas y sobrenaturales de esta época, que se preocupan por la salvación del alma del individuo, el cristianismo ocupa sólo un lugar, que si bien es importante, no es exclusivo. El que Plotino se avergüence de tener un cuerpo expresa la idea dominante de la época: a pesar de las enormes instalaciones para la cultura física se ha llegado a experimentar un rechazo del propio cuerpo.

## EL ARTE DE LA EPOCA IMPERIAL TARDIA (siglos III y IV)

A los emperadores Severos sucede la serie de los emperadores soldados, entre los que destacan Galieno (260-268 d. C.) y Aureliano (270-275), quien construyó las murallas de Roma. Las agitaciones internas, los enemigos externos y el desmoronamiento de la antigua creencia en los dioses caracterizan al s. III. Al mismo tiempo, aumentan los seguidores del cristianismo, lo que conduce a repetidas persecuciones del mismo. Después de los emperadores soldados, el reino se afianza de nuevo interior y exteriormente gracias a la fuerte personalidad de algunos gobernantes: uno de ellos es Diocleciano (284-305), que en lugar del principado establece la tetrarquía, o gobierno de cuatro emperadores; con Constantino el Grande (323-337), el reconocimiento oficial del cristianismo (313) y el traslado de su residencia a Constantinopla (Bizancio desde el 330) se inicia una nueva era, durante la cual no se extingue inmediatamente el lenguaje formal de la Antigüedad, sino que, en ocasiones, vuelve a renacer. Entre los emperadores soldados destaca Galieno, que hace revivir otra vez el gusto griego en una especie de renacimiento. El lenguaje formal helenístico no pasa desapercibido en su retrato [124], pero por la intensa mirada de los ojos, el rasgo ensimismado en torno a los finísimos labios y el pelo nerviosamente encrespado de la barba ya no parece un vivo semblante griego, sino una máscara antepuesta, que desvela, más bien que encubre, la nostálgica aivez de belleza del alma. El retrato fue realizado seguramente poco después del 260 d. C.

A la época de corregencia de Galieno con su padre Valeriano (253-260 d. C.) pertenece la losa con relieves del gran *sarcófago Ludovisi*, que muestra a un general con su ejército en lucha victoriosa contra los bárbaros [123]. El general domina el tumulto de la lu-



[124] Retrato en mármol del emperador Galieno, después del 260 d. C. Roma, Museo de las Termas. Refuerzo de la forma mediante el recurso al arte retratista griego. Acusa influencias tardías en la perforación, por medio del trépano, de los ojos y la mirada así lograda (típica dirección de la vista hacia arriba).

cha y con la diestra extendida desde el caballo incita a sus soldados a la lucha. En los grupos aislados de figuras, el relieve, cuyo fondo desaparece por completo bajo los cuerpos de plástica conformación, se atiene a modelos helenísticos, pero la tumultuosa escena de la lucha es típicamente romana y está también determinada por la readopción de las tendencias barroquistas del estilo galiénico.

El arte de la época de Diocle-

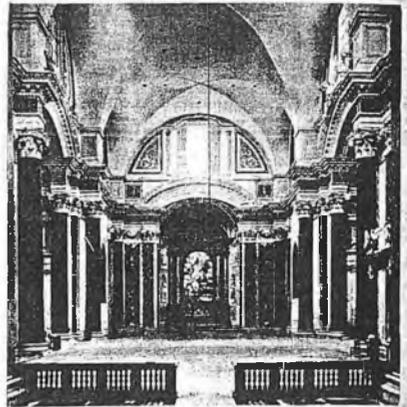
ciano y sus cogobernantes, los tetrarcas, aun con toda la grandiosidad y terrenalidad de los enormes



[125] Cabeza colosal en mármol del emperador Constantino, de una escultura sentada según el modelo de una estatua de dioses, antes colocada en la Basílica de Majencio. Roma, Palacio de los Conservadores. A pesar de la firme plasticidad del rostro, espiritualización total en la mirada trascendente; separación definitiva de materia y espíritu; el cuerpo se convierte en simple envoltura.

complejos arquitectónicos —con su *palacio en Salona (Spelato)* y sus *termas en Roma*— está plenamente condicionado por la fuerza desmaterializadora y sobrenatural del espíritu. Se intenta plasmar en edificios enormes toda la pompa de este mundo para sustraerse de él con mayor seguridad. Las *termas de Diocleciano* en Roma se terminaron entre el 305 y el 306. Abarcan una gigantesca superficie de  $365 \times 316$  m. La actual Piazza dell'Esedra, con su diámetro de 144 m., no era otra cosa que la antigua exedra de las termas para

juegos gimnásticos, que entonces no estaba dividida, naturalmente, por la Vía Nazionale. En el *tepidarium* de las termas, el baño de agua templada, Miguel Angel construyó su iglesia de *Santa María degli Angeli* [126]. Su fachada, carente de adornos, está constituida aún por un antiguo muro de ladrillo de las instalaciones termales. Fueron levantadas enormes construcciones para gran número de personas, como muestra una vista de las salas conservadas de las termas, cuyas paredes de ladrillo desnudas estaban, sin embargo, ricamente adornadas en su tiempo; en todas partes se había colocado estuco dorado, revestimientos de mármol y ricos mosaicos junto con muchas estatuas. Las paredes interiores de las salas seguramente ofrecían la impresión de tapices costosos y polícromos, produciendo, por las diversas entradas de



[126] Tepidarium de las Termas de Diocleciano en Roma, inaugurado el 306 d. C., acondicionado por Miguel Angel como Santa María degli Angeli. Gigantesco recinto, de excesiva extensión para las exigencias del uso profano; cobertura por bóveda de crucería; rico adorno con mármoles de colores y nichos de figuras; columnas acodaladas.

luz, un efecto plenamente inmaterial, completamente irreal.

Tras la victoria de Puente Milvio en el 312 d. C., Constantino el Grande quedó como gobernante único de todo el reino occidental. En su honor se colocó en la gigantesca basílica de Majencio, en el Foro romano, una colosal estatua sedente, cuya sola cabeza tiene una altura superior a los 2,60 m. [125]. La estatua se sitúa aún dentro de la tradición de los emperadores divinizados, que se representaban como soberanos universales. La captación antes tan intensa y tan natural de la persona en los retratos romanos ha desaparecido de este semblante, que ya sólo da formas

monumentales al soberano, con los ojos dominantes y fijos en el Más Allá. Las enormes formas ya no son más que el cobijo para la trascendencia del espíritu. El arte propiamente romano llega a su fin con Constantino, quien traslada la capital del Imperio de Roma a Bizancio, que en su honor es llamada Constantinopla. El cristianismo se convierte en la religión del Estado. Los antiguos dioses han perdido su fuerza, si bien durante mucho tiempo perviven de una manera oscura en la creencia popular, como demonios y diablos. Con excepción de algunas obras que constituyen una vuelta al arte heleno, las formas clásicas se van agotando y extinguiendo.

ARTE PALEOCRISTIANO

Así como el cristianismo surge de los numerosos cultos antiguos y de las religiones precedentes, así también los comienzos de su arte se nutren de formas de la Antigüedad tardía y del acervo común de los tipos de la región mediterránea.

Los primeros siglos de creación artística cristiana están presididos por el signo de la asimilación y transformación de los modelos antiguos en nuevas formas, que más tarde proporcionarán los puntos de partida artísticos esenciales a los países cristianizados de Europa. Según la concepción actual, Roma, Asia Menor, Siria, Palestina y Egipto participan en el proceso de gestación del arte cristiano, cuyos comienzos se remontan hacia el año 200, cuando la doctrina cristiana se difunde con rapidez por el Imperio romano, amenazado por la desintegración interna y los peligros exteriores. El arte más primitivo es un arte sepulcral (sarcófagos, etc.), y queda restringido a símbolos y a unas pocas figuras y escenas tomadas del Antiguo y del Nuevo Testamento, en las que se expresa la esperanza de los creyentes en el Más Allá. El reconocimiento del cristianismo por Constantino (313) crea los presupuestos legales para un arte cristiano público, y la reorganización centralista del Imperio que él persigue como continuación de la línea política de Diocleciano constituye su fundamento material. Si hasta ese momento sólo se destinaban al culto recintos modestos —generalmente las casas privadas de los fieles acomodados—, ahora se inicia una edificación monumental de iglesia, cuya expansión se acelera por el creciente culto a los márti-

res. Casi al mismo tiempo comienza la Iglesia a servirse de las artes figurativas para fines doctrinales. En la iconografía se adaptan muchos temas ceremoniales del arte romano imperial (por ejemplo, entrega de la ley, homenaje apostólico). Junto a ello, perviven aún durante mucho tiempo los temas paganos, especialmente en Roma y en las ciudades helenísticas del Oriente.

En los ss. iv y v, el avance de los germanos conduce a la pérdida de las provincias occidentales, a la conquista de Italia y a la aniquilación del Imperio romano de Occidente (476). Después de Milán, Rávena se convierte en la capital política y cultural del Occidente, donde Roma sigue conservando su vigencia a causa únicamente del poder de la Iglesia. El Oriente, por el contrario, a pesar de sus crisis internas y de la amenaza exterior de persas y germanos, mantiene su estabilidad gracias a su riqueza y a la capacidad de sus emperadores. Incluso después de prolongadas luchas religiosas, tienen lugar en el Oriente los grandes concilios, en los que fueron firmemente establecidos los dogmas básicos de la doctrina cristiana. La capital oriental, Constantinopla, fundada en el 324-330 por Constantino, se pone pronto a la cabeza del Imperio romano de Oriente como centro político, comercial, espiritual y eclesiástico, sobre todo desde la división del Imperio por Teodosio (395), en que se coloca por encima de todas las restantes ciudades, y fecunda, en gran medida, durante un milenio, también al Occidente. En esta época, se establecen las bases

de toda la evolución iconográfica de Roma. Aparecen los extensos posterior en la que permanecerá ciclos de ilustraciones de la Sagra. el Oriente (Palestina, Siria) al lado da Escritura, de los textos apócri.



[127] Díptico en marfil dividido en cinco partes, de la Italia superior, segunda mitad del s. v. Milán, Tesoro catedralicio. Ala izquierda: cordero de Dios, escenas de la vida de Cristo y María, evangelistas y sus animales simbólicos.

Efectos expresivos logrados por contrastes de tamaños y colores (incrustaciones de almandina en el cordero), relato claro, composición elemental de los cuerpos, líneas agudas, semblantes afeados.

fos y de las leyendas de los santos, enlazando ya en parte con tradiciones judías: para las figuras sagradas se acuñan tipos individuales —por ejemplo, Cristo como hombre maduro y con barba— y la elección de las representaciones está cada vez más determinada por motivos teológicos.

#### ARQUITECTURA

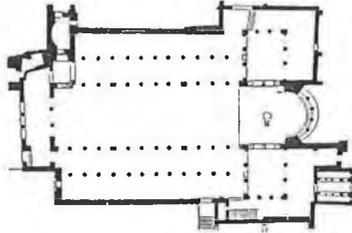
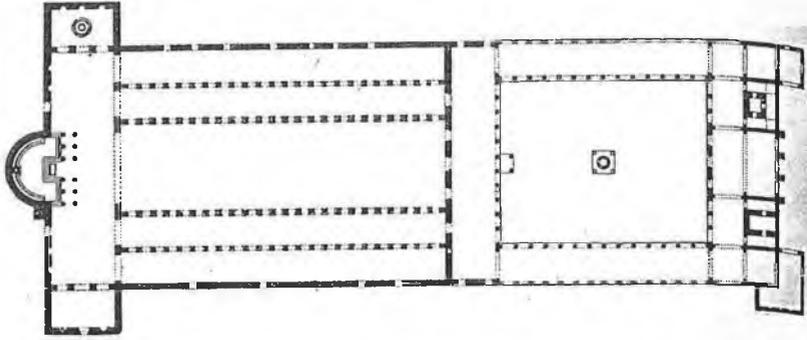
A diferencia del templo griego, la iglesia es a la vez morada de Dios, recinto para el culto y lugar de reunión de la comunidad. Los diversos actos del culto exigen la construcción de dependencias y edificios propios. La abundancia de tareas constructivas y los estímulos de la arquitectura pagana originan la variedad y la evolución rápida y regionalmente diferenciada de la arquitectura paleocristiana. La edificación monumental de iglesias comienza con las fundaciones de Constantino en Roma, Constantinopla y Tierra Santa. La *basílica* y el *edificio central* son los dos temas principales que ocuparán durante siglos a la arquitectura cristiana. Ya en las primeras basílicas romanas, como la iglesia episcopal en el Laterano de *San Giovanni in Laterano* (313) y la de *San Pedro* (324), se ha conseguido fijar, de la manera más brillante, el tipo de *basílica*, luego clásico [128, 133].

Un cuerpo longitudinal de cinco naves, de las cuales la central, la más ancha, aumenta en altura por ventanería alta, desemboca en un elevado transepto. Este se abre en la prolongación de la nave central en un ábside semicircular, donde se encuentran el altar, los sitiales del clero y el trono episcopal. Arcadas de columnas (o bien columnatas) separan entre sí las naves

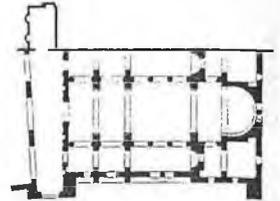
del cuerpo longitudinal y un gran arco de triunfo enmarca el acceso al transepto. Sólo el ábside está abovedado; las restantes dependencias tienen descubierto el armazón de la techumbre. Este enorme recinto se rige por el principio de subordinación y orientación de todas sus partes hacia el ábside, que constituye el centro del culto: la gradación en altura y en anchura de las naves, la avenida suntuaria de la nave central y, sobre todo, la luz que cae sólo desde arriba, separan por la claridad la nave principal y el transepto de los recintos laterales más oscuros. Ninguna parte del recinto total descansa en sí misma, ningún miembro del edificio es autónomo: las arcadas están subordinadas a la pared como partes integrantes de la misma; su unión con el plano da a las columnas una apariencia menos plástica, y la misma pared, sustentada por los más ligeros elementos, parece delgada y sin peso. Su costoso revestimiento de mármol de colores y mosaicos contribuye esencialmente a la trascendencia del recinto. Aun cuando algunas importantes sugerencias fueron tomadas de la arquitectura antigua (*basílica de mercado* y *palaciega*), la síntesis de estos elementos, así como su fusión en una totalidad tan compleja como homogénea y la concentración de la configuración artística en el interior sacral, son técnicas completamente nuevas. El exterior carece de ornamentación y está articulado solamente por el ritmo de las ventanas y el escalonamiento de las naves. La sucesión, creciente hacia el ábside, de los cuerpos del edificio está reforzada por el vestíbulo (*nártex*) y el patio a la entrada, rodeado de galerías de arcadas (*atrio*).

Decisiva para el futuro es la *ba-*

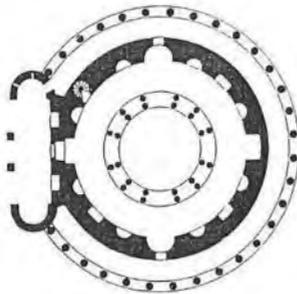
[128] Planta de la basílica de San Pedro en Roma, fundada en el 324 por Constantino. Cuerpo longitudinal de cinco naves: como, en general, todas las iglesias más antiguas, dicha basílica tenía el ábside al oeste y el nártex al este.



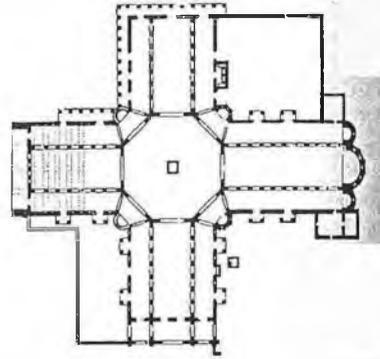
[129] Planta de la basílica Hagios Demetrios (San Demetrio), en Salónica, siglos v-vii. Basílica con triforios, cinco naves longitudinales, tres en el transepto; éste y el presbiterio sobre una cripta.



[130] Planta de la basílica en Kodja Kalessi (Asia Menor) hacia el 450. Basílica cupular, tramo medio ampliado como recinto cupular, pilares con paramentos de columnas, columnas entre los pilares de la cúpula. A ambos lados del ábside oriental dependencias laterales (pastoforias).



[131] Sta. Constanza, tumba de Constantina († 354). Roma. Planta redonda del edificio central con galería interior en torno a doce arcadas de columna doble y peristilo exterior (destruido). Nichos murales para altares y sarcófagos.



[132] Planta de la basílica en Kalat Suman en Alepo (Siria), s. v. Disposición cruciforme de cuatro brazos basilicales con tres naves en torno a un octógono central. Ábside al este, pórtico y peristilo al oeste.

slica de tres naves, que surgió un poco más tarde, y en la cual se anexionan la nave central y el ábside, prescindiendo del transepto en una unidad más coherente, con lo cual se simplifica la imagen espacial sin modificar su carácter espiritual (Roma: *Santa Pudenziana*). Para la construcción de baptisterios, mausoleos, etc., se adoptan, de modelos paganos, los más variados tipos de edificaciones centrales, como rotondas, construcciones en forma de cruz y octogonales, con nichos en el muro interior y frecuentemente también con cúpula. Sin embargo, son nuevos unos edificios centrales en los cuales se dispone, en torno a un anillo interior de columnas, una galería circular o poligonal. En *Santa Constanza de Roma* [131, 134], doce arcadas de columnas dobles sustentan el cilindro de la cúpula cuyas grandes ventanas hacen que el centro destaque sobre la galería. Pero el centralismo puro queda roto por el hecho de que los

nichos correspondientes de la pared, así como por la decoración de mosaicos (en otros edificios sólo está marcado el eje del altar).



[134] Santa Constanza, tumba de Constantina († 354), Roma. Vista de nichos murales y mosaicos abovedados en la galería; arcadas de doble columna se abren hacia el recinto cupular central.



[133] Vista interior reconstruida de la basílica de San Pedro en Roma, 324. Articulación basilical de las paredes ópticamente estilizada: columnatas o arcadas—pared con mosaicos e incrustaciones—, ventanería alta, techumbre abierta de vigas; recinto orientado hacia el ábside (altar, trono episcopal).

elementos principales están marcados de manera cruciforme con mayores intercolumnios y mediante el aumento y abovedamiento de los

Motivos de culto y el deseo de dar apariencia monumental a los aledaños de la iglesia conducen frecuentemente a la agrupación de distintos edificios en *complejos arquitectónicos*: por ejemplo, dos basílicas con baptisterio en medio (*Tréveris*), dos iglesias con salón (*Aquileia*), capillas y mausoleos a lo largo de una basílica (*Roma, San Pedro*), etc. La adición de un edificio central a una basílica en lugar del ábside sirve para dar realce sacral al centro del culto (*Belén*, octógono sobre la *gruta de la Natividad*). En la segunda mitad del s. IV y durante el s. V se llega a un desarrollo extraordinariamente diferenciado de los tipos

de recintos y edificios. Los principios ya sólidos de la composición de espacios y superficies permanecen como modelos, pero al fusionarse con las tradiciones arquitectónicas regionales, dan como resultado estilos provinciales muy diferentes entre sí. La orientación de la iglesia de este a oeste viene a convertirse en regla general. En la Roma occidental, la basílica de tres naves queda como tipo arquitectónico predominante. Se hace más esbelta de proporciones, más alargada; las zonas destinadas a las ventanas son más estrechas y las arcadas más altas. Como a la vez la nave central tiene dimensiones más anchas y las ventanas son mayores, en el recinto central se acentúa el contraste entre la luminosa pared y la zona más oscura de las naves laterales (Roma, *Santa Salónica* [129, 135]: tiene cinco la Roma oriental, que se erige en modelo arquitectónico, se da predominio, por el contrario, a la *basílica de triforio*: en lugar de la pared luminosa se tienden sobre las naves laterales galerías altas, que se abren en arcadas hacia la nave central. Estas basílicas son generalmente más cortas y más proporcionadas en altura, anchura y longitud; por otra parte, la luz se reparte en su interior más uniformemente, ya que en ambas plantas las ventanas están situadas en el muro exterior (*Constantinopla, basílica del Studión*). La construcción más monumental de este tipo es la *basílica de San Demetrio en Sabina, Santa Maria Maggiore*). En naves longitudinales y tres en el transepto, triforio sobre todas las naves laterales y ventanería alta en la central. El efecto espacial está dominado por la amplitud, la estructura transparente de las paredes, disueltas en arcadas y venta-

nas, y la armonía de los volúmenes y de la iluminación.

Unos principios estilísticos muy diferentes constituyen las bases de la arquitectura de Siria, en la que se desarrollan importantes antecedentes del Románico. Se construyen basílicas con pesados sillares y arcadas sobre pilares de amplio tendido (*Rusafa, Ruweba* y otras). Es típica su parte oriental (bema): por razones de culto, el ábside, revestido por fuera poligonalmente,



[135] Basílica de Hagios Demetrios (San Demetrio) en Salónica, s. v-vii. Vista hacia el este a través de la nave central (estado de restauración tras el incendio de 1917). Galerías altas sobre las naves laterales, dos filas de arcadas (alternancia de un pilar cada cuatro columnas, después del incendio del s. vii), aberturas muy amplias de ventanas y arcadas.

está flanqueado por dos dependencias laterales (pastoforias) y su altura queda así aumentada. El espacio interior resulta acumulativo, pesado y pétreo por la ausencia de revestimiento en las paredes provistas de pequeñas ventanas, por

las bóvedas de cañón y los techos planos de piedra. También el exterior es una construcción de volúmenes cúbicos: frente a los tres cuerpos del edificio de la parte



oriental se encuentra una fachada de dos torres (*Turmanin* [136]). Los pesados muros de sillería se articulan de manera decorativa, en relieve, a base de motivos plásticos



—cornisas, frisos de arcos, columnillas—y, en algunos casos, también mediante elementos arquitectónicos—pilar, tímpano—(*Kilb Luzeb, Kalat Seman* [137]).

Las regiones costeras del Mediterráneo oriental (Asia Menor, Constantinopla y otras) constituyen el centro de la evolución hacia una síntesis del edificio central y el longitudinal. En dichas regiones se encuentran también formas nuevas (*capitel de impostas*), así como un nuevo estilo en la ornamentación de edificios: dibujos minuciosos entretrejen los capiteles, frisos, etc. en un juego de líneas de luz y de sombra. En algunas basílicas se acentúa el centro del culto por un mayor abovedamiento, median-

[136] Reconstrucción de la basílica de columnas de tres naves en Turmanin (Siria), s. v. La entrada queda acentuada por medio de dos cuerpos angulares flanqueantes en forma de torres, entre las que se tiende un balcón (¿influencia sobre edificios románicos?).

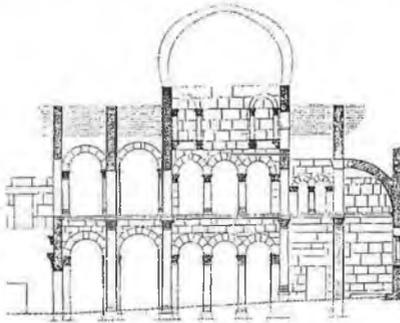
te una cúpula, del tramo anterior al ábside. En otras iglesias, es también una gran cúpula la que abarca todo el espacio central, que está rodeado por tres partes de recintos laterales (*Meriamlik, Kodja Kalessi* [130, 138]). El elemento basilical se reduce generalmente a las arcadas y triforios situados entre los pilares de las cúpulas. Las verticales hacia la cúpula y las horizontales hacia el altar se entrelazan unas con otras en estos edificios compactos y empinados (*basílica cupular*, precursora de la iglesia bizantina de cúpula de

[137] Fachada principal de la basílica de Kalat Seman en Aleppo (Siria), s. v. Muros de sillería, articulación arquitectónica plástica con frontones y pilares, enmarques de arcos ciegos puramente decorativos.

crucero). La iglesia cruciforme experimenta una evolución importante, desde aquel sencillo edificio de brazos en cruz y de una sola nave que fue al principio (por

ejemplo, *Rávena, tumba de Galla Placidia*), hasta una construcción de tres naves (*Salona* y otras), con espacio central resaltado por pilares y una cúpula.

Una de las construcciones más monumentales de este tipo la constituye el santuario de San Simeón el Estilita, *Kalat Seman* [132, 137], en Aleppo: cuatro brazos basilicales en forma de cruz, de tres naves cada uno, conducen hacia un amplio recinto octogonal (¿con cúpula de madera?), en cuyo centro estaba antes la columna. Se añaden algunas antesalas y, en parte, antepatios en las entradas de los brazos de la cruz; el brazo del lado oriental termina en tres ábsides, mientras que en las diagonales del octógono se adosan ábsides más pequeños. Surge así un agrupamiento bien diferenciado de espacios y cuerpos arquitectónicos en



[138] Sección longitudinal de la basílica de Kodja Kalessi (Asia Menor), hacia el 450. Interpenetración de dirección vertical y horizontal. Peralte del recinto cupular (cúpula de madera); en los restantes tramos bóveda de cañón, galerías altas, articulación mural plástica.

el centro en la forma simbólica de la cruz. También en los edificios centrales se obtienen figuras espaciales sumamente complicadas, sea revistiendo externamente en forma cuadrada a un octógono con apoyos colocados (*Esra*), o mediante la colocación de varios anillos de

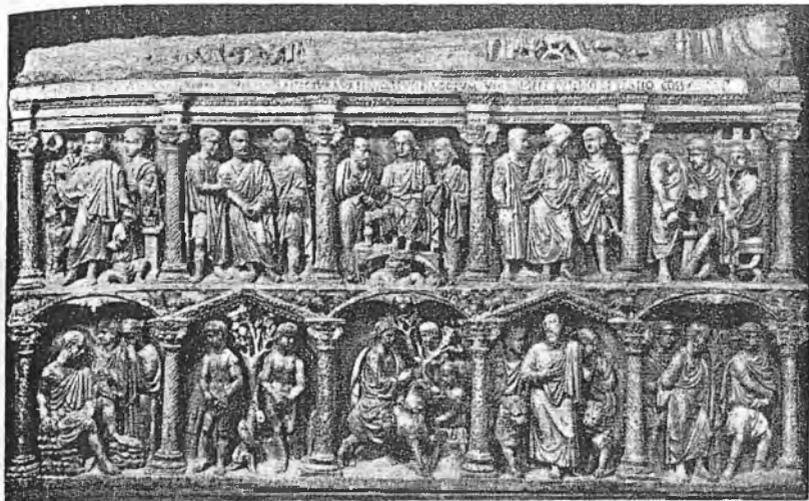
columnas en el interior en forma de cruz por medio de nichos o por agrupamientos de dichas columnas (*Roma, San Stefano Redondo*). La evolución de la arquitectura paleocristiana tiende, pues, a una agrupación más firme en el exterior, así como a unas formas más complicadas de recintos y paredes, y simultáneamente a la centralización del espacio mediante la acentuación de la dirección hacia el altar y la diferenciación de los efectos de luz.

## ESCULTURA

El reconocimiento del cristianismo (313 d. C.) no significa, en modo alguno, para las artes figurativas un inmediato y brusco comienzo de configuración artística. La pintura y la escultura se desarrollan sobre la base del arte antiguo tardío, que ya había experimentado decisivas modificaciones en el s. III, sobre todo en Roma. En el curso de esta transformación, la pintura va ganando en importancia, mientras que la escultura, sobre todo la monumental exenta, se ve cada vez más relegada. Se prefiere el relieve a las formas llenas de bulto redondo, ya que la finalidad principal de la escultura paleocristiana consiste ante todo en el ornato de sarcófagos y de las caras exteriores de dísticos de marfil (sus caras interiores sirven como superficies para escribir). Desde el punto de vista estilístico, en vez de seguir la concepción clásica de la figura orgánicamente compuesta y de su relación natural con el entorno y el espacio, la escultura paleocristiana sitúa a las figuras ante el fondo, frontalmente casi siempre, en una esfera espacial abstracta, sin profundidad claramente tangible; es-

tas figuras son planas, inorgánicas, definidas principalmente por el contorno. La composición sigue el principio de una articulación abstracto-decorativa de la superficie (simetría, alineación rítmica, isocefalia, es decir, una misma altura de cabeza de

lución no significa en modo alguno un agotamiento total del caudal de formas antiguas, que pervive aún durante mucho tiempo, especialmente en las ciudades helenísticas orientales. Sobre todo se producen conscientes *movimientos renacentis-*



[139] Sarcófago de Iunius Bassus († 359) en las grutas de San Pedro, Roma. Escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Espacio de caja entre columnas, estilo delicado, idealista, figuras casi de bulto redondo, cuyo libre movimiento responde a modelos antiguos.

todas las figuras, etc.). En lugar de la acción escénica aparece frecuentemente la agrupación representativa, marcadamente dirigida al observador; las figuras tienen un significado concreto, y su postura y sus gestos indican todo un contexto de ideas. De ello resulta, por una parte, una acentuada objetivización material, y, por otra, una elevada espiritualización y trascendencia. En la época de Diocleciano y Constantino, el nuevo estilo está ya plenamente desarrollado, si bien de una manera en extremo antiorgánica, compacta y con frecuencia técnicamente desgarrada. Esta evo-

lución no significa en modo alguno un agotamiento total del caudal de formas antiguas, que pervive aún durante mucho tiempo, especialmente en las ciudades helenísticas orientales. Sobre todo se producen conscientes *movimientos renacentis-*

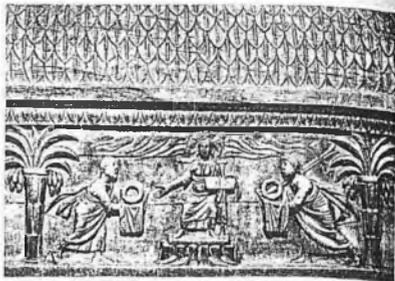
tas por medio de los cuales, en repetidas ocasiones, se intenta reavivar de nuevo los principios clásicos de representación, tanto en obras paganas como cristianas, profanas como religiosas. De esta continua filtración, del «ensamblaje de la Edad Media con la Antigüedad» (Garger), surge el cuadro, extraordinariamente variado y rico en matices, del arte paleocristiano.

El primer movimiento renacentista se inicia ya en los últimos años de la época constantiniana: se trata de figuras juveniles e idealizadas, con suave modelación del cuerpo y del vestido y sueltos movimientos. En los sarcófagos se sustituyen los frisos de figuras estrechamente alineadas por una composición por arcadas (también por árboles), que crean escenarios en los que actúan vivamente figuras casi de bulto redondo (*sarcófago de*

*Iunius Bassus*, 359 [139]. En la última fase de la escultura romana de sarcófagos (hasta el 400 aproximadamente), la composición se unifica en un rico fondo arquitectónico o adquiere ritmo mediante columnas o murallas de ciudad. Un tipo especial lo constituyen los *sarcófagos de pórfido (Vaticano)*, labrados en Egipto a comienzos del siglo IV: muestran ornamentos y figuras en forma cúbica e inorgánica, que pone de manifiesto la dureza de la piedra.

El movimiento renacentista más importante se desarrolla en la época del emperador Teodosio (hacia el 400). Todas las obras de este período se distinguen por su elegancia, su alto atractivo estético y su refinado labrado. Especialmente en el arte cortesano oriental, que marca ahora la pauta, se produce una conjunción entre modelos antiguos y los nuevos principios formales de frontalidad, firmeza en el contorno y reducción de lo orgánico, con un relieve de pliegues delicadamente móvil, que da lugar a representaciones de una nueva dignidad y espiritualización (*retratos* de emperadores y altos funcionarios de Efeeso y de otros lugares. En los relieves ceremoniales (zócalo del *obelisco* en el *Hipódromo*, Constantinopla, 390), el efecto hierático está aún más acentuado por la alineación isocéflica de figuras frontales iguales y la «perspectiva axiológica», que las escalona según su rango y no según su orden perspectivo. Cercanas a este estilo son en Occidente las obras del arte cortesano de Milán: por ejemplo, el *díptico de Stilicón* (400) [141], cuyas características son la solemne representación, la armonía compositiva, la elegancia de líneas y la más delicada gradación del relieve con máxima calidad. Junto a ello surgen, en Roma y la Italia superior,

trabajos en metal y en marfil de impronta puramente helenística, con temas tanto mitológicos como cristianos. A pesar de las variadas y abundantes realizaciones de los distintos talleres, el arte de Occidente



[140] Sarcófago de Rinaldo, 420-30. Ravena, catedral. Cara anterior: Pedro y Pablo rinden homenaje a Cristo en el paraíso; las restantes caras: monograma de Cristo, cruz, corderos, vasos, tapa abovedada con dibujo de escamas. Carácter simbólico del estilo, grandes gestos sobre fondo liso, refuerzo del relieve corporal, simplificación de las líneas.

es generalmente menos hierático y sensitivo, pero más suave, plástico y realista que el de Oriente.

Poco después del 400 comienza de nuevo una transformación estilística, cuyos efectos, de múltiples consecuencias, conducen, en el transcurso del s. V, y más radicalmente en el Occidente que en el Oriente, a la ruptura de la idealidad formal antigua. Las figuras se hacen ahora sólidas y se agrupan en un cubo cerrado, con el que contrastan las formas particulares, surcos paralelos rectos o curvilíneos (*estatuas de magistrados de Afrodísias*, 410-420; más maciza todavía y más abrupta es la *estatua colosal del emperador*, o *coloso de Barletta* (450). También las figuras de relieve se hacen anchas, apretadamente compactas o aplanadas; los pliegues están más bien grabados que moldeados, los valores del claroscuro sustituyen a la modela-

ción y decae la firmeza de la composición. Con ello, sin embargo, el relato gana en penetración, sobre todo en las grandes y expresivas cabezas. En la segunda mitad del siglo estas tendencias aumentan has-



[141] Díptico en marfil, hacia el 400. Monza, tesoro catedralicio. Izquierda: Estilicón; derecha: Serena y Euquerio. Arte cortesano milanés, elegancia representativa del relieve plano, sumamente delicado en sus detalles.

ta el extremo. El volumen plástico desaparece, las figuras son sobrealargadas o superanchas, sin sentido escultórico, inorgánicas, aplicadas a la superficie sin tener en cuenta la espacialidad, desarticuladas por líneas secas y angulosas. Estas figuras son trascendentes y, con frecuencia, extáticas y visionarias. Como ejemplos se pueden aducir una *cabeza de Efezo en Viena* o el *díptico de marfil de Milán* [127], de configuración más mesurada, pero con efectos manieristas por contrastes de tamaños y colores.

El mismo proceso estilístico se puede seguir también en los numerosos *sarcófagos de Rávena*, que ofrecen una buena visión sobre la escultura de la Roma oriental y su posterior desarrollo en el Occiden-

te, ya que las primeras obras fueron realizadas aún en la misma Bizancio y las siguientes en estrecha relación estilística con aquellas formas. Todos estos sarcófagos consisten en un paralelepípedo cerrado por una tapa alta de frontón o bóveda; están compuestos arquitectónicamente (por ejemplo, pilastras en los bordes) y labrados en las cuatro caras, aunque en cada una de ellas sólo se llega a representar una escena con escasas figuras o símbolos. Los ejemplares más tempranos (*sarcófagos de Liberio y de Pignatta*, ambos de hacia el 400) muestran en escenarios angostos figuras de plasticidad casi completa, con modelación suave y confección helenística de los pliegues. Pronto se reducen el espacio y la proporción orgánica, y las figuras se simplifican en su corporeidad y delineación; en cambio exhiben ahora ademanes ampulosos sobre el fondo liso, que coopera como campo espiritual de tensión en el efecto de la escena (*sarcófago de Rinaldo*, 420-430 [140]). Con el tiempo, el relieve se configura más estricta y llanamente, el movimiento se entorpece y, finalmente, sólo se representan símbolos, que incluso llegan a perder su firmeza plástica; se convierten en signos planos, apenas modelados.

Después del s. v, que contiene va elementos estilísticos de la Edad Media, el arte escultórico desaparece rápidamente en Occidente, mientras que el del Oriente participa del desarrollo del clasicismo justiniano, es decir, del comienzo del arte bizantino.

#### PINTURA

La pintura se convierte, en la época paleocristiana, en el género principal de las artes figurativas. Si

los testimonios del s. III se limitan principalmente a la decoración de las catacumbas, desde el reconocimiento del cristianismo bajo Constantino, los temas de la iconografía cristiana, cada vez más numerosos, se emplean pronto en la ornamentación de las construcciones religiosas. Con ello adquiere la pintura una significación completamente nueva no sólo en el aspecto decorativo, sino sobre todo en su papel de representar en imágenes la doctrina cristiana de la salvación. Se hace necesario crear nuevos sistemas de decoración adaptables a las disponibilidades espaciales de los distintos tipos de edificios paleocristianos y se impone un nuevo estilo de imágenes para representar, por símbolos o por relatos, las verdades religiosas. También la *pintura de libros*, un campo amplio e importante de la pintura, adquiere grandes posibilidades de desarrollo, por las nuevas funciones del libro cristiano en el uso eclesiástico. En el s. IV se lleva a término una transformación decisiva del tipo de libros: el paso de la forma antigua tardía del rollo al *códice*, es decir, a la sucesión de hojas de pergamino entre tapas fuertes.

En el aspecto formal, también la pintura paleocristiana da continuidad a las distintas tendencias antiguas tardías. Por desgracia, es relativamente reducido el número de las obras que se conservan, de manera que sólo es posible conocer, a grandes rasgos, la evolución estilística. Las ciudades helenísticas del Oriente conservan la herencia clásica casi en su integridad hasta el s. VI (como, por ejemplo, los mosaicos de pavimento en *Antioquía: Constantinopla, Palacio Imperial*). A partir de las tradiciones romano-orientales, las provincias del este (Siria y otras) desarrollan un lenguaje de imágenes gráfico,

aunque inorgánico, y vivamente expresivo en sus relatos. El arte cop-to de Egipto prosigue las tradiciones locales, tanto en sus temas (mutación de Isis en María, por ejemplo) como en sus rígidas es-



[142] Nicho sepulcral de Lucina en la catacumba de San Calixto, Roma, mediados del s. III. Medallón central de una bóveda: el Buen Pastor. Estilo antiguo tardío, fragante, pictórico-ilusionista.

estructuras figurativas, lineales y de sobrio dibujo. En Roma se puede observar en el s. III una transformación análoga a la de la escultura: se abandona la profundidad espacial ilusionista y la figura se simplifica, aumentando su expresividad.

La pintura cristiana más antigua que se conserva se encuentra—ya en el s. III—en las *catacumbas de Roma*. Las bóvedas y techos de las cámaras funerarias están subdivididos por líneas sencillas, según el sistema de las decoraciones romanas tardías, en zonas geométricas, en las que se incluyen figuras, pequeñas escenas y ornamentos. Características del período inicial son la forma de pintar fragante y clara

y la antigua corporeidad de las figuras (por ejemplo, *nicho de Lucina* en la *catacumba de San Calixto* [142]); dichas características son reemplazadas con el tiempo por un amplio dibujo del contorno y su interior y por una composición plana y lineal de contrastes cromáticos; la mirada y los gestos son expresivamente penetrantes.

Las decoraciones de las catacumbas están realizadas exclusivamente en la *técnica al fresco*. Cuando en la época de Constantino la pintura conquista, desde su posición predominantemente popular, la de arte cortesano, se busca un material más duradero y de mayor prestancia. El *mosaico*, técnica romano-helenística en la que se incrustan pequeñas piedras de colores o trozos de vidrio en mortero húmedo, ofrecía las mejores posibilidades, y si bien se ha perdido el adorno en mosaicos de las primeras basílicas cristianas, su monumentalidad y solemnidad ha quedado reflejada en el arte de las catacumbas.

Al mismo tiempo continúan ininterrumpidamente vigentes las tradiciones antiguas tardías, entreveradas en parte de contenidos cristianos. Así, en el mausoleo de Constantina († 354), la hija de Constantino, *Santa Constanza, Roma* [143], se representan en los ábsides temas cristianos, mientras que en las doce zonas de la galería aparece una gran cantidad de motivos y escenas profanas, decorativas y simbólicas (vendimia). El estilo se caracteriza por lo plano del ornamento, una plena plasticidad y el impetuoso movimiento de las figuras realizadas por los colores fuertes sobre fondo blanco. Hacia el año 400, aproximadamente, la pintura parece haber alcanzado, aun con toda su diversidad estilística, una impronta cristiana homogénea, por la que las formas clásicas resultan transforma-

das por los nuevos valores expresivos. A la par que en la escultura, también en la pintura se prescinde cada vez más de la reproducción del entorno espacial, del volumen plástico y de la proporción orgánica; predomina, en cambio, en la figura el equilibrio en la composición, la monumentalidad, una modelación suave y fluidas líneas. La aplicación de color es clara y suntuosa, y el valor lumínico irreal del oro como fondo juega cada vez un papel más importante en orden a crear una espiritualidad extática y trascendente. En Roma pervive la tradición clásica en la maciza corporeidad y el movimiento natural (*Santa Pudenziana*, ábside) con mayor fuerza que, por ejemplo, en Milán, donde se practica, bajo influjo oriental, un estilo elegante, impresionista y más ligado en la composición (*Sant' Aquilino*, ábside). Del alto rango de la pintura teodosiana romano-oriental quedan tan sólo como testimonio dos mosaicos de la *Iglesia de San Jorge en Salónica* (hacia el 400): muestran santos ante un friso de perspectivas arquitectónicas de palacios, del mismo estilo que en la escultura oriental de esa época, que consiste en la elaboración de los modelos antiguos, orientada hacia lo espiritual y cortesano.

En el s. v se desarrolla para el recinto principal de las iglesias un extenso *sistema de decoración*: los temas teológico-representativos encuentran lugar en el ábside, el arco de triunfo y la cúpula, y las figuras de santos, a menudo en varias zonas superpuestas en la nave mayor. Según los diversos contenidos de las pinturas, se dan generalmente ciertas diferencias estilísticas: composición central y monumentalidad solemne en los temas teológicos, y en las escenas del Nuevo Testamento una concentración sobre su

contenido dramático o simbólico, pasando a segundo plano los detalles del relato; en cambio, en las escenas del Antiguo Testamento actúa con mayor fuerza la herencia helenística de los tiempos más re-



[143] Mosaico de hoveda, Santa Constanza, Roma, mediados del s. iv. Busto-retrato (de Constantina?). Rodeado de hojas de vid y escenas báquicas. Plasticidad cúbica, fondo blanco, según modelos antiguos.

mentos: relato abundante en imágenes, figuras movidas y paisajes llenos de atmósfera. Estas diferencias se perciben con mayor claridad en los mosaicos de *Santa María Maggiore en Roma* (430-40): en el arco triunfal (radiante teofanía, es decir, manifestación divina, de Cristo en su juventud), representación ceremonial de figuras monumentales de composición plana, sin profundidad y de grandes trazos lineales y colores suntuosos; en la nave mayor, por el contrario, las escenas del Antiguo Testamento exhiben un estilo pictórico descriptivo, a base de pequeñas figuras móviles ante un fondo de paisaje diferenciado [144]; el dibujo está plena-

mente subordinado al cromatismo impresionista. Aun cuando la temática da lugar a dos formas representativas diferentes, ambas están ligadas, sin embargo, por un estilo de época que se les impone (lo cual se puede comprobar también en Nápoles), cuyos más destacados caracteres se basan en una reducción de la forma individual; la expresión y los penetrantes mensajes de los cuadros hacen que las figuras presenten una mayor fuerza visionaria. Rávena ofrece de nuevo en sus numerosos mosaicos conservados una visión totalizadora de la evolución y los aspectos del estilo de esta época. La pintura de dicha ciudad constituye un arte cortesano del más alto rango, a la vez que expresa en imágenes las más profundas reflexiones teológicas. La fusión de ambos dominios crea un lenguaje de formas que eleva las representaciones a una esfera supraterrrestre, tan sensitiva y fastuosa como hierática y solemne. Bajo el influjo de Roma, Milán y, sobre todo, de Bizancio, las obras más tempranas—*la tumba de Gala Placidia* (†450) y el *baptisterio de los ortodoxos* (430-58)—muestran el estilo posteodiosiano aún clásico, con figuras llenas de vida, sobrealargadas en parte y elegantes, que más parecen flotar que estar sobre la esfera irreal del fondo azul; los vestidos están fluidamente configurados y las cabezas son retratos llenos de expresión. De especial efecto es la armónica composición cromática—azul-oro-blanco—, matizada con verde y rojo (Baptisterio, cúpula).

La tradición antigua tardía termina también la representación del *Buen Pastor* en el Mausoleo y, sin embargo, el movimiento libre en el paisaje se ve entorpecido por una rígida composición de contrapuesto.

Ambos recintos—Baptisterio y Mausoleo—están cubiertos por completo de mosaicos sobre sus zócalos de mármol en un coherente sistema de figuras, símbolos y ornamentos, que se eleva en el Baptis-



[144] Mosaico en la nave central de Santa María Maggiore, Roma, segundo cuarto del s. v. Rebelión de los judíos contra Moisés. Tradición helenística: relato expresivo, movimiento en las figuras, ilusionismo espacial, cromatismo impresionista.

terio en zonas concéntricas hasta el bautismo de Cristo, que ocupa el punto cenital de la cúpula.

Cincuenta años más tarde, este estilo helenístico habría de convertirse en un estilo lineal, duro y seco; en el *baptisterio de los Arianos* (hacia el 500), el sistema de decoración está simplificado y las figuras aparecen con ritmo uniforme casi frontalmente (blanco mate sobre fondo de oro). Poco después se deja sentir un influjo más fuerte del arte bizantino: en *Sant'Apollinaire Nuovo*, antes iglesia palatina de Teodorico, aparecen hacia el 520 escenas cristológicas (milagros y pasión) sobre pequeñas zonas de cuadro con escasas figuras grandes en una rígida composición generalmente simétrica [145]. Se echan de menos tanto los detalles del relato como el ilusionismo pictórico; las figuras frontales, extendidas en el plano, resaltan con un contorno de amplias curvaturas sobre el fondo dorado, un relieve sin profundidad, cuya grave intensidad, a veces dramática, reforzada además por la armonía cromática, en la que domina el oro y púrpura de Cristo, actúa plenamente desde el cuadro hacia el observador. Este estilo sobrio, solemne y expresivo caracteriza a la vez el final de la pintura paleocristiana y el comienzo de la bizantina, que alcanza poco más tarde su punto cumbre en el clasicismo justiniano.

III

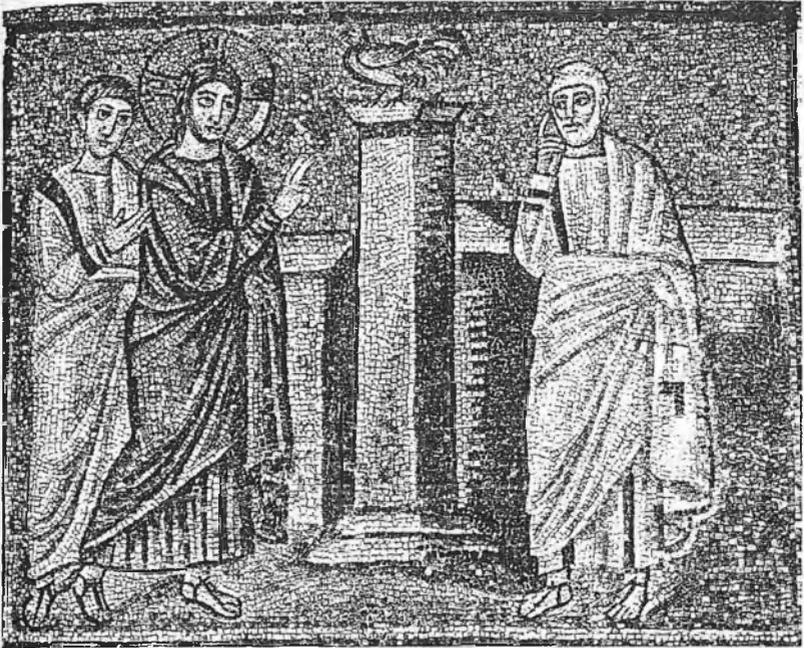
ARTE BIZANTINO

El Imperio bizantino nace bajo Constantino, al fijarse la nueva capital en Bizancio, una colonia griega, de vieja historia, que fue llamada desde entonces Constantinopla en honor del monarca.

La fundación de esta nueva ciu-

no sólo en la capital del vasto Imperio bizantino, sino en la ciudad más importante de toda la época de la Edad Media.

El Imperio bizantino es el que da continuidad, en los países del Mediterráneo oriental, al Imperio



[145] Mosaico de la nave mayor de Sant'Apollinare Nuovo, Rávena, hacia el 520. Anuncio de las negaciones de Pedro. Renuncia al ilusionismo en favor de la espiritualización expresiva; composición simétrica para expresar la actitud de diálogo; líneas escuetas, severas, radiante colorido.

dad (324-330) tuvo una repercusión lírica y cultural de alcance y trascendencia incalculables.

La ciudad de Constantinopla transformóse en la capital del mundo griego, ya definitivamente separado del latino, y se convirtió así

romano; su arte y su cultura descansan sobre dos pilares fundamentales: la cultura griega clásica y la nueva religión cristiana, que en el año 313 alcanzó los mismos derechos que las otras religiones del Imperio, aun cuando es preciso señalar que no fue declarada enton-

ces religión oficial, sino que coexistió durante algún tiempo con el paganismo agonizante y las diversas religiones de orígenes orientales.

Constantinopla, «nueva Roma», es la capital de los emperadores autocráticos y del gobierno centralista, así como el centro de la economía y el comercio, de la enseñanza, el arte y la civilización; el patriarca de Constantinopla se erige en cabeza de la religión cristiana ortodoxa.

Bajo Justiniano —527-665— se logra de nuevo la restauración del Imperio romano universal, pero poco después se inicia, con las conquistas de los lombardos en Italia, los persas en Oriente y la toma de los Balcanes por los ávaros y los eslavos, el repliegue del Imperio sobre los países orientales (Asia Menor, regiones costeras griegas y otros países).

Tanto la defensa como las eventuales expansiones, en guerras casi ininterrumpidas, dominan toda la historia del Imperio bizantino. A los ávaros y persas, vencidos definitivamente bajo Heraclio (610-641), suceden como enemigos seculares los búlgaros y los árabes islámicos, que ponen varias veces en peligro a Constantinopla.

La lucha de los iconoclastas (726-843) significa una grave crisis religiosa y de política interna: como reacción frente a los abusos de la iconodulía (culto a las imágenes) y el aumento del poder de los monasterios, y también bajo el influjo del Islam, enemigo de las imágenes, todas las obras figurativas religiosas se prohíben o se destruyen.

Las vivas controversias teológicas y políticas acaban con el triunfo de la ortodoxia y dan lugar a una nueva clarificación y consolidación de los dos poderes jerárquicos centra-

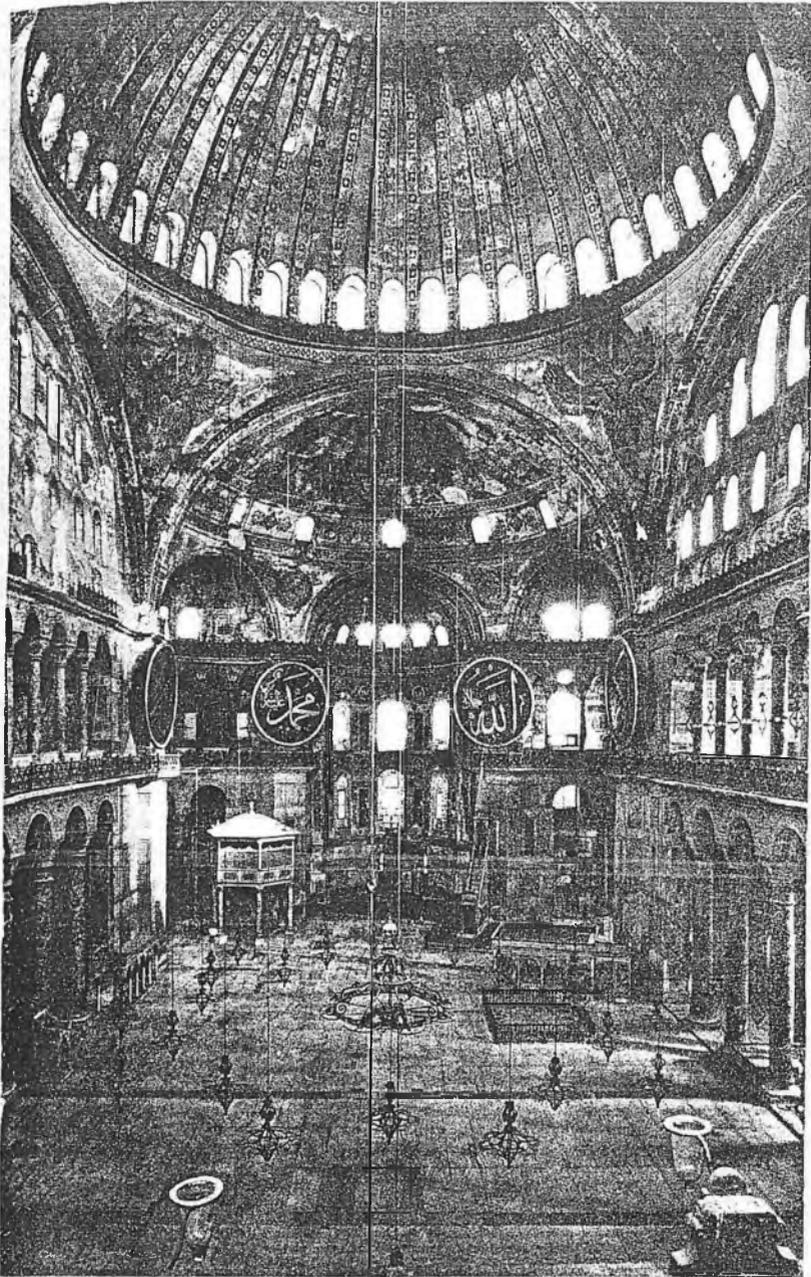
les: la Iglesia y el Estado de signo imperial.

Bajo la dinastía macedónica (desde el 867) se inicia una nueva expansión del Imperio, que alcanza a finales del s. x su máxima extensión medieval en el este hasta el Cáucaso y el Éufrates, y en el oeste, tras la aniquilación del primer reino búlgaro por Basilio II (976-1025), hasta el Danubio y el Adriático.

Como logro de la cristianización de los eslavos en el siglo ix (así como la de los rusos en el siglo x) se consiguió la dependencia eclesiástica y cultural de estos pueblos respecto de Bizancio.

Durante el transcurrir del s. xi progresa rápidamente la desmembración del Imperio, ocasionada no sólo por enemigos exteriores, como los turcos seléucidas en el este (conquista del Asia Menor), sino sobre todo por la decadencia de la rígida organización militar y gubernativa implantada por Heraclio. Y si bien es cierto que los emperadores de la dinastía de los Comnenos (desde 1081) logran reafirmar, aunque por corto tiempo, la hegemonía bizantina en Oriente, el Imperio sufre nuevas amenazas y debilitamientos que provienen del Occidente por las Cruzadas, el vigoroso reino de los normandos en Sicilia y las ciudades italianas en surgimiento, especialmente Venecia (monopolio comercial en el Mediterráneo desde 1082).

Aparecen entonces múltiples antagonismos políticos y culturales y, muy especialmente, los religiosos —que dieron lugar en el año 1054 al cisma, y, con ello, a la Iglesia Ortodoxa, separada desde entonces de la Iglesia Católica—, que alcanzan su punto culminante en 1182, en la llamada «masacre de los latinos», a consecuencia de la cual los venecianos dirigieron contra Constanti-



[146] Hagia Sofía (Santa Sofía o la Divina Sabiduría) en Constantinopla, 532-37. Vista hacia el este. Ilusionismo espacial justiniano: cúpulas contrarrestadas por medias cúpulas, paredes disueltas en ventanas y arcadas, ilusionismo óptico, abundancia de luz desde arriba, encubrimiento de la construcción.

nopla la IV Cruzada; la ciudad fue conquistada y se instauró así, en el Bósforo, la etapa que en la historia del Imperio bizantino se llama el *Imperio latino* (1204-1261). Paralelamente, surgen muchos otros reinos independientes en territorio antes bizantino (Epiro, Morea, Trebisonda, Servia, Bulgaria, etc.). Desde Nicea, la capital de exilio de los bizantinos, se reconquista Asia Menor, Tracia y otros países, y en 1261 Constantinopla. Tras un afianzamiento inicial, este Imperio, socavado ya internamente, sucumbe al empuje de los serbios y búlgaros, y luego sobre todo al de los turcos osmalíes, que conquistan Asia Menor y los Balcanes hacia 1300 y 1350, respectivamente (en 1389, batalla sobre el Campo de los Mirlos, aniquilación del reino serbio y más tarde del búlgaro). En los cincuenta últimos años, Bizancio se ve obligado a rendir vasallaje a los turcos, y el Imperio bizantino queda reducido a la capital, hasta que el 23 de mayo de 1453 se produce su hundimiento definitivo por la conquista del sultán Mohamed II. Bizancio se extingue como Estado, pero su fe ortodoxa, su cultura y sus ideales políticos siguen vivos durante siglos entre los griegos, así como entre los eslavos balcánicos y, sobre todo, en el joven reino zarista ruso (Moscú, la «tercera Roma»). Bizancio tiene también una importancia inapreciable en la cultura de la Edad Media y de la Moderna: como transmisor del derecho romano, la ciencia y la filosofía griega, la cultura y el arte helenísticos.

Los distintos períodos del arte bizantino se ajustan, como es natural, a las grandes fases de su historia política. Desde comienzos del siglo V se va creando un lenguaje formal artístico, propio y peculiar del Imperio romano de Oriente;

pero sólo en la época del emperador Justiniano (527-565) se inicia la primera etapa específicamente bizantina: el *arte bizantino temprano*, que abarca los ss. VI y VII.

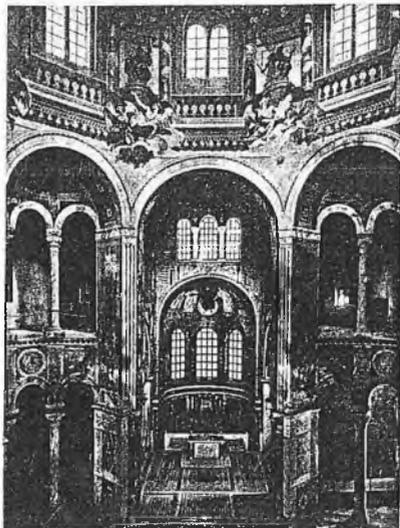
Después del período, pobre en monumentos, de la *lucha de los iconoclastas* comienza, hacia el 850, el *arte bizantino medio*, que perdura hasta el 1200 aproximadamente. Esta época, que caracteriza en esencia, forma y espíritu al arte bizantino, tiene dos fases: la de la dinastía macedónica (aproximadamente del 850 al 1050) y la de los Comnenos (aproximadamente del 1050 al 1204). El *arte bizantino tardío* se prepara durante el *Imperio latino* (1204 a 1261) y perdura a través del período de los emperadores de la dinastía de los Paleólogos (1261-1453). El arte bizantino florece después en los países eslavos y se transmite a través del Monte Athos hasta nuestros días.

#### ARQUITECTURA

La *Hagia Sofía en Constantinopla* [146, 148], la iglesia de la «divina sabiduría», es una de las más grandiosas construcciones del mundo, la creación más madura de la arquitectura justiniana. Durante casi un siglo fue el centro espiritual del Imperio bizantino, catedral de los patriarcas, escenario de los actos estatales importantes y marco de un esplendoroso ceremonial en el que se manifestaban el poder y la dignidad del imperio teocrático. Justiniano es el fundador de la «gran iglesia», y dos geniales arquitectos y matemáticos, Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, sus constructores (532-537; tras el hundimiento y la nueva reconstrucción de la cúpula se consagra por segunda vez en el 562). La iglesia se eleva sobre la ciudad con su enor-

me volumen constituido por grandes cubos y por una amplia cúpula. El interior presenta un aspecto totalmente contrapuesto a su exterior: amplio, despejado, ligero, parece haber sido eximido de toda ley material. Un recinto cupular gigantesco, cuadrado, forma el centro del edificio; sobre cuatro anchas arcadas de pilares flota la cúpula lisa, inmersa en una luz sobrenatural gracias a las cuarenta ventanas que se abren en su arranque. Al este y al oeste su enorme empuje se distribuye sobre medias cúpulas de diámetros iguales (33 m.), sustentadas por pilares dispuestos octogonalmente y contrarrestados a su vez por tres nichos que se abren en arcadas entre ellas. En el norte y en el sur, los grandes arcos de la cúpula abrazan, cada uno, dos filas de columnas y de ventanas. Una serie de dependencias laterales rodea este enorme espacio a modo de capa óptico-espacial (excepto el nicho medio retranqueado en el oeste, es decir, el del recinto de altar): naves laterales con galerías altas, que forman una fuga de salas independientes, y en el oeste un nártex con una galería encima. Estas complicadas formas de recintos y bóvedas ofrecen perspectivas extraordinariamente ricas; contrastan con la amplitud, la abundancia de luz y la armonía del recinto principal, en el que las tremendas tensiones de los bovedajes, de las verticales (pilares) y horizontales (arcadas y cornisas circundantes por todas partes) están plenamente equilibradas. La estructura arquitectónica está cubierta especialmente por el revestimiento de las paredes con placas e incrustaciones policromas de mármol, y el de las bóvedas con mosaico (gran cantidad de oro), y también por la dilución del ornamento arquitectónico incorpóreo, clarooscuro.

La iglesia de Santa Sofía constituye la cumbre absoluta de un arte clásico en el que han alcanzado su punto culminante dos corrientes o tradiciones artísticas distintas: de un lado, las tradiciones



[147] San Vital en Rávena, 538-47. Vista hacia el nordeste. Subordinación de las partes de recintos y paredes al recinto cupular central —nichos, arcadas de pilares—; delgadas paredes de relleno; empinadas verticales; acento longitudinal en el alto y despejado presbiterio.

arquitectónicas y decorativas del arte clásico (helenístico y romano), y de otro, el estilo de los edificios abovedados del arte paleocristiano y del Asia Menor; al mismo tiempo, en el sistema de la distribución de espacio y paredes se establecen las bases de la arquitectura medieval.

Existen otros monumentos que caracterizan el alto nivel alcanzado por la arquitectura justiniana. En la iglesia de los *Santos Sergio y Baco*, Constantinopla (527-536), el tipo del edificio central octogonal, que procede del arte paleocristiano, se transforma en un nuevo estilo monumental de for-

mas especiales jerárquicamente interrelacionadas. Ocho recios pilares sustentan la cúpula gallonada dominante. Entre las arcadas de pilares, los muros que se dirigen hacia la galería cuadrada circundante se diluyen por columnas con arquiv-trabes y arcadas en la galería alta. En las diagonales se abrieron nichos, y sólo el recinto más ancho y más profundo del altar conquista toda su altura. Relacionada con esta iglesia está la de *San Vital en Rávena* (538-547) [147, 149], en la que, en lugar de la proporción ancha y serena, dominan en el octógono central empinadas verticales: los altos pilares se yerguen sin ninguna intersección de cornisas; entre éstos están tendidos unos esbeltos nichos partidos por arcadas que semejan finas membranas; un tambor eleva la cúpula. En dinámico contraste, el eje longitudinal hacia el altar determina el acento propio del recinto: ante el ábside se introduce un profundo tramo de coro totalmente abierto. En San Vital están prefigurados ya los rasgos estilísticos esenciales de la arquitectura occidental de la Edad Media (por ejemplo, el verticalismo).

De las muchas iglesias destruidas que difundían antes el sistema y el estilo de la arquitectura de la capital por todo el Imperio, citaremos sólo el tipo de la *iglesia de los Apóstoles de Constantinopla* y la de *San Juan en Efeso*: cinco (o bien seis) células espaciales amplias y luminosas—cúpulas sobre arcadas de pilares—se disponen en forma de cruz; sus muros exteriores están articulados en forma de basílica, y les acompañan naves laterales y galerías altas formando espacios más oscuros. Este tipo arquitectónico es el que se adopta en el s. XI en *San Marcos de Ve-*

[148] *Planta de Santa Sofía en Constantinopla, 532-37*; tras un derrumbamiento (558) se cambia la cúpula en 562. Fundador: Justiniano; arquitectos: Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. Síntesis de edificio central y longitudinal. Longitud, 81 m.; anchura, 70 m.; altura de la cúpula, 56 m.; diámetro de la misma, 33 m. Recinto oval central con nichos, rodeado de recintos laterales independientes, nártex, atrio (destruido). Contrafuertes añadidos en parte, más tarde, en época turca.

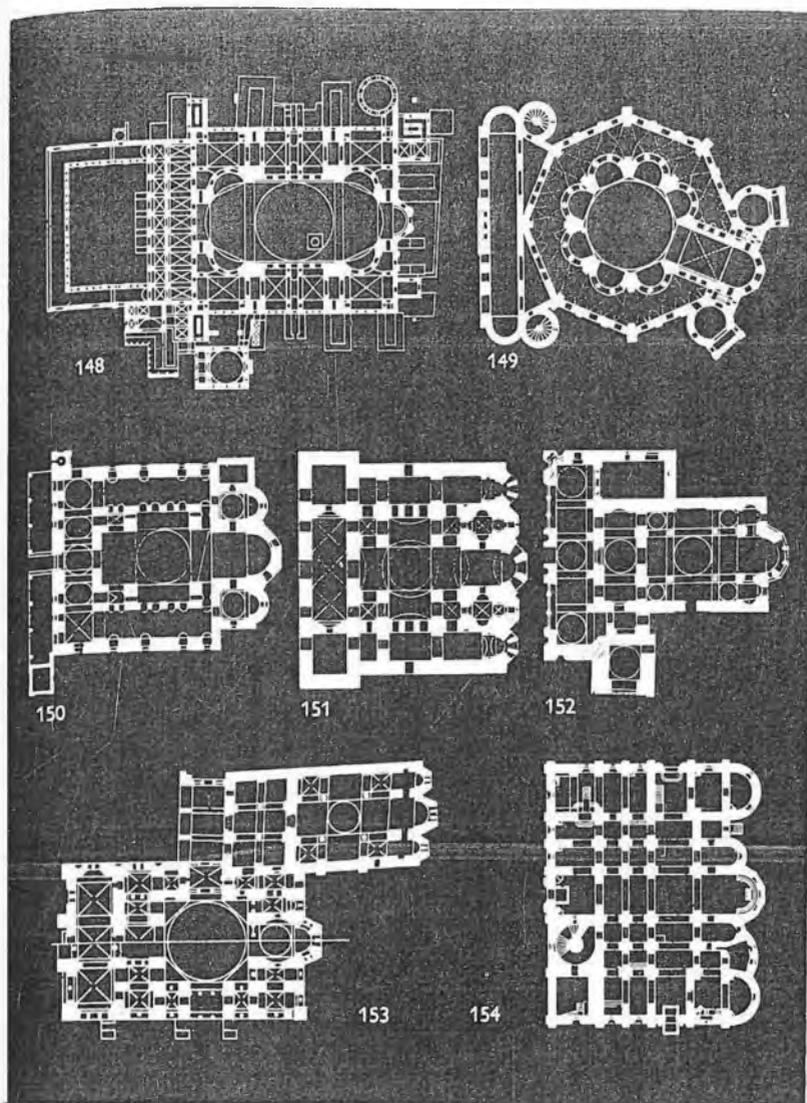
[149] *Planta de San Vital, Rávena, 538 a 547*. Octógono con galería circundante, nichos entre los pilares, dirección longitudinal que atraviesa el recinto central: profundo recinto de coro ante el ábside.

[150] *Planta de la iglesia de Santa Sofía en Salónica, primera mitad del s. VIII*. Fase previa de la iglesia de cúpula de crucero: pilares cupulares abiertos, paredes de relleno (alternancia de apoyos: 1:1) corridas hacia la fuga exterior de los pilares, manto de recintos laterales, ábside con pastoforias.

[151] *Fenari-Issa Djami* (monasterio de Lip, iglesia norte), Constantinopla, comienzos del s. X. *Planta de una iglesia de cúpula de crucero de cinco naves (con laterales)*. Crucería central de cáñones con cúpula, recintos angulares con bóveda de arista, pilares.

*necia* [296] y en el s. XII en Francia [277].

Después de esta breve fase clásica se produce una reacción contra el ilusionismo espacial justinianeo, con retrocesos hacia las tradiciones arquitectónicas más antiguas. Con la transformación general de la estética y la mayor adaptación, en la construcción de iglesias, a la concepción teológica se realiza un cambio decisivo de tipos y de estilos. Las iglesias de finales del siglo VI hasta el s. VIII tienen un aspecto macizo y cúbico, con una apariencia fragmentaria y ambigua en las relaciones de las partes del recinto y las paredes [150]; el contenido simbólico de las formas se desprende de su carácter racional y claro. Su núcleo lo constituye un recinto central cupulado sobre cua-



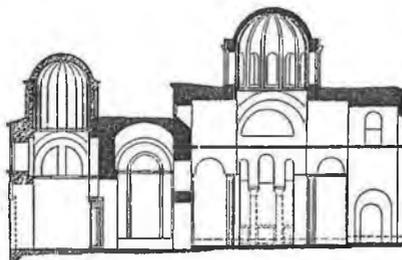
[152] KİLİSSE DJAMI (iglesia de San Teodoro), Constantinopla, s. x. Planta de una iglesia de cúpula de crucero típica (sin naves laterales), recintos angulares cubiertos con cúpula, columnas. Nártex exterior añadido en el s. XIII.

sobre los brazos de la cruz, cúpula sobre ocho pilares ligados por arcos y trompas angulares. Brazos de la cruz confundidos entre los cinturones de recintos exteriores. Iglesia de María (lateral): clásica iglesia de cúpula de crucero.

[153] Planta de Hosios Lukas (San Lucas), Fócide (Grecia), segundo cuarto del siglo XI. Katholikon (iglesia principal): tipo derivado de la iglesia de cúpula de crucero, extensión del recinto cupular

[154] Planta de la catedral de Santa Sofía en Novgorod, s. XI. Tipo de la iglesia de cúpula de crucero con cinco naves, ampliada en un tramo al oeste y con recintos laterales.

tro pilares, cuyo macizo espesor se plasma claramente en las cuatro bóvedas de cañón que les unen. Informa a este espacio central una dirección longitudinal, resultante de grupos de arcadas que articulan las paredes laterales de relleno, las naves laterales y el profundo tramo ante el ábside. Este forma con los ábsides laterales (pastoforias) un espacio unitario transversal; al oeste se forma un segundo transepto con el nártex. Una innovación muy importante la constituye la perforación de los pesados pilares cupulares, que se logra de dos modos: primero mediante estrechos corredores y, más tarde, por pequeños



[155] Sección longitudinal de la iglesia de Kilisse Djami (San Teodoro) en Constantinopla, s. X. Predominio del recinto cupular, proporciones esbeltas y delicadas (nártex exterior añadido en el s. XIII).

espacios en forma de bóveda de arista, donde el volumen de dichos pilares queda absorbido, y la presión de la bóveda se distribuye bien sobre la pared, bien sobre los delgados y esbultos pilares que sustentan el centro del recinto. A estas dependencias angulares se añaden, en el este, ábsides propios. Pronto se eliminan por completo las naves laterales exteriores.

De este modo, tras una evolución consecuente y lógica, se crea, en la segunda mitad del s. IX, el tipo ya maduro y clásico de la *iglesia de cúpula de crucero* [151]. El recinto principal, cuadrado y cen-

tral (*naos*), está dominado por el bovedaje de crucería, con la cúpula en el centro. A esta unidad espacial primaria se subordinan los pequeños recintos con bóveda de arista que se encuentran entre los brazos de la cruz, y que más tarde también están cupulados, e igualmente el nártex al oeste (dos frecuentemente) y los tres ábsides al este, de los cuales el central aumenta el sentido espacial con su mayor altura y anchura. Este tipo de edificio es el que se convierte en normativo y sigue vigente en la arquitectura posterior del Imperio bizantino. Ciertamente, hay variación de un edificio a otro en planta y en alzado, en medidas, estilos y formas particulares, pero siempre domina la cúpula sobre la cruz, que no aparece como carga sustentada, sino que desciende, como una esfera celeste que descansa en sí misma, sobre la prolidad terrenal, casi caótica, de los miembros de los espacios inferiores. De este modo, la distribución y articulación jerárquicas de la iglesia—símbolo del orden cósmico—están en perfecta correspondencia con el pensamiento bizantino en todos los ámbitos y aspectos de la vida.

Las primeras iglesias de cúpula de crucero (la más importante fue la antaño famosísima *Iglesia Nueva* del emperador Basilio I—881—) son bajas, anchas y sólidas, pero el revestimiento de las bóvedas con mosaico y de las paredes con mármol de colores, que procede del arte justiniano, produce una desmaterialización óptica del volumen arquitectónico. Desde el s. X domina en todas las iglesias una tendencia vertical y una claridad cristalina en la estructuración espacial. Los recintos son altos, sobre una planta estrecha (diámetro de la cúpula, de 3,50 a 7 m.) y los cuatro pilares bajo la cúpula sumamente

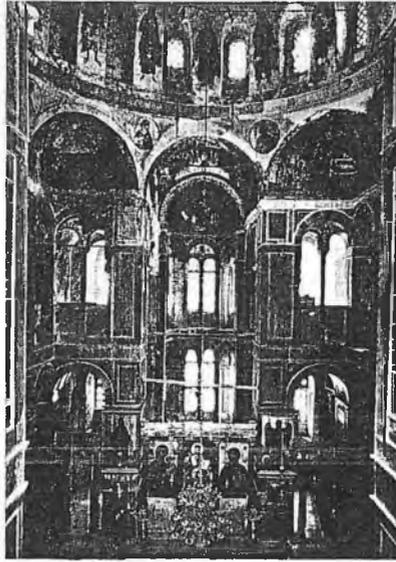
estilizados. A éstos se les sustituye desde el s. XI o XII por columnas, y como en esa época se cuida más el equilibrio de las proporciones, estas iglesias ofrecen una apariencia particularmente armónica por su ligereza y claridad: las zonas abovedadas parecen flotar y el espacio inferior produce una impresión de holgura (*Constantinopla, Kilisse Djami* [152, 153], *iglesia del Pantocrátor; Hosios Lukas, iglesia lateral*).

Además, la apariencia externa de las iglesias bizantinas—que constituían, al principio, una masa sólida y poco articulada—comienza a estructurarse en cubos plásticos, a partir del desarrollo de la cúpula de crucero.

Dentro de un cuerpo arquitectónico cerrado, en el que se establece una gradación entre basamento, nártex, ábsides, cúpulas laterales, bóveda de crucería y cúpula sobre tambor alto, se marca el mismo orden jerárquico que en el interior; ni fachadas ni torres añaden acentos suplementarios. Ya a partir del siglo XI, pero especialmente desde la época bizantina tardía, se imprime un vivo ritmo en los muros por medio de una decoración plástica y cromática. Listeles, nichos, arquerías ciegas escalonadas, cornisas y arcadas que sirven de enmarque proporcionan un movido relieve a la pared, cuyo efecto pictórico está acentuado por el variado colorido de las capas de ladrillos, piedra y mortero, y más tarde también por la cerámica en color (por ejemplo, *Fethiye Djami* [158]).

Procedente de Constantinopla, se difundió por Grecia un importante tipo particular de iglesia con cúpula de crucero. En ella, el recinto cupular se extiende por encima de los brazos de la cruz y se eliminan los cuatro apoyos centrales, de manera que se forma un gran espacio

cuadrangular, desde el que se tienden unos nichos angulares (trompas) a la circunferencia de la cúpula. Los brazos de la cruz se adentran en las naves laterales. En el edificio más importante de este grupo—que también lo es por sus adornos de mármol y mosaicos, conservados casi íntegros—, en *Hosios Lukas* (segundo cuarto del siglo XI) [153, 156, 157], las naves laterales están cruzadas por altas galerías circundantes. La anchura



[156] Katholikon de Hosios Lukas (San Lucas), Fócide (Grecia), segundo cuarto del s. XI. Vista hacia el este. Recinto cupular empinado y relativamente ancho (ocho metros), nichos angulares (trompas) que pasan del cuadrado al círculo; presbiterio estrecho con cúpula secundaria sobre el tramo anterior; revestimiento de mármol en las paredes.

del despejado recinto cupular, la tendencia vertical, amortiguada por las horizontales de los pisos y cornisas, y la estructura ópticamente estilizada de las paredes, articuladas por nichos y delicadas arcadas producen, en conjunto, la sensación

de una monumentalidad muy equilibrada.

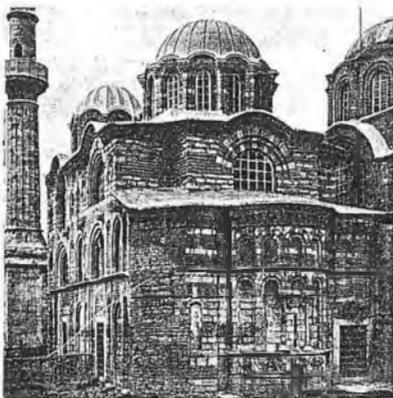
Los países eslavos constituyen zonas de irradiación importantes de la arquitectura bizantina. En los reinos de los Balcanes, la tradición



zantina. La construcción rusa de iglesias parte de la cúpula de crucero (con cinco naves en las dos grandes iglesias de *Santa Sofía en Kiev* y *Novgorod* [154, 159], primera mitad del s. xi). Su progresivo desarrollo conduce a edificios extremadamente empujados sobre una estrecha planta. El interior es una sencilla sala cupular, y la edificación exterior un alto cubo de composición vertical y terminales superiores en forma de cruz o frontones. De dicho cubo brota la alta

[157] Hosios Lukas (San Lucas), Fócide (Grecia), segundo cuarto del s. xi. Vista exterior por el este. Katholikon (izquierda) y capilla lateral (derecha); bloque cerrado constituido por cubos plásticos que forman los brazos de la cruz y la cúpula; empleo decorativo de sillares y ladrillos.

de tipos de iglesias más antiguos y sencillos (basílica, iglesia en cruz y otros) conduce a estilos regionales. En estos países, la iglesia de cúpula de crucero experimenta también múltiples transformaciones. Junto



cúpula central—frecuentemente cúpula bulbosa—en forma de torre (iglesias de *Novgorod*, *Wladimir* y otras). Arquitectos occidentales continuarán este tipo de edificación, así como también la iglesia de cúpula de crucero, en los ss. xv y xvi. La composición del exterior, sin embargo, está condicionada por la arquitectura de comienzos del Renacimiento (Moscú: *Kremlin*; *catedrales de Koimesis* y *de la Anunciación*, etc.).

[158] Fethiye Djami (iglesia de *Pamakáristos*), Constantinopla, s. xiii. Vista por el este de la cúpula principal (derecha) y la capilla añadida con cúpula de crucero (izquierda). Articulación mural plástica por nichos escalonados, paramentos de semicolumnas, arcadas ciegas, dentículos.

a los influjos bizantinos dominantes aparecen formas románicas y, más tarde, góticas. Fue en Rusia, sin embargo, donde se continuaron, de manera más impresionante, las tendencias de la arquitectura bi-

#### PINTURA

El mundo de imágenes bizantino—su contenido, distribución y manifestaciones formales—se diferencia fundamentalmente del arte oc-

cidental, puesto que se basa en una valoración absolutamente distinta del cuadro. Cada representación de figuras y acontecimientos sacros es reflejo de la imagen ideal representada y participa de su santidad. La veneración otorgada al cuadro se transmite a la persona o acontecimiento sagrado, a condición de que se trate de una reproducción auténtica y de que las escenas históricas estén en fiel correspondencia con la Sagrada Escritura o con los apócrifos y leyendas de los santos. Por otra parte, las personas sagradas han de representarse con sus

porales y supraterrenas: en la cúpula, la aparición monumental de Cristo como *Soberano universal* (*Pantocrátor*) sobre ángeles y profetas, o también la representación de la Ascensión o de la venida del Espíritu Santo; en el ábside está representada la Virgen, entronizada o de pie. La segunda zona, la de las bóvedas, trompas y partes superiores de las paredes, simboliza la Tierra Santa, y presenta, en orden cronológico, el calendario festivo del año litúrgico: contiene un ciclo, basado en la liturgia, de los acontecimientos de la vida de Cris-



[159] Catedral de Santa Sofía en Novgorod, s. XI. Vista por el este. Bloque cerrado, empinado; cúpulas bulbosas sobre tambor alto.

distintivos y características fisonómicas. Esta concepción de las imágenes exige, por tanto, la vinculación de la iconografía con la doctrina teológica y con la liturgia, así como la adhesión a tales representaciones una vez creadas y sancionadas. La *decoración iconográfica de las iglesias* se ajusta también a un programa teológico; realizada en la iglesia de cúpula sobre crucero, consigue su forma más pura en el período bizantino medio. Varios *sistemas de símbolos* se entrelazan entre sí. La iglesia es una reproducción de la disposición jerárquica que existe en el Universo. La zona más alta, más clara y arquitectónicamente más pura simboliza el cielo y está reservada a las representaciones más sagradas, intem-

to más importantes para la historia de la Redención y, además, la muerte de María. Cada suceso está presente en el cuadro en la festividad de su celebración; cada lugar sagrado (por ejemplo, Belén, Gólgota) se encuentra representado en el edificio. La tercera zona, la más cercana a lo terrenal, la ocupa el coro de los santos, que representan el poder de la fe de la Iglesia, y que se extiende a lo largo de nichos, arcadas y pilares; están ordenados, según su rango, desde los Padres de la Iglesia, en el recinto del altar, hasta las santas mujeres, en el nártex. El recinto de la iglesia y las imágenes que lo adornan forman, pues, completándose mutuamente, una unidad total, símbolo del orden divino del mundo, en el que está incluido, espacial y espiritualmente, el observador. Esta obra de arte totalizadora es uno de los mayores logros del arte bizantino. Sólo en el s. XII se amplió el rígido programa dogmático por medio de ciclos narrativos alusivos a la vida de Jesús, de María y de al-

gunos santos; a ello se añade frecuentemente el Juicio Final, ciclos del Antiguo Testamento y alegorías religiosas.

Mucho menos ligada a un determinado programa está la *pintura de libros*. A la mayoría de los libros del Antiguo y del Nuevo Testamento se les añaden amplios ciclos de imágenes que con frecuencia ilustran literalmente escena por escena (por ejemplo, Génesis, Job, Salmos, Evangelios). También las leyendas (como la vida apócrifa de María) y los calendarios de santos (menologías) están provistos de amplias escenas representativas. Estas ilustraciones, que se remontan en parte a la época paleocristiana, se siguen copiando durante siglos: con ellas se componen, mediante diferentes selecciones y combinaciones, nuevos tipos de imágenes, nuevos ciclos, que acompañan como comentario figurativo los textos más diversos (leccionarios, colecciones de sermones, etc.). Así, la pintura miniada desarrolla y transmite un amplio repertorio escenográfico, al que recurren asimismo las restantes artes figurativas.

El cuadro religioso sobre tabla, el *icono*, tiene una importancia y función especiales en el arte bizantino. Los iconos de santos, conocidos ya desde el s. IV como representaciones de mártires, se convierten en el s. VII en objeto de una iconodulía a veces abusiva, que provoca la lucha de los iconoclastas. La doctrina ortodoxa sobre las imágenes impone el predominio de ciertos temas, así como el tipo y la misión de los iconos. Se representan, sobre todo, Cristo y María, y posteriormente también ángeles y santos, según el orden marcado por las fiestas del calendario, o con escenas de su vida, y además cuadros festivos, etc. En la pintura de iconos se conservan con especial ni-

gidez e inmutabilidad tipos fijos en la configuración de rostros, posturas y ademanes, así como la frontalidad y la espiritualización visionaria, con lo cual se intenta lograr la autenticidad exigida y la mágica relación con el original.

Como objeto sagrado, los iconos desempeñan un papel importante tanto en la liturgia como en la devoción privada. En la época bizantina tardía se desarrolla la *gran pared de cuadros (iconostasis)*, que separa el presbiterio del recinto de la comunidad de los fieles; en Rusia especialmente adquiere proporciones gigantescas, llegando a tener hasta cinco filas de cuadros.

La pintura, tanto por sus temas como por su esencia, destaca, con mucho, entre las demás artes figurativas de la época bizantina. La escultura de bulto redondo y el relieve monumental se extinguen por completo, sobre todo desde la lucha de los iconoclastas; sólo el relieve de pequeño formato—marfil, trabajos en metal—se utilizará para fines religiosos y profanos (pequeños altares caseros, cajas, utensilios de altar). Entre los géneros de la pintura, el de más alto rango es el *mosaico*. Su preciosismo y su luminosa fuerza, que le igualan a las gemas, refleja con la mayor pureza el carácter sobrenatural, inmaterial y sagrado de las verdades de fe representadas; el mosaico, por sus refinados métodos de tratamiento, constituye la técnica más apropiada para lograr, en las bóvedas del recinto de la iglesia, a la par que la máxima luminosidad y una gran riqueza cromática, una nueva vida en las superficies. El esmalte, con sus pastas cromáticas, transparentes y luminosas, aplicado entre tabiques y marcos de oro, es el material que más se aproxima a las cualidades estéticas del mosaico. La *pintura mural* y la de *libros* bus-

can en parte imitar la suntuosidad y la más sólida estructura de colores y formas propias de los géneros superiores, pero generalmente tienden, por la soltura de sus técnicas, hacia una mayor libertad en el relato detallado y en los medios más marcadamente *gráfico-abstractos* o *pictórico-ilusionistas* de la configuración formal.

La idiosincrasia formal de la pintura bizantina—independientemente de todas las peculiaridades y evoluciones estilísticas—está determinada por dos rasgos esenciales. El arte bizantino, a diferencia del de la Edad Media occidental, no perdió nunca contacto con la Antigüedad clásica. Conserva de la época helenística la importancia primaria de la figura humana en la composición y la forma del cuadro, la concepción de movimiento del cuerpo—incluso en su incorrección anatómica—, la evidencia y la claridad visual de la acción, un sentido seguro de la medida y la armonía—igualmente alejado del «pathos» extremo y de la suma abstracción— y un increíble refinamiento en la estructuración del cuadro, en la aplicación del color y en la técnica. Esta vigencia continua, aunque debilitada a veces, de la Antigüedad clásica posibilita repetidas innovaciones de formas figurativas antiguas (en los llamados *renacimientos*, entre otros, los del arte justiniano, macedónico y paleológico). El segundo rasgo esencial de la pintura bizantina reside en la subordinación de las medidas y las formas al *simbolismo* y *trascendencia* del cuadro, aspecto que ya se cuidaba en la Antigüedad clásica tardía y en el arte paleocristiano. Las formas y medidas puramente simbólicas, la concentración sobre lo temáticamente importante y la severa dignidad que intenta reflejar al modelo sagrado constituyen

la esencia del arte figurativo bizantino, sobre todo desde que el cuadro se concibe como objeto de veneración religiosa.

Sus medios formales son la frontalidad y la simetría; en las representaciones de escenas, que suelen aparecer en tres cuartos de perfil, se procura a la vez que la figura principal destaque por su tamaño y aislamiento, así como que el lenguaje de los gestos sea intenso y fácilmente interpretable. El aplastamiento del cuadro y la renuncia a una profundidad espacial autónoma e ilusionista son el resultado de su orientación hacia el observador. La pintura monumental en las iglesias de cúpula sobre crucero alcanza la tridimensionalidad por un procedimiento específicamente bizantino: mediante la ordenación de las superficies curvas de la cúpula, trompas y nichos se enfrentan en el espacio y actúan «a través del espacio físico» (O. Demus). El espacio arquitectónico real se convierte en espacio del cuadro, y así toda la iglesia es un icono espacial que encierra y rodea al observador.

Las manifestaciones formales del arte bizantino forman una unidad indisoluble con los contenidos espirituales y las doctrinas teológicas, que cobran a través de ellas presencia visible. Su intención es doctrinal y propagandística, al tiempo que reflejan el gusto humanístico de una clase: el emperador y la Corte, la Iglesia y el alto clero. Sólo en la última época del arte bizantino un nuevo elemento, popular y monacal, adquiere influencia sobre el arte culto y cortesano, al mismo tiempo que crece la participación personal del artista en la evolución de las nuevas formas. Constantinopla es el centro de la actividad artística—con sus numerosos talleres, que transmiten hereditariamente su

carácter peculiar durante generaciones—y el lugar donde se sintetizan las antiguas tradiciones y de donde surgen renovadas orientaciones estilísticas. De esta ciudad irradia, bien íntegro, bien debilitado y



[160] Mosaico del presbiterio de San Vital, Rávena, 538-47. Procesión sacrificial del emperador Justiniano con el obispo Maximiano y séquito. Imagen ceremonial cortesana de un acto de culto. Efecto ambiguo producido por la frontalidad plana y simétrica y el paso espacial, de retrato individual. Ornato y simbolismo representativos.

transformado, el arte bizantino más genuino y se difunde a través del Imperio hacia los países eslavos, que desarrollan a partir de él unas formas artísticas propias y fecundas, y hacia el Occidente (en el arte carolingio y en el del Imperio germánico de la época de los Ottones, con expansión posterior sobre toda Europa en el Románico y en los ss. XII y XIII, especialmente en Italia—la llamada *maniera greca*—, etcétera).

Análogamente a la arquitectura, la época de Justiniano también constituye una fase clásica en las artes figurativas, que hace madurar viejas tendencias estilísticas, produce otras nuevas y fusiona las particularidades regionales en la sínte-

sis de un *estilo imperial*. Puestas sus bases desde el 500 aproximadamente, el *estilo justiniano* está representado en el segundo cuarto del siglo por obras de todos los géneros artísticos (entre los trabajos en marfil, por ejemplo, la *cátedra del obispo Maximiano*, Kávena), sobre todo en los grandiosos conjuntos de mosaico, de escenas y ornamentación en el presbiterio de *San Vital en Rávena* [160], creados por artistas de Constantinopla. Una severa monumentalidad, hasta entonces desconocida, una vigorosa armonía y una extraordinaria finura en los efectos estéticos y en los medios técnicos caracterizan a las obras de esta época. Las figuras son corpóreas, anchas, con frecuencia orgánicas en gran medida bajo un renovado influjo de la Antigüedad clásica; sin embargo, se sitúan en delgadas capas en el espacio y tienen una composición rígida, generalmente simétrica, que articula la superficie del cuadro con un ritmo claro y amplio de formas y de líneas. Las cabezas producen el efecto de expresivos retratos, pero se puede observar cómo, mediante la estructura de su composición y las firmes líneas de los contornos, se consigue que las características simbólicas e intemporales destaquen sobre cualquier particularidad individual. La conjunción de los colores, sumamente preciosos y ricos en matices, se aúna con la refinada iluminación en una armonía de suntuosidad supraterránea. En esta tensión dinámica entre la forma aislada individual y detallada y la composición totalizadora supraordenada y hierático-representativa, en la ambivalencia de lo realista y lo simbólico, de lo temporal y lo intemporal, se anuncian ya las cualidades formales y expresivas de la Edad Media tanto en Oriente como en Occidente.

La pintura de libros, un género artístico típicamente medieval, pasa en esta época al primer plano con algunas obras de excelente calidad. Las miniaturas están aún más fuertemente subordinadas al libro que

con pergamino coloreado en púrpura y escritura en plata, el relato genéricamente rico, que alinea con frecuencia las escenas correlativamente; la inserción de figuras móviles, de suave plasticidad en el



[161] Génesis de Viena, códice púrpuro, s. vi, Viena, Osterreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nacional Austríaca). Paso de Jacob sobre el Jabok y lucha con el ángel. Riqueza y continuidad en el relato, unión espacial de los renglones de figuras; estilo helenístico pictórico-ilusionista.

las pinturas monumentales a la arquitectura: tanto por el contenido, como ilustración de textos generalmente religiosos, cuanto por la forma, dentro de la unidad estética de escritura, imagen y ornamento. El estilo de la época y los hábitos de taller, transmitidos durante mucho tiempo, marcan el tono estilístico básico. Pero éste varía mucho, incluso a veces en un mismo libro, por la utilización de diferentes modelos, con frecuencia mucho más antiguos, por las diversas maneras de decoración (por ejemplo, imágenes completas al principio del libro o ilustraciones incluidas entre el texto), por la adaptación de la forma de representación del contenido del libro, etc. De esta manera, la pintura miniada resulta un arte sumamente polifacético, multiforme y personal, a pesar de su anonimato. Su riqueza se refleja ya en los manuscritos conservados del s. vi. El *Génesis de Viena* [161] conserva de sus antecedentes de época helenística, en los tres lujosos libros

paisaje y el espacio atmosférico; la manera impresionista de pintar, y los colores claros y vigorosos. En los dos fragmentos del Evangelio emparentados con él (en *París* y *Rossano* [162]), la severa composición de la superficie, que prescindía del ilusionismo espacial, el dramático aislamiento y la agrupación de las figuras de grandes gestos, y los colores, ricos en contrastes, están plenamente al servicio de su contenido religioso y litúrgico. En el *Evangelario de Rábula*, sirio, del año 586, podemos observar una transformación distinta de los modelos de la Antigüedad clásica: su estilo expresivo y realista enlaza con los antiguos medios figurativos (escorzos, perspectiva lumínica en color), con la composición simétrica, los gestos enérgicos, las pinceladas amplias y la aplicación de colores fuerte y claramente expresiva.

En la evolución estilística de la época postjustiniana se distinguen dos corrientes. Una de ellas se manifiesta en la pervivencia ininte-

rumplida de las formas helenísticas, que recibe nuevos impulsos por retrocesos conscientes (utensilios de plata con temas cristianos y mitológicos; frescos en *Santa María Antigua*, Roma, y otros). La otra dirección estilística da lugar, a través de una reducción progresiva y una disgregación de los contextos formales orgánicos, a un estilo lineal y abstracto, que introduce en el cuadro una nueva dimensión espiritual



[162] Evangeluario, códice purpúreo, s. VI. Rossano, Museo arzobispal. Cristo y Barrabás ante Pilato. Representación dramática mediante una rígida composición de superficies; espacio estratificado por superposiciones; se consigue gran superficialidad por el aislamiento o agrupamiento de las figuras.

(mosaicos en la *basílica de San Demetrio*, Salónica). Las figuras, sin plasticidad alguna, están sujetas a la superficie por una rígida frontalidad e insertadas firmemente en el fondo que las enmarca [163]. Líneas precisas y rigurosas rodean por el borde a la figura y distribuyen las vestiduras en fragmentos casi

geométricos. La monumentalidad de las figuras surge de la firmeza de este armazón lineal que distribuye el campo del cuadro, y de la seriedad de los rostros; se consigue de este modo una sensación de distanciamiento que sitúa al espectador frente a un mundo ultraterreno. A ello hay que añadir que estos cuadros, generalmente exvotos o donaciones de devoción personal, se extienden sobre las paredes y los pilares de la iglesia sin una concepción ornamental global.

Una nueva relación de culto marca el tipo, estilo y expresividad de dichos cuadros: por su forma y su contenido se convierten en *icono*; esta mutación de estilo y esencia está estrechamente ligada tanto a la intensa expansión del culto de los iconos, que tiene lugar en el siglo VII, como al icono mismo por su carácter de transportable.

De la época de los iconoclastas apenas conservamos obras de arte. Si bien es cierto que la actividad artística no se interrumpió por completo, se limitó, no obstante, a la representación de cruces, ornamentos (también plantas y animales) y temas de culto al emperador. Junto a una tendencia abstracta inspirada en motivos y formas persas, se cultivan además tradiciones clásicas, según testimonian con toda claridad el primitivo arte árabe influido por Bizancio.

El comportamiento artístico, después de una interrupción de más de un siglo en la representación figurativa, supone necesariamente un salto atrás. En la segunda mitad del s. IX varía el estilo de una obra a otra, condicionado por las diversas tradiciones de los antecedentes de los s. VI y VII, y también por la inseguridad técnica y la búsqueda de un nuevo lenguaje formal a la medida de la nueva concepción sagrada del cuadro. En la decora-

ción de mosaicos de las iglesias, en la que aún faltan las escenas, las figuras aisladas están de frente sobre la superficie del fondo dorado y rara vez comprendidas en un conjunto de movimiento rítmico.

En la *pintura de libros*, cuyo esplendor comienza en esta época, las divergencias estilísticas, incluso en un mismo libro, son aún mayores. Así, por ejemplo, entre las cuarenta y seis miniaturas de página

cen arrugadas; bastidores y vistas de ciudades se agrupan unos junto a otros sin ningún orden en la composición; los colores fuertes, frescos y ricos en contrastes, son los que consiguen la mayor expresividad. Otro tipo de ilustración se encuentra en los *salterios marginados* (*salterio de Jلودov, Moscú, entre otros*): tienen en el borde pequeños cuadros sin enmarcar junto al lugar del texto que ilustran literalmente o comentan, y están realizados de una manera suelta, suave, esquemática, de gran vivacidad y drástica tipificación.

Hacia mediados del s. x alcanza el llamado *renacimiento macedónico* su punto culminante. En él tiene una participación decisiva el erudito emperador Constantino VII Porfirogéneta (913-959), en cuyos escritorios se copiaban obras científicas y literarias de la Antigüedad clásica junto con sus ilustraciones. De esta manera se actualizan los temas clásicos en mucha mayor medida que hasta entonces, y con ello el estilo helenístico de los originales (por ejemplo, el *libro de serpientes de Nicandro, París*; cajita de marfil con escenas mitológicas). Estos temas y su estilo caracterizan al arte cristiano; se añaden personificaciones y motivos arquitectónicos y paisajísticos antiguos a escenas ya establecidas, y sobre todo se adoptan antiguos medios de representación. Un ilusionismo pictórico, que compone a base de colores, sustituye a la organización lineal de la imagen y la zona del cuadro; figuras corpóreas, estatuarias, de configuración movida y relativamente orgánica, se desenvuelven en una esfera espacial abierta, a veces dentro de un panorama paisajístico homogéneo (por ejemplo, *David como Pastor con Melodía, Eco y Montaña de Belén* [165], en



[163] Mosaico de pilar de la basílica de San Demetrio, Salónica, posterior al 629. San Demetrio entre el prefecto de la ciudad y el obispo. Espiritualización en forma de icono lograda por abstracción severa, geométrico-lineal, y frontalidad plana.

entera de un manuscrito hecho para Basilio I (880-886) hay grandes composiciones cerradas, afines a la pintura monumental, con figuras aisladas y en fila, frontales y en forma de icono. Muy diferentes son las miniaturas de relatos sencillos en forma de friso [164]: figuras recias con grandes cabezas, menos expresivas, cuyas vestimentas apare-

el manuscrito bizantino más famoso, el *salterio de París*). Las cabezas, de pintura suave e idealizada, las montañas y los bastidores, que se van perdiendo en la lejanía en delicados tonos de luz, la suntuo-



[164] Homilías de San Gregorio Nacianceno, para el emperador Basilio I, 880-86, París, Bibliothèque Nationale. Resurrección de Lázaro, entrada en Jerusalén. Composición acumulativa del cuadro y las figuras, pesado pletorismo, fuertes contrastes cromáticos, formas particulares de la Antigüedad clásica.

sidad de la composición cromática, que une los luminosos colores locales con audaces y fragantes tonos intermedios, y las luces que centellean, así como el enmarque en forma de cuadro en tabla de miniatura son todos ellos rasgos que marcan la proximidad con los modelos clásicos. Por supuesto que ciertas discordancias, e incluso durezas en la composición, fallos en la construcción de las figuras (por ejemplo, en escorzos), las líneas de pliegues afiladas y, frecuentemente, independi-

zadas, sin funcionalidad, y otros varios detalles permiten reconocer la distancia que separa a estas obras de aquellos modelos. La obra que más se acerca a la tradición helenística es el excepcional *rollo de Josué*, de gran calidad (Biblioteca del Vaticano): el gran friso de imágenes está realizado con dibujo a pincel en sólo cuatro colores, que caracterizan, sin embargo, con las más delicadas gradaciones, la composición de las figuras, su inserción en el espacio y las suaves tonalidades de la arquitectura y el paisaje del fondo. Las estatuas retratistas de los filósofos antiguos, que examinamos en el capítulo dedicado al Arte Griego, constituyen los antecedentes de estas imágenes de los evangelistas; se suelen anteponer a los Evangelios como retratos de autor: ante los bastidores de la escena vemos figuras vigorosas, cúbicas, dignamente retraídas —meditando en espera de la inspiración, escribiendo—.

También las *obras en marfil*, religiosas o cortesanas, hechas al servicio del emperador, toman parte en la vuelta al clasicismo del estilo de la época. Junto a marfiles con escenas movidas, en parte de bulto redondo y encerradas por baldaquinos, hay un grupo algo posterior en el que se alinean frontalmente las figuras en espacios de caja poco profundos. El abultamiento del relieve, con toda la delicada modelación de las superficies, se hace menos acusado y los pliegues más rectos, finamente escalonados, alargan grácilmente la proporción (*Cristo corona a Romano II y Eudocia* [166], hacia el 950). Hacia finales del s. X se desarrolló un estilo que, si bien tiene como antecedente las primeras fases del arte macedónico, las transforma de una manera que se convierte ya en normativa durante los dos siglos siguientes. Este

estilo es lineal, tanto respecto a la ordenación de la superficie del cuadro, ahora rígida, cerrada en sí misma y acorde en todos sus miembros, como también con relación a la estructura más gráfica de las



[165] Salterio de París, segundo cuarto del s. x. París, Bibliothèque Nationale. David como pastor con Melodía, Eco y Montaña de Belén. Renacimiento macedónico maduro, ilusionismo pictórico, figuras plásticas-orgánicas en paisaje atmosférico; valores ambientales idílicos de raíces helenísticas.

figuras. El color juega un papel importante en esta transfiguración lineal: aplicado gráficamente en delgadas pinceladas y tendido en firmes contornos, se aúnan numerosos tonos cromáticos puros y refractados (por ejemplo, violeta grisáceo, azul verdoso) en una deliciosa muestra colorista; en su superficie de pulimento metálico se integra también el oro, como fondo y como color lumínico, sobre los surcos de los pliegues. El principal representante de este estilo es el *Menologio de Basilio II* (hacia el 985.) Sus más de cuatrocientas miniaturas (cuadros de fiestas, santos, mártires, etcétera) están firmadas por ocho

pintores, pero tan sólo varían ligeramente en el estilo de taller y de la época. La unidad cerrada del cuadro se ha logrado plenamente [167]: una fuerte armazón de octógonos y diagonales liga y ritmifica la composición; las figuras quedan rodeadas por siluetas de montañas, que contrastan con sus movimientos y aumentan con ello su vitalidad, con frecuencia dramática; el espacio está sujeto en un relieve plástico escalonado en profundidad, con un estrecho escenario en primer término. Las figuras parecen ingravidas, alargadas y torcidas manierísticamente; las vestiduras están constituidas por dibujos complicados, caligráficos y astillados con luces de formas encrestadas. Los rostros reflejan la idealidad espiritualizada, ascética y dura, que ha de quedar ya como característica de toda la Edad Media bizantina.

El arte del s. xi muestra un panorama muy complejo de manifestaciones estilísticas. Numerosos talleres se establecen cerca del emperador, cada uno con características, variaciones y recursos particulares. Junto a ediciones de lujo se crean otras más baratas y sencillas; se exportan obras de arte y artistas, y el estilo de la capital se transforma en las provincias, en los países eslavos y en Italia.

Sólo unas pocas obras testimonian hoy la riqueza de la pintura monumental, reconociéndose en ellas las diversas orientaciones estilísticas del arte de la capital y su expansión por todo el Imperio. Junto al brillante clasicismo del arte cortesano (*Hagia Sofía, cuadros de donación real*), la *Nea Moni de Chio*, por ejemplo, presenta un ilusionismo óptico-cromático con trazos de color llenos de contrastes y de firme geometría, y la iglesia de *Santa Sofía en Ochrid* (Servia) tiene un estilo de líneas paralelas y de

gran movilidad. El ideal ascético de esta época de visionaria expresividad, asentado especialmente en el



[166] Marfil, hacia 950. París, Cabinet des Médailles. Cristo corona a Romano II y Eudocia. Representación ceremonial simbólica; constitución blanda y pictórica de cuerpos y vestidos, espacio de caja.

arte de los grandes monasterios, que adquiere ahora una importancia cada vez mayor junto al arte de la corte, está encarnado en forma monumental en el *monasterio de Hosios Lukas* (San Lucas), en Grecia (hacia el 1050) [168]. En este importante ciclo de mosaicos—uno de los más representativos del sistema decorativo bizantino del período medio—las escenas se restringen al núcleo de la acción, prescindiendo de todo detalle narrativo y simplificando lapidariamente las composiciones. Las anchas y pesadas figuras forman un relieve en el que las

partes del cuerpo se separan plásticamente. Los vestidos, descompuestos en líneas paralelas, rectas y curvas, se enlazan sobre la zona del cuadro en una estructura rígida, geométrico-lineal. A estos mosaicos les falta el refinamiento estético del arte cortesano, pero lo sustituyen por una expresiva espiritualidad, acento religioso y un enérgico monumentalismo interno y externo.

En la *pintura de libros*, el gran número de obras conservadas refleja ya la amplitud de la producción con abundantes variantes estilísticas. En general, se tiende hacia lo pequeño, exquisito y caligráfico. El cuadro enmarcado, las escenas en el margen y entre las líneas de escritura, bandas y bordeados ornamentales, iniciales (en parte figurativas), escritura de adorno y texto son todos ellos elementos que forman una unidad decorativa. El cuadro pierde su independencia, se convierte en una escritura de imágenes, que alinea rítmicamente da-



[167] Menologio para el emperador Basilio II, hacia 985. Roma, Biblioteca del Vaticano. Bautismo de Cristo. Clasicismo macedonio tardío; organización rítmico-lineal de la superficie del cuadro y de las figuras; esquema compositivo académico, espacio de relieve, estructura cromática gráfica.

tos locales y movidas figurillas (con frecuencia de sólo dos o tres centímetros de altura) en un relato fá-

cilmente legible o en un friso frontal [169]. Se trata de figuras esbeltas, delgadas, gráciles, suavemente



[168] Mosaico de luneto en el nártex del Katholikon de Hosios Lukas (San Lucas). Fócide (Grecia), hacia 1050. Laboratorio de los pies. Estilo de líneas monumental, expresivo, refuerzo geométrico de la línea, modelación con contrastes de clarooscuro.

modeladas o planas, de rostros uniformes y gestos elocuentes; están constituidas por una red de delicadas líneas cromáticas que imitan en parte las nervaciones de oro y los rellenos de color del esmalte. De este armónico preciosismo se diferencian habitualmente las imágenes de los evangelistas, de formas más firmes, más plásticas y de mayor escala.

El gusto de esta época por los efectos caligráficos preciosistas y el refinamiento técnico y colorista se puede reconocer también en los trabajos en esmalte (relicarios, tapas de libros, etc.), técnica que logra en la segunda mitad del s. X y en el s. XI una calidad extrema [170].

A finales del s. XI se inicia, con el *rendimiento de los Comuneros*, una fase estilística que se orienta de nuevo hacia obras de la Antigüedad. Su interés se dirige sobre todo

a un ilusionismo impresionista y pictórico, dejando un poco de lado la estatuaria orgánica y natural, y al ideal humanístico y sensitivo, cuyas raíces se hunden en la Antigüedad griega clásica. La obra capital es la decoración en mosaico de la *iglesia monasterial de Dafne*, cerca de Atenas, realizada por artistas de Constantinopla. El tono básico de estas figuras y escenas [171] lo constituyen una espiritualidad helénicamente mesurada y unos valores ambientales líricos, humano-individuales. Las composiciones se vinculan a la zona del cuadro sin ninguna rigidez geométrica. La monumentalidad y armonía de su articulación reside en movimientos di-



[169] Evangelionario, tercer cuarto del siglo XI. Parma, Biblioteca Palatina. Cristo en la Gloria y santos. Unidad decorativa a base de ornamentos con escena simbólica, figuras marginales y escritura. Estilo caligráfico de figuras y ornamentos («style mignon»), colorido preciosista, metálico.

námicos, crecientes y decrecientes, y en la elástica distribución sobre el palpable espacio del relieve de

las figuras, concebidas orgánicamente y realizadas con soltura; la modelación continua y las líneas be-



ción de las líneas, el acusado contraste del claroscuro y la rapidez del relato se anuncian las notas características del arte comnénico tardío.

Actualmente podemos seguir la evolución estilística griega en el resto del s. XII tan sólo a través de las obras de artistas griegos que trabajaban en la Sicilia normanda, en Servia y en Rusia. Hay una línea estilística que, a base de derivaciones, retrocesos y variantes locales, va creando un estilo expresivo y lineal por excelencia, en el que las figuras, concebidas como un minucioso relieve, cubierto de corrientes y cascadas de líneas [172]. Ha-

[170] Tapa de libro, labor de repujado en plata y oro con filigrana y esmalte alveolar, primera mitad del s. XI. Venecia, Tesoro di San Marco. Arcángel San Miguel. Exaltación mágica de la imagen por la belleza del material y sus efectos de luz y color.

llamente curvadas crean así una superficie diferenciada. A esta elegancia responde el claro colorido, que transforma por ilusión óptica los tonos claros y los oscuros en valores de luz y sombra.

Los manuscritos conservados son testimonio, una vez más, de las numerosas variantes estilísticas. El movimiento renacentista raras veces se plasma de una forma pura; libera a la pintura de miniatura de las trabas de los sistemas lineales caligráficos, lo que confiere a la

[171] Mosaico en el nártex del Katholikon de Dafne en Atenas, finales del siglo XI. Anástasis (bajada de Cristo a los infiernos, representación bizantina de la Resurrección). Renacimiento comneno. Idealismo humanístico y estatuaría orgánica según modelos clásicos griegos.



ilustración de libros renovados valores plásticos, espaciales y pictóricos. En la expresiva independiza-

cia el 1160 cambia el estilo considerablemente: las figuras son ahora sumamente delgadas, de estructura

delicada y gráfica, entrelazadas en denso dibujo; la combadura del cuerpo, las curvas deslizantes de los

namental. Ninguna forma descansa en sí misma, e incluso los contornos de colinas y las aéreas arquitecturas están determinadas por la composición y la agitada silueta de las figuras. Dinamismo de movimientos y de líneas pasan de un cuadro a otro, ligando así toda la extensa ornamentación de mosaico en una unidad de composición.

También en la iglesia de San Marcos en Venecia pueden encontrarse fuertes influencias del *estilo comneno tardío*. Desde finales del siglo XII y a lo largo del XIII trabajan en la ornamentación de los mosaicos varios talleres, primero en los del interior y más tarde en los de las antesalas, siguiendo una lí-



[172] Mosaico del ábside de la catedral de Cefalù (Sicilia), segundo cuarto del s. XII. Pantocrátor (Cristo como Soberano universal), María, ángeles, apóstoles (temas bizantinos de cúpula adaptados a basílica). Riqueza de las líneas sobre base estatuaria, idealidad de expresión ascético-espiritualizada

vestidos e incluso los contornos del paisaje se integran en homogéneos impulsos móviles (*Nerezi*, Servia, fundación de los Comnenos, 1164). La fuerza expresiva, lírica e íntima de estas obras se transforma algo más tarde en *Monreale* [173] en una vitalidad altamente dramática. Las figuras y los movimientos están integrados dinámicamente; un tejido de líneas móviles, repetidas con rigidez y en contraste con las luces centelleantes, cubre, como en un tapiz, a todas las figu-



[173] Mosaico del transepto sur de la catedral de Monreale. Sicilia, tercer cuarto del s. XII. Getsemaní. Manierismo comneno tardío; las líneas, las formas y los colores están armónicamente integrados; orden general decorativo, vitalidad dramáticamente expresiva.

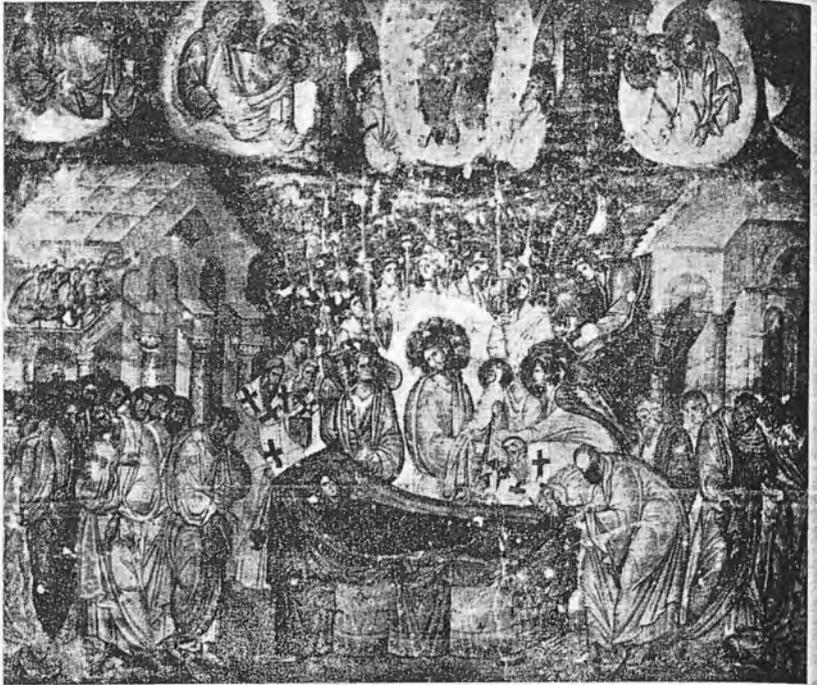
ras, enlazándolas a las siguientes y anudando entre sí los grupos de éstas en un soberbio conjunto or-

nea general de estilo occidental, pero con diversos modelos bizantinos. Los elementos de dicho *estilo*

*bizantino* se transforman progresivamente en el *estilo románico*, hasta que, finalmente, en las últimas cúpulas de las antesalas se adopta, una vez más, el estilo de la época de los paleólogos en toda su fuerza.

La época del *Imperio latino* (1204-1261) no representa en modo alguno una interrupción en la actividad artística, sino que más bien comienza entonces a madurar un lenguaje formal completa-

numerosas obras de la pintura mural en Servia, Macedonia y Bulgaria, así como de la pintura de libros e iconos. En ello trabajan, junto a los pintores locales, artistas griegos de Constantinopla y de Salónica, el segundo centro artístico del Imperio. El estilo pasa primero a unas composiciones serenas y claramente equilibradas en la zona del cuadro, a una nueva monumentalidad y un relleno con es-



[174] Fresco en el muro oeste de la iglesia monacal de Sopocani, Servia, hacia 1265. Muerte de María. Renacimiento paleológico temprano; figuras y arquitecturas pesadas, plástico-espaciales; composición de espacio lumínico monumental e ilusionista; modelación pictórica, patetismo líricamente comedido.

casa articulación orgánica de las figuras, a una composición de los ropajes de líneas duras o de minuciosa plasticidad.

También es nueva la silenciosa o embelesada intensidad de la expresión y una vivacidad fresca y material de los rostros, muy caracterizados y generalmente de suave modelación (frescos en Servia: *Studenica*, *Mileseva*, *Moraca*, etc.). Lo que aquí se reconoce como conti-

mente nuevo, que alcanza su primera cumbre hacia los años 1260-1280. Sus manifestaciones y fases evolutivas se pueden deducir de

nuación de una tendencia, conduce más tarde a la madurez clásica de un arte, cuya obras más importantes—los frescos de maestros griegos en *Sopocani* [174] y el *mosaico de Deesis en Santa Sofía*—figuran entre las más significativas y bellas de la pintura bizantina. De nuevo se trata de un «renacimiento»—el *paleológico temprano*—, pero no en el sentido de una cuidadosa imitación, sino primordialmente de un enfrentamiento que se vale de medios expresivos helenísticos para crear nuevas formas y nuevos temas.

Las figuras, manifestaciones heroicas, plásticas y masivas están y se mueven en una esfera espacial y se agrupan hacia dentro con escorzos y superposiciones en la profundidad del escenario del cuadro. Extensos espacios de colinas y terrazas forman un amplio trasfondo; arquitecturas voluminosas se extienden en un espacio inconmensurable y atmosférico, que se crea, sobre todo, mediante la utilización pictórica e ilusionista del color y de la luz.

Los colores de tonos claros y suaves se interrelacionan con las más delicadas refracciones, contrastes y reflejos; y los cuerpos de las figuras y conjuntos arquitectónicos forman luces débiles e incluso sombras; por vez primera se produce el efecto de una amplia irrupción de luz. La armonía, idealidad y monumentalidad de este estilo clásico no sólo reside en el ritmo dinámico de los gestos y los ropajes, sino también en la intensidad de todas las relaciones, que se manifiesta en los rostros de moderado patetismo y lírica sensibilidad.

Estos fenómenos y transformaciones estilísticas se reflejan de nuevo en las obras de todos los dominios derivados de la pintura. Crece en número y en importancia la *pintu-*

*ra de iconos*, tanto las grandes tablas de iconostasis de las iglesias como los pequeños iconos de devoción privada. Un arte suntuario de Constantinopla, de la época paleológica, lo constituyen los *iconos de mosaico*, preciosos y de brillante técnica (de trozos diminutos de metal y piedras preciosas). Aun en su formato más pequeño conservan estas obras la monumentalidad y el ilusionismo espacial y lumínico de la pintura mural, superándola con mucho por su refinamiento colorista y su íntima fuerza expresiva. Junto a la actividad de los artistas griegos, fueron sobre todo estas obras del arte menor (botín de las



[175] Mosaico de luneto en el nártex interior de la iglesia Kahrie Djami, Constantinopla, hacia 1315-20. Entrega de lana color púrpura a María. Obra capital de la pintura paleológica; ilusionista, impulsos espaciales en las arquitecturas fantásticas; figuras gráciles y de exagerada anchura; efectos cromáticos y lumínicos; escala expresiva individual.

Cruzadas) las que imprimieron el fuerte carácter bizantino a la pintura de Occidente en el s. XIII y, en parte aún, en el s. XIV (*maniera greca* en Italia).

En el último cuarto del s. XIII se rompe la unidad clásica del estilo, por ejemplo en *Sopocani*, y es en-

tonces cuando se inicia propiamente el arte paleológico. Las obras capitales destacadas de esta época son los mosaicos y frescos de la *Kabrie Djami* en *Constantinopla* (hacia 1315-1320). Ya la forma del ornamento traspasa, tanto iconográfica como formalmente, el severo marco hierático de las decoraciones anteriores: las bóvedas y las paredes están cubiertas de secuencias escénicas noveladas (entre otras, vida de María [175], juventud y milagros de Cristo), donde se adoptan numerosos rasgos costumbristas, que no habían aparecido hasta ahora en la pintura monumental, basados en modelos de la Antigüedad clásica o en la observación realista (por ejemplo, vestidos de la época). Cada representación constituye una unidad individual, tanto por su espacio ilusionista en el cuadro como también por la forma de la composición, que se adapta al tema correspondiente, y por los gestos y mímica de las figuras. La expresión anímico-espiritual está sumamente matizada y enlaza dinámicamente unas figuras con otras, de manera que la escena particular se convierte en un cuadro dramático, que se dirige directamente al espectador con una rica escala expresiva que abarca desde el patetismo heroico hasta lo idílico. El lenguaje formal de este arte es muy variado y está cargado de energía dramática. Se mantiene el ilusionismo espacial, aun cuando falta todavía una perspectiva exacta y rigurosa: las distintas zonas de espacios y paisajes se enlazan entre sí. De las arquitecturas fantásticas, situadas diagonalmente o ladeadas, parten impulsos que dan lugar a nuevos espacios. Las figuras se realizan ahora en tamaño más pequeño en proporción a la superficie del cuadro, y se mueven libremente en éste. Generalmente son muy alargadas, retorci-

das, gráciles, con cabezas pequeñas o excesivamente ensanchadas. Las distorsiones de lo orgánico, rasgos caricaturescos, gestos impulsivos o tranquilos muestran la inclinación por los efectos de sorpresa, así como las modelaciones gruesas, las líneas de pliegues astilladas y de agudas aristas, los relampagueantes reflejos y crestas de luz y la escala de colores, muy rica ahora, en la que contrastan tonos claros y delicados con sombríos o vivos.

Este *estilo paleológico* se extiende, desde Constantinopla, sobre todo el dominio artístico del Imperio bizantino (por ejemplo, en Salónica, *iglesia de los Apóstoles*; con distinto matiz local en Servia, por ejemplo, *Studenica*, *Staro Nagicino*, etc.) y está representado también en importantes iconos. Su progresivo desarrollo conduce, seguramente bajo el influjo del movimiento místico-ascético del *Hesicasmo*, a una entonación expresiva como de cuadro devoto. La composición de cuadros e imágenes se hace más sencilla y se distribuyen delicadas figuras sobre extensos paisajes abruptos; una delineación cuidadosamente articulada y colores apagados, pero precisos, se aúnan en un suelto conjunto pictórico (*Mistra* y otros). Las cualidades expresivas de este estilo desembocan a veces en el éxtasis místico o en el dramatismo visionario.

Desde finales del s. XIV se inicia un asentamiento del estilo a base de formas claramente ordenadas, firmes y algo secas. La fuerza creadora del arte bizantino se extingue y aumentan los influjos occidentales, que alcanzan hacia 1450 también a Constantinopla. A la vez comienza una estricta reglamentación de los programas, tipos y técnicas a la manera del *libro del pintor del Monte Athos* (realizado en el siglo XVI, en parte según fuentes an-

teriores), de modo que pueden copiarse las viejas fórmulas de imágenes hasta en el s. XIX (frescos en los monasterios de Athos, iconos). Mientras que en el arte de los países balcánicos un elemento provinciano y popular transforma y debilita los estilos bizantinos tardíos, en Rusia se desarrolla, en enfrentamiento autónomo con la pintura bizantina, un importante arte nacional diferenciado en escuelas locales, cuyo carácter lo imprimen frecuentemente destacadas personalidades artísticas. A los centros artísticos más importantes, en los que se crean pinturas murales y sobre todo gran número de iconos para las gigantescas iconostasis, pertenecen *Kiev* en el s. XI y *Novgorod* desde el s. XII, muy influyente sobre todo desde finales del s. XIV y en el s. XV. Otros puntos importantes son *Pskov*, *Vladimir-Susdal* y *Tver*. Más adelante, en los ss. XV y XVI, adquiere Moscú cada vez mayor importancia. El especial interés de la pintura rusa reside en la ordenación armónica y decorativa de la superficie del cuadro; la línea y el color son sus medios primarios de representación: líneas precisas de contorno y composición, de amplias curvaturas, ordenan las delgadas y planas figuras y los bastidores en un ritmo flexible y bidimensional. Colores exquisitos, claros y transparentes llenan grandes superficies y se complementan mutuamente en armónica compensación. Las composiciones son serenas y fácilmente comprensibles; la alta idealidad o el tipismo popular de las figuras siempre tienen una espontánea y viva fuerza expresiva. En este lenguaje artístico se adoptan los elementos bizantinos del estilo paleológico antiguo y tardío. En su desarrollo tienen también gran participación artistas griegos, como el relevante pintor de frescos

y de iconos Teófanos Grek, que trabajó antes de 1400 en Novgorod y más tarde en Moscú. Dentro de este lenguaje común cada escuela muestra su particular desarrollo y singularidad. La pintura de Novgorod, por ejemplo, es enérgica en la composición, en la construcción de las figuras y en los colores puros y fuertes; Moscú da preferencia, por el contrario, a un colorido más claro y un ritmo de líneas más suave. El artista más importante de la primera mitad del s. XI es Andrej Rublev. Sus iconos [176] se distinguen por su solemne monumentalidad y su hermetismo clásico



[176] Andrej Rublev, icono, principios del s. XV, Moscú, Galería Tretjakov. La Santísima Trinidad (simbolizada por tres ángeles en casa de Abraham en la floresta de Mambré). Cima del arte icónico ruso, composición circular clásica, euritmia lineal; colorido claro, delicado.

co, delicadamente equilibrado en sí mismo por su armonía de líneas, colorido luminoso y lírica profundidad de sentimientos, de manera que representan el punto culminante del arte ruso de los iconos.

En la segunda mitad del s. xv se inicia, con la disminución del tamaño de los iconos, la predilección por las formas y colores preciosistas y la relajación de la tensión espiritual, una evolución hacia nuevas formas que ya convierten totalmente el icono en objeto de devoción, rebajando su nivel artístico. Estas formas, que se transmiten durante siglos, acabarán por ser las normativas.

IV

ARTE DE LA EPOCA DE LAS  
GRANDES INVASIONES

Si intentamos delimitar cronológicamente la época de las grandes invasiones germánicas, podemos considerar como su momento inicial la irrupción de los hunos en la región septentrional del Mar Negro, hacia el año 375 d. C. Este acontecimiento histórico trajo como consecuencia la extinción, surgimiento y nueva decadencia de toda una serie de reinos germánicos de dentro y fuera de las fronteras del Imperio romano, de los cuales sólo subsistían al final del s. vi el reino lombardo en Italia, el reino visigodo en España y, como única creación estatal de la época con proyección de futuro, el reino franco de los merovingios en el centro y occidente de Europa. Al otro lado de la costa del Mar del Norte se habían asentado, hacia el año 450, los anglos, jutos y sajones en la que anteriormente había sido la Britania romana. Sólo en el norte escandinavo, apartado de las convulsiones políticas occidentales del Continente, se daba la continuidad necesaria para permitir la aparición de un arte germánico autónomo. Los distintos pueblos germánicos y románicos, así como algunos extranjeros asentados entretanto en sus fronteras orientales (ávaros, eslavos), quedaron reunidos bajo el Imperio carolingio—herencia legítima del Imperio romano occidental—en una unidad que sentó las bases para el posterior desarrollo de Occidente.

También se establece así el límite cronológico superior de la época. Esta delimitación está justificada además por el número de monu-

mentos, ya que hacia el fin del siglo VIII, la antigua costumbre germánica de proveer a los muertos de armas, joyas y recipientes de comida y bebida se abandona, en general bajo la influencia cristiana, también en el reino franco; de este modo desaparece para nosotros la más importante fuente de conocimientos arqueológicos. Pero la producción artística de la época de las grandes invasiones y de la merovingia se agota, en términos generales, en la ornamentación de los objetos de uso diario que el hombre y la mujer apreciaban en vida; estos objetos han conservado para nosotros, los modernos—y especialmente cuando se elaboraron para las capas sociales dirigentes—, las características, a veces de gran calidad artística, del gusto específico de esta época.

El eminente investigador y arqueólogo sueco Wilhem Holmqvist ha señalado que los germanos, hasta que no entraron en contacto duradero con las formas de vida ciudadana de la región mediterránea, no tuvieron ni necesidad ni posibilidades prácticas para el desarrollo del arte mayor—la arquitectura, la escultura y la pintura—; así se explica, por otro lado, que dichos pueblos profundizasen en un género artístico propio: la *ornamentación*, y que alcanzasen en este terreno las más altas cotas y los más sorprendentes resultados. Las escasas muestras de la escultura figurativa en piedra, por ejemplo, de las funerarias francesas y mojoneras de la región del Rin-Mosela, aparecen de una manera aislada y sin

ninguna relación con otras manifestaciones artísticas (prescindiendo de la dependencia iconográfica general del mundo de imágenes de la Antigüedad clásica), sin posibilidad de enlaces estilísticos con el pasado artístico, que no existía en absoluto en el dominio creativo propio, ni con las formas posteriores (por

metal, más numerosos. Si nos queremos formar una idea de la creación artística germánica de la época precarolingia, debemos recurrir al estudio pormenorizado, casi monográfico, de la *ornamentación en objetos de metal*.

Antes de ocuparnos de estos hallazgos deben señalarse ciertas rec-



[177] Guarnición de la embocadura de una vaina de espada con dos entrelazados zoomórficos simétricos del tercer estilo, de una tumba de jinete de Gotlandia. Mediados del s. VIII. Estocolmo, Statens Historiska Museum (Museo Histórico Estatal). «Movimiento expresivo pantomímico» característico del epígono de los estilos nordgermánicos de la época previnga. Creaciones fantásticas de la más audaz fuerza intensiva (cf. dibujo [177]).

ejemplo, las obras maestras de la escultura cortesana en marfil de la época carolingia). Así, pues, para el estudio de la evolución estilística del arte germánico temprano se ha de prescindir por completo de estos comienzos de escultura popular en piedra; algo más útiles, para nuestro enfoque, son los trabajos en

tricciones, ya que la evolución de los estilos artísticos de la Edad Media occidental, hasta bien entrada la época otónica (siglo X), no está determinada únicamente por la aportación de la unidad cultural germano-románica. Queda excluido de esta exposición el rico arte decorativo de los pueblos nómadas habitantes de las estepas, quienes participaron reiteradamente en la historia occidental—bajo el nombre general de hunos, ávaros y húngaros—como soberanos en la Rusia meridional y la cuenca de los Cárpatos.

Es más lamentable todavía el tener que renunciar a describir la evolución artística de las Islas Bri-

tánicas de la época posromana, ya que especialmente en Irlanda, sobre una base heredada de los celtas y en estrecho y directo contacto con los monasterios y el arte del Egipto copto, se desarrolló, a partir del siglo v, una industria artística, luego centro de irradiación de un estilo cuyos testimonios—trabajos en metal y pintura miniada en libros—son enormemente originales y de gran calidad [229]. Se impuso rápidamente en Northumbria, región dominada por las tendencias de la Antigüedad clásica tardía de la misión romana, y en el norte de Britannia y llegó a una síntesis de largo alcance en la creación figurativa local; sus efectos en el s. VIII no sólo son muy marcados en el Continente [230], sino que se puede rastrear su influjo hasta Suecia oriental.

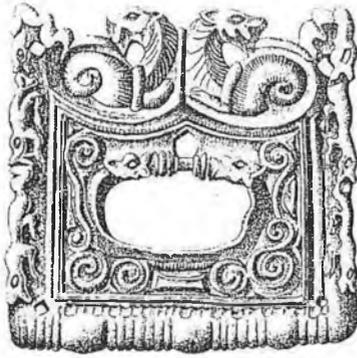
Con respecto a Inglaterra meridional y oriental, si bien los anglosajones participaron decisivamente en la formación de los dos primeros estilos zoomórficos germánicos, en estrecha unión con el desarrollo sudescandinavo, es posible, sin embargo, limitarse, en la observación de las principales corrientes de la evolución estilística occidental de la época de las grandes invasiones, al bloque germánico continental (incluida la parte meridional de la península escandinava), sobre todo porque en un breve espacio, y únicamente a través de unos pocos ejemplos, podemos examinar los rasgos típicos e inconfundibles de este proceso.

En este marco, la producción artística ornamental germánica comprendida entre el Mar del Norte y el Mar Negro se presenta, por de pronto, como manifiestamente dependiente, tanto técnica como estilística y temáticamente, de la Antigüedad tardía coetánea, como un legado o *reflejo de la producción*

*artística romana tardía*, sin cuyo modelo no serían concebibles las manifestaciones que acabamos de mencionar. El transcurso de la evolución estilística histórica se puede interpretar, por tanto, como un proceso de elección, en parte arbitraria, y de transformación paulatina de este caudal ornamental extranjero según las propias inclinaciones, y como una especie de autoliberación del gusto artístico, propio y original, que conduce de este modo a la formación de un arte germánico temprano en sentido estricto.

Aun cuando los germanos vivieron durante siglos en la frontera militar del Rin-Danubio, en permanente contacto, pacífico y bélico, con el Imperio romano, y conocieron algunos productos de la artesanía romana (como mercancías, botines de guerra o regalos), no sufrieron influencias artísticas claras, ni tan siquiera imitaron los modelos romanos. Esta situación no cambió hasta el siglo IV, cuando la decoración del arte romano tardío había alcanzado ya tal grado de transmutación ilusionista que—según vemos hoy con toda claridad, tras las trascendentales investigaciones de A. Riegl—era especialmente característica en ella la paulatina desaparición y evanescencia del fondo, sustituido ahora por una decoración «pictórica», ilimitada hasta donde era posible. El fondo y el dibujo intercambian sus papeles y se sitúan uno junto a otro con iguales derechos en un solo y mismo plano óptico-ideal. El que estas *tendencias anti-clásicas* tomaran cuerpo en los jóvenes pueblos germánicos, no reside únicamente en su carencia de antecedentes históricos, sino en aquel rasgo de profunda «barbarización» que determina un cambio en el gusto artístico.

¿Cómo se hizo realidad este nuevo espíritu en la práctica de la creación artística? A las manifestaciones más típicas pertenecen la decoración por entalladura y la taracea alveolar en color; ambas



[178] Broche de un cinturón, arte romano tardío, de hacia el año 400. Hallazgo arqueológico de la región del Aisne (Francia). St. Quentin, Musée Antoine-Lécuyer. Típica estilización de los animales de los bordes.

formas de ornamentación ejercerían una influencia decisiva en el arte menor de la época de las grandes invasiones y en la merovingia. Hablamos en primer lugar de la *talla por entalladura o cuña* por ser la más cercana al centro de irradiación originario de la temprana ornamentación zoomórfica germana del Mar del Norte. Se trata, generalmente, de *ornamentos de cinturón* creados en serie en el Imperio romano occidental con zarcillos espirales, rosetas o dibujos angulares tallados con lima. Un solo ejemplo de *broche de cinturón* bastará para ilustrar lo que venimos diciendo [178]; el adorno imprescindible del borde lo constituye una fauna de cuadrúpedos agazapados: la mayoría de ellos son parejas de leones heráldicos que miran hacia adelante o hacia atrás, y ante los que animales pequeños (quizá

liebres) parecen huir. El adorno en espiral que llena las superficies se usó en el s. v y fue adaptado a las formas decorativas propias, tanto por los germanos del Rin, de uno y otro lado de la diócesis gala, como por los godos de las provincias romanas del bajo Danubio; los animales de los bordes y las cabezas mordientes de los leones encontraron entre los germanos del Rin la réplica que dio origen a la ornamentación zoomórfica posterior en la parte septentrional de Inglaterra y en el reino de los francos. En trabajos de repujado, además, aunque de un modo ocasional, los germanos habían copiado



[179] Hebilla en bronce del s. II. Bonn, Rheinisches Landesmuseum (Museo Regional Renano). Representación del dios del mar adorado por delfines, según el naturalismo ininterumpido de la época romana temprana.

figuras decorativas de animales del arte romano: tales casos, sin embargo, son aislados y sin relevancia, pero quedan ya sentadas las bases para que tome forma esta particular disposición artística, y los plateros del norte de Germania se sirven de la decoración zoomórfica romana con un autodomínio tal que la aparición de una «voluntad artística» propia nos parece casi un proceso natural. Los

motivos naturalistas que ofrecía la Antigüedad clásica, como el grupo preciosista de *Neptuno y delfines* [179], se han transformado de manera drástica en el *broche de Jutlandia* [180]: sobre dos cuerpos re-

buyó a que la antiquísima y rica experiencia de los artistas germánicos se plasmase en esta obra, primeriza y ya sorprendente; es, desde luego, indiscutible que la obra germánica supera el modelo romano en la captación de la cabeza, ideal y abstracta, del pez.

En este broche las figuras de animales están modeladas más o menos claramente. En su progresiva desintegración se desarrolla la primera fase, juvenilmente desinhibida, del *primer estilo zoomórfico germánico*. En la clásica *fibula sudescandinava* [181] podemos seguir todos los grados de la transformación estilística. Si las grandes cabe-



[180] Fragmento de un broche de plata dorada de Galsted (Jutlandia), finales del s. v. Copenhague, Nationalmuseum (Museo Nacional). Transformación del trío antiguo a una concepción propia: esqueletización de los cuerpos de los animales, hipertrofia de sus distintas partes. Fase temprana del primer estilo zoomórfico (arte germánico del Mar del Norte).

torcidos casi con angustia sobre los estrechos escalones se sostienen dos esqueléticos cuadrúpedos con las patas anteriores apoyadas en el borde superior de la cabeza en forma de fíbula que sirve de apoyo, a un tiempo, a las monstruosas cabezas de amenazadoras fauces y al surtidor; las patas posteriores giran 180° sobre su eje; la trenza pende de la nuca en tres madejas. El contacto con los motivos zoomórficos de la Antigüedad clásica no dio lugar, según podemos comprobar aquí, a un desesperanzado intento de reproducción puramente imitativa, sino que, por el contrario, contri-



[181] Fíbula plateada de Vedstrup en Seeland, principios del s. vi. Copenhague, Museo nacional danés. Composición típica del primer estilo zoomórfico articulado con una pareja de cabezas de animales mordientes, animales al margen y despiezado zoomorfo, extendido en superficie.

zas «mordientes» y los animales de los bordes, que se arrastran apresuradamente hacia el borde inferior, denotan aún sin dificultad los lazos con sus orígenes, la pareja de

animales que lleva la placa romboidal del pie es, sin embargo, de un tipo muy diferente: las dos figuras de animales, semejantes a saltamontes, con la cabeza hacia arriba y las patas puntiagudas dobladas en ángulo, se ordenan alrededor de la

cronológicas, debemos dirigir nuestra atención a otro acontecimiento estilogénico, de importantes consecuencias: la adopción del *trabajo policromo de pedrería* por parte de la orfebrería del sur de la región germana.



[182] Fíbula de plata chapada en oro, de Szilágy-Somlyó (Rumania), mediados del s. iv. Budapest, Museo Nacional Húngaro. Unión de elementos anteriores del estilo policromo con figura de león repujada. Trabajo griego tardío de la región del Mar Negro para clientes germánicos.

[183] Guarniciones de espada del rey de los francos Childerico, realizadas en un taller de la cuenca del Danubio o en la corte real de Tournai (Bélgica) hacia 460-70. París, Cabinet des Médailles. Trabajo

de incrustación policromo (de origen pónico): juego recíproco de tabiques alveolares finamente curvados y denso mosaico de granate.

[184] Fíbula en forma de águila de oro de una tumba o tesoro ostrogodo en Domagnano (San Marino), hacia el 500. Nuremberg., Germanisches Nationalmuseum (Museo Germánico Nacional). Inclusión del mosaico alveolar abstracto en la forma estilizada de una fíbula.

plantilla central. Sin embargo, el grupo de estos dos animales no cubre totalmente la gran cabeza de la fíbula: una acumulación desordenada e imperfecta de animales, sin criterio de selección alguno y arrancados de cualquier contexto natural, rellena esta zona.

Es muy significativo que semejante decoración apenas pudiera ofrecer puntos de apoyo para una evolución posterior; pronto veremos qué caminos abrieron los artesanos escandinavos para salir de esta situación. Pero antes, por razones

De los dos tipos importantes—la incrustación de granates en un mosaico alveolar continuo, constituido por tiras de chapa metálica soldadas verticalmente, y las guarniciones de pedrería (planas o abultadas) con las gemas distribuidas en las celdillas de formas diversas sobre la placa basal—, el segundo de ellos tenía ya, según parece, el terreno abonado desde la época helénica en el arte ornamental antiguo, mientras que el primero hizo su entrada en la Antigüedad más tardíamente, quizá a través del

Imperio persa de los Sasánidas. Ambas técnicas fueron desarrolladas luego en los talleres de orfebres—ya fuertemente influidos por los persas—de las antiguas ciudades coloniales griegas del Mar Negro. Una idea de la maestría alcanzada podría darla una *fibula de oro de Siebenbürgen* (Transilvania) [182], cuyas zonas más marcadas muestran bandas continuas de alvéolos junto a piedras aisladas incrustadas, teniendo como adorno principal la cabeza de león repujada. Aunque enterrada originariamente como parte de un rico tesoro perteneciente a un rey o a una tribu germánica hacia el 400 d. C. en la zona carpática de Siebenbürgen, la excepcional pareja de fibulas no deja lugar a dudas respecto a su origen tardío, tanto por el realismo de la figura del león como por la ornamentación que las circunda. Las piezas, aunque indican una manufactura extranjera, tienen cierta forzada aproximación al estilo de las fibulas góticas. En las demás obras de orfebrería se nota la artesanía indígena mediante la progresiva tendencia a incrustar granates.

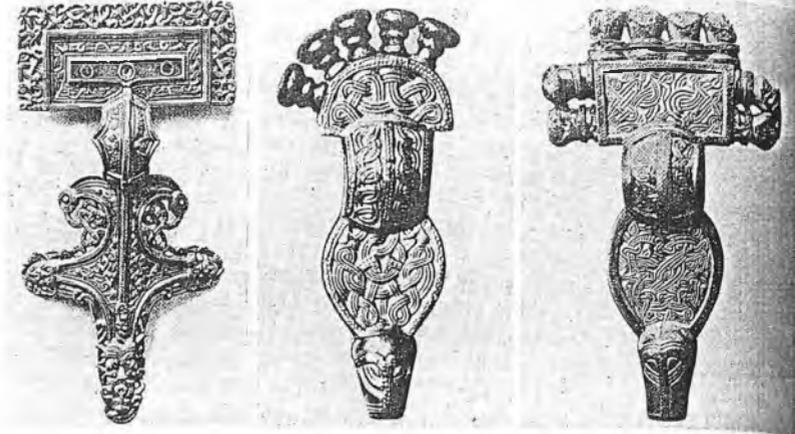
En el año 482, al morir Childerico, padre de Clodoveo y rey de los francos, en su residencia de Tournai, en el Escalda, fueron depositadas en su tumba las espadas usadas por él, cuyas guarniciones doradas tenían inscripciones de granates en las empuñaduras y en las vainas [183], indicativas de un máximo refinamiento policromado, tipo ruso meridional, empleado por los maestros germanos de la corte. Entre los más bellos trabajos godos orientales de la época de Teodorico destacan las dos fibulas aquilinas [184], halladas al sur de Rímini, agrupadas armónicamente en torno al escudo pectoral combado y engarzado en

forma de roseta; las simulaciones de las plumas del ave real son un testimonio elocuente de la sustitución de las formas ordinarias por los dibujos alveolares vidriados.

Quizá las alas deberían tener un despliegue más airoso, a pesar de que las fíbulas se usaban como prendedores en los hombros; pero lo que nos interesa es otro aspecto distinto. Parece que los antiguos motivos zoomórficos de las fíbulas de leones no dejaron huella en la creación artística germánica; por el contrario, las fíbulas de águilas, originarias seguramente del Próximo Oriente (Irán), se convirtieron en la especialidad de los artistas godos. En estas diferentes actitudes ante los motivos extranjeros debemos tener en cuenta la ancestral predilección germánica por el ave celeste; por el contrario, el animal del desierto era desconocido para el mundo nórdico. Por otra parte, es muy posible que los primeros contactos de los artistas germánicos con los trabajos de abultados relieves propios del naturalismo, como los del león [182], no les animaran a seguir ese estilo. Posiblemente las preferencias por los símbolos aquilinos frente a los leoninos se deban también a una situación histórica muy concreta: remontada la mitad del siglo IV, el reino godo pónico, ya en la cumbre de su consolidación política, comenzó a dejarse penetrar por las influencias formales de la Antigüedad tardía grecoirani, y poco después se vería afectado por la invasión de los hunos, que provocó el hundimiento y la paralización del desarrollo de la vida artística. Debido a esto, los trabajos de repujado del arte jónico tardío no pudieron ser acogidos espontáneamente y transformados según el sentir y el estilo de los artesanos germánicos. Sólo cuando

bajo Teodorico tuvo lugar el apogeo del poderío germánico, surgieron en Italia las condiciones adecuadas para que la orfebrería gótica alcanzase su esplendor. Sería interesante, por contraste con los modelos bárbaros (por ejemplo, los

(o quizá simplemente la renovación) de un nuevo elemento: el entrelazado de varias líneas que se extienden en todas las direcciones. Un ejemplo de esta nueva orientación lo tenemos en una *fibula* suntuaria noruega [185], que al-



[185] Gran fíbula de plata de Fonnas Hedmark (Noruega), mediados del s. vi. Oslo, Colección de la Universidad de Oslo. Retorno al primer estilo zoomórfico del norte alemán por la trasposición de los anteriores restos de animales al entrelazado de movimiento animal.

[186] Fíbula de plata alemana de Heilbronn (Württemberg), segunda mitad del s. vi. Heilbronn, Historisches Museum

(Museo Histórico). Motivos zoomórficos nórdicos se unen con ornamentos mediterráneos de nudos.

[187] Broche plateado de vestido de Soest (Westfalia), hacia el 600. Münster, Landesmuseum für Vor-und Frühgeschichte (Museo Regional de Prehistoria y Protohistoria). El enfrentamiento de antiguos ornamentos zoomórficos nórdicos con motivos de entrelazados de bandas, da lugar a zonas de adorno rellenas, sin claros.

informes *pasadores de águilas*, del conocido *tesoro de oro de Petrosasa*, Rumania), discernir cómo los maestros godos occidentales lograron, en el tránsito al siglo v, unificar el símbolo iraní del águila con la citada técnica del «cloisonné» (fundición en celdillas) y el cultivo de las formas.

La ornamentación zoomórfica germánica del norte llega así a una situación límite, como vimos al examinar la *fibula sudescandinava* [181], y podemos decir que la voluntad artística siguió el único camino posible: la introducción

canza ya una maestría barroca. De las cabezas, cuerpos y pies de animales separados del solidificado magma ha surgido un fluido juego semiplástico de líneas, cuya naturaleza zoomórfica es indudable; los motivos animalísticos eluden, sin embargo, toda alusión directa, y en los mismos animales del borde no está claro si se arrastran hacia el chorro de agua o huyen de él. Sin duda también esta obra pone de manifiesto que la decoración con animales camina hacia su desaparición, si bien la pieza está mucho más elaborada que la placa

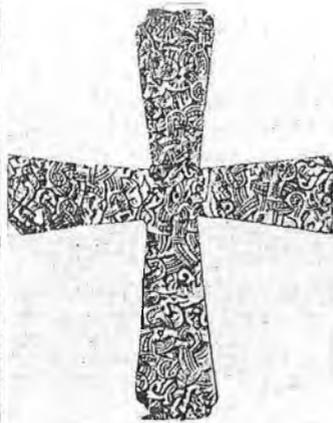
de la cabeza que estudiamos más arriba, con su apretado relleno de superficies en un mosaico de miembros zoomorfos [181]. A pesar de ello, el *estilo zoomórfico germánico* —como creación propia de la época de las grandes

momentos. En la *fibula alemana meridional* [186], de forma continental corriente, se puede observar este entramado (rayado) en un dibujo sumamente apretado y claramente identificable, no sin una cierta revuelta agitación, que per-

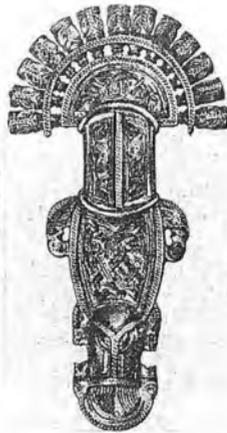


[188] Yelmo de hierro revestido de bronce del quinto buque-sepulcro de Valsgarde (Suecia oriental), hacia el 650. Uppsala, Universitetsmuseet (Museo Universitario). Primer intento de una ordenación rítmica con utilización de motivos zoomórficos.

[189] Cruz de oro adornada con motivos zoomórficos de Zanica, provincia de Bérgamo (norte de Italia), comienzos del



s. VII. Bérgamo, Biblioteca Civica. Interpenetración de actitudes artísticas nórdicas y mediterráneas.



[190] Broche de plata de un vestido de la necrópolis de Nocera Umbra, provincia de Perugia (Italia), mediados del s. VII. Roma, Museo Nacional. Equilibrado relleno de superficies por composiciones zoomórficas puramente simétricas.

invasiones— alcanza ahora su mayor desarrollo. Pero se trata de un fenómeno de tipo más general que nos lleva a dirigir nuestra mirada al Continente.

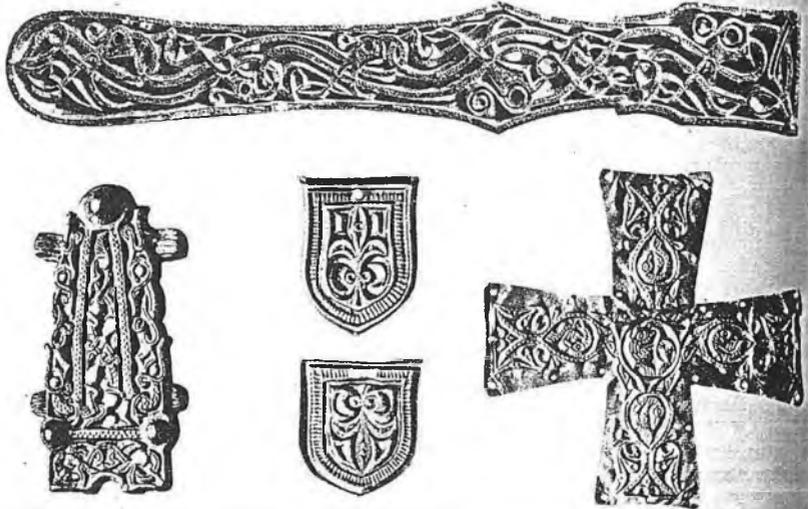
La *ornamentación de entrelazado*, que acabamos de conocer como elemento integrador, existía desde antiguo en la región mediterránea oriental y en diversos tipos de dibujo.

Penetró, a lo largo del siglo VI, por el camino del Ródano hasta el interior de Francia, y sustituyó allí también a la decoración romana por entalladura y zarcillos, que estaba viviendo ya sus últimos

mite entrever aún la proximidad de fuerzas motrices zoomórficas. Pero también el ornamento zoomórfico de impronta escandinava fue originariamente ajeno a la fibula usual en el reino de los francos; es ahora cuando comienza a penetrar, al principio sobriamente, en piezas insulares importadas, de estilo duramente articulado, como, por ejemplo, en la *fibula sudescandina* [181], que también utilizaba el trenzado en bandas, libre y suelto, para estimular la fantasía de los artistas continentales. El proceso de penetración se puede observar claramente en la bella

*fibula de plata de Soester* [187]. El estilo zoomórfico y el tejido de entrelazado están configurados en el punto culminante de su enfrentamiento; parece que ambos elementos se absorben y arrollan mutuamente, amenazan con romper su encierro y apuntan, desde lo terrenal de su estrecha armazón formal, hacia la eternidad sin límites. El alcance de esta manifestación queda suficientemente claro

el mismo enérgico dinamismo. De un barco sepulcro de la nobleza rural de Uppland procede el *yelmo de hierro* [188], cuyas chapas doradas reflejan un «caos» ornamental análogo al de las superficies de fundición de la *fibula de Soester*. «En estos ritmos, vivamente singulares y cargados de energía, el artista germano encuentra el lenguaje de líneas que más le gusta emplear, la expresión adecuada pa-



[191] Remate de brida (de caballo), en oro y bronce, con cinco animales colocados en sentidos contrarios y mirando hacia atrás, del buque-sepulcro XII de Vendel. Uppland (Suecia), hacia 650. Estocolmo, Statens Historiska Museum (Museo Histórico Estatal). Transformación del juego clásico de movimientos del segundo estilo zoomórfico nórdico en formas de carácter vegetal.

[192] Dorso de una guarnición de un broche triangular de cinturón, de Würtlingen, distrito de Tuttlingen (Württemberg), finales del s. VII. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Museo Regional de Württemberg). Creación madura

del segundo estilo zoomórfico continental de la zona prealpina alamanoborgoñona (abajo izquierda).

[193] Adorno de cinturón en oro de la región de Estambul, segunda mitad del s. VII. Sofía, Museo Arqueológico. Decorado bizantino de palmetas de la época postjustiniana (abajo centro).

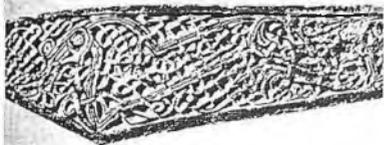
[194] Cruz chapada en oro de una tumba lombarda de guerrero de Stabio en Tesina, segunda mitad del s. VII. Zurich, Suiza, Landesmuseum (Museo Regional). Traducción a motivos vegetales de la palmeta bizantina en el segundo estilo zoomórfico sudgermánico (abajo derecha).

por el hecho de que en el norte lejano y en el centro de Suecia —cuyas regiones próximas al lago Mälaren habían tomado la dirección política bajo los reyes de los Svear— domina también ahora

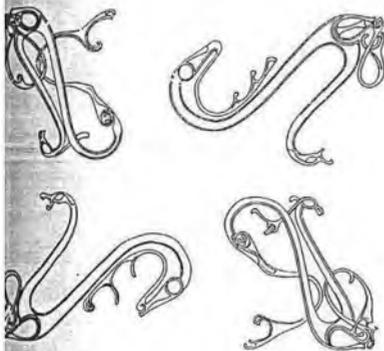
ra su propio anhelo de belleza...; se trata siempre del mismo fenómeno: composiciones en ritmo atonal y disgregado...» (W. Holmqvist).

El arte de la orfebrería de los

lombardos —en el que las corrientes ornamentales van a desembocar en una auténtica crisis— testimonia, con toda claridad, el anuncio de una voluntad y de un es-



[195, 196] Detalle en bronce y oro de una vaina de espada del quinto buquesepulcro de Valsgärde (Suecia oriental), hacia 700. Uppsala, Universitátsmuseet (Museo Universitario). Representación estilizada, en estilo zoomórfico, de un caballo en medio de un fino tejido de líneas —claro, en el detalle aislado, difícilmente descifrabable como «jauria» corriendo o entrelazada.



[197] Guarnición de embocadura de una vaina de espada con dos entrelazados animales simétricos del tercer estilo, de una tumba de jinete de Gotland. Dibujo del tipo que aparece en la figura [177].

tilo artístico comunes a todos los pueblos germánicos.

Los lombardos, ya antes de su ocupación del norte de Italia (586), estaban perfectamente familiariza-

dos con el *estilo zoomórfico escandinavo*, de impronta más antigua [181]; además debieron añadir algunos rasgos estilísticos que tomaron de la cuenca del Danubio, como, por ejemplo, las zonas de zarcillos y ángulos.

En sus nuevos asentamientos, el armónico ornamento mediterráneo de entrelazado se desarrolla principalmente como un juego perlado (imitando filigranas), mientras que como tercer elemento (de origen franco-renano quizá) se introduce el tejido zoomórfico de rayas. El choque de estos elementos se expresa en la admirable *cruz de oro* [189] de la región de Bérghamo: como lava hirviente se han enredado bandas perladas con cabezas, garras con patas armadas de uñas, sin principio ni fin y sin que se pueda identificar un «animal» completo. Sería erróneo ver en esta pieza la expresión del desconcierto en el arte, e incluso el «hundimiento» de toda una fase estilística (como en la placa de cabezas germánicas temprana [181]), o, por el contrario, sólo un capricho del orfebre, que juega con todos los elementos estilísticos; esta pieza es la expresión de una profunda crisis que tiene sus bases en una actitud irracional, relacionada con la «capacidad de abstracción y espiritualización» que parecía ponerse de relieve —en estado aún germinal—, en los comienzos de la época de la soberanía de los francos. La creación artística lombarda debía lograr el paso de la época que aparentemente tocaba a su fin a un nuevo orden, cuyas fases aparecen reflejadas en la especialidad tan atractiva de las cruces chapadas en oro, aunque se muestran más claramente en las *fibulas lombardas* [190] clásicas. El caos originario se ha depurado en un orden lleno de sentido: en la cabeza y el pie de

la placa están incluidas simétricamente parejas entrelazadas de animales en forma de S, por ejemplo, con cercos oculares angulosos, picos largos, que muerden alrededor del propio cuerpo, y patas posteriores claramente reconocibles, situadas sobre la cargada cabeza inferior del animal. Pero el mayor mérito no reside en la igualdad total de las partes, sino en la consonancia de la forma ornamental, de herencia antigua, y en la nueva configuración de superficies, es decir, en las geniales soluciones que se dan a distintos motivos. A pesar de que este trabajo nos deja insatisfechos porque echamos en falta una «segunda mano» que hubiera perfeccionado la obra (si lo comparamos sobre todo con la elegancia «cortesana» del *broche suntuario* noruego [185]), aquí en el sur, se ha alcanzado ciertamente la cumbre del llamado *segundo estilo zoomórfico germánico*, con sus exigencias clásicas de formas compositivas simétricas y la vuelta a la figura identificable del animal.

Al otro lado de los Alpes, las fundiciones de bronce cinceladas de las guarniciones de cinturón [192], representativas del círculo alamánico-borgoñón, nos muestran con toda claridad que los apretados grupos en forma de S y de 8 fueron substituidos, según la necesidad, por motivos ornamentales que se desarrollan en forma ondulante e igualmente simétrica. Un maestro de Uppland, de rica inventiva, hizo un uso casi inagotable de dicho movimiento ondulante en forma de zarcillos sobre la *guarnición de bridas* [191] en relieve. Subyacen auténticos modelos vegetales, especialmente cuando las patas de animales están desfleçadas en dos parte o divididas en compartimentos, con un único dedo

enrollado, de lo cual ofrece un ejemplo la bien conservada *contrabebilla* [192], tanto en la zona



[198, 199] Detalle de la empuñadura de una espada, revestida de oro laminado por ambos lados. Procedente de la tumba del príncipe noruego Snartemo (Vest-Agder), comienzos del s. vi. Oslo, Colecciones de la Universidad de Oslo. A partir de la imitación de medallas romanas tardías, unidos a elementos de la ornamentación zoomórfica temprana nórdica, se desarrollan los inicios de la representación germánica de la figura humana.

interna enmarcada como en el adorno con animales del borde. El papel preponderante del *motivo de palmetas* en los comienzos de la

orfebrería bizantina es una prueba evidente de que este tipo de entrelazado, claramente extranjerizante, sólo pudo ser acogido en el sur. Una muestra muy clara de su aplicación sobre adornos de correajes prensados puede ser el pequeño *cinturón* [193], encontrado no lejos de Estambul, mientras que, de otro lado, la bella *cruz chapada en oro de Stabio* [194] ilustra muy bien el importante papel mediador de los lombardos. En los trifolios biseccionados puede reconocerse el modelo directo de las patas emplumadas de animales del segundo estilo avanzado. Probablemente tampoco el papel predominante del entrelazado de bandas perladas se extiende entonces a través del Continente hasta Suecia oriental, sino más tarde, por mediación de los lombardos, con lo que desaparece la textura rayada antigua enraizada en el *primer estilo zoomórfico* del siglo VII.

Dejamos el reino continental de los francos a comienzos del siglo VIII, cuando la ornamentación zoomórfica, junto con la mayoría de los demás géneros del arte decorativo en metal, camina hacia su rápida disolución, quedando limitada a entrelazados filamentosos en forma de 8; paralelamente, en el reino lombardo llega a predominar el gusto bizantino, con lo cual se acerca el fin de las últimas influencias de la ornamentación germana y, con ello, también el del *estilo zoomórfico*. El norte germánico se comporta de manera absolutamente diferente. Aun cuando allí el *segundo estilo zoomórfico* [188, 191] no mostraba rasgos esencialmente divergentes con respecto a las manifestaciones formales del sur, de ahora en adelante, sin embargo, se pone en marcha, en Suecia y en la isla de Gotland —en parte con un desarrollo des-

ordenado y rápido, en parte con una evolución lenta y progresiva—, una serie de nuevos estilos con diversas tendencias evolutivas. De las *guarniciones de vainas* [177, 195], procedentes de tumbas de jefes llenas de armas, el tipo más antiguo está representado por el amplio contorno de una figura de caballo briosamente galopante en medio de un caos de líneas, de afiladas aristas, donde sólo la cabeza y las patas del animal están sometidas al *estilo zoomórfico* y de medias palmetas que conocemos; desvinculada del fondo de la imagen [196], la figura no sólo se integra formal y completamente entre las fíbulas de pequeños caballos coetáneos del norte, sino que señala también las conexiones del motivo equino con la creencia fuertemente arraigada en Odín y en el mundo de ultratumba. Asimismo, la derivación de motivos animales, relativamente naturalistas, en abstracciones diversamente acentuadas constituye una norma de las fases zoomórficas del norte. Sólo por eso una pieza ornamental tan asensorial e incómoda como la *guarnición de emboadura de una vaina de espada* [177, 197] puede ser aún reconocida como elemento histórico de la ornamentación zoomórfica germánica antigua; Bernhard Salin (1861-1931), el prestigioso arqueólogo y estudioso sueco, identificó en la composición, de rica gradación colorista, dos parejas de animales contrarios, con cabezas de serpientes y amenazadores tentáculos. En la «dilatación y contracción orgánicamente concebida de los cuerpos» y en el «incesante dinamismo que impregna hasta las más finas ramificaciones del entrelazado de los miembros» (v. Jenny), tenemos ante la vista el elemento final y el resultado de una larga cadena de figuras animales decorativas de

los germanos nórdicos, que constituye al mismo tiempo una culminación en su especie.

Desde el estadio aquí alcanzado está claro que para la creación ornamental sólo estaba abierto el



[200, 201] Placa ornamental de oro con jinete armado de lanza sobre enemigo caído y colaborador demoníaco en la victoria (cf. dibujo), tumba de Pliezhausen, distrito de Tübingen, s. vii. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Museo Regional de Württemberg). Formación progresiva del arte figurativo nordgermánico sobre los mismos fundamentos técnico-estilísticos, con dependencia iconográfica permanente respecto a los modelos de la Antigüedad clásica.

camino hacia los «criptogramas» o a los juegos de curvas fugitivas e ingeniosas —en una especie de Rococó prematuro—. En el siglo ix se dio un nuevo impulso a estas creaciones, gracias al influjo

de la ornamentación vegetal y animal del Oriente sobre las distintas tendencias del arte carolingio insular y continental, y se desarrollaron nuevas formas estilísticas vikingas, conocidas según los nombres de los más característicos y famosos monumentos noruegos. Dejamos a un lado la particular evolución pagana escandinava, en desarrollo hasta el 1100, y damos cuenta del arte figurativo de antiguos trabajos germánicos en metal.

Uno de los hallazgos más interesantes y fecundos en la Historia del Arte de los últimos años es haber visto con claridad cómo el busto de perfil del emperador, en los medallones de oro de la última etapa del arte romano, con la diestra alzada en ademán de estar pronunciando un discurso, produjo un vivo y profundo impacto sobre la fuerza imaginativa de los orfebres escandinavos a partir del siglo iv. También está iconográficamente condicionada por este gesto la salvaje pareja de hombres agachados sobre la *empuña*.



[202] Broche de cinturón en bronce de Einville-au-Jard, Dep. Meurthe-et-Moselle (Francia), s. vi. Nancy, Musée Historique Lorrain. Primeros intentos, inmaduro aún, de apropiación del mundo iconográfico cristiano, extraño por esencia. Se pueden observar ya los primeros indicios de la formación de un estilo continental.

*dura de espada* [198, 199] y la simbólica «atadura» quizá se inspire en los grupos de prisioneros del arte triunfalista romano. Rodeado de estas influencias se manifiesta con más fuerza el fondo

creativo propio, enraizado en el *estilo zoomórfico temprano*, especialmente en el motivo de la trama ricamente rayada del cabello; en ella, del mismo modo que en la trabazón de los brazos y las manos, reside la expresividad particular de este grupo, que intenta plasmar la fraternidad de sangre de una manera adecuada para la espada de pomo de oro de un señor noble del sur de Noruega. Pero aún existe una gran distancia entre esta obra y el estilo libre y maduro de la *placa de chapa de oro* [200, 201]. También el guerrero con lanza depende iconográficamente de tipos antiguos, bien del arte funerario militar o de los santos caballeros cristianos, lo que, por supuesto, no era obstáculo en absoluto para rellenar el esquema extranjero con el credo relativo a la lucha y la muerte de los adoradores alamanes de Wotan. Respecto a los modelos antiguos se manifiesta un progreso en la desvinculación del grupo del fondo, en el estilo más seguro de las figuras y en los detalles de la indumentaria.

Pero no se sabe con certeza qué peso tiene en estos logros el lugar donde se encontró la placa (Alemania meridional), tan alejado artísticamente del norte, y hasta qué punto se debe considerar esta evolución como un producto lógico de los aproximadamente 150 años comprendidos entre ambos trabajos de repujado. Si se añade a ello que esta figura de jinete (junto a escenas guerreras semejantes) se encuentra repetida casi idénticamente sobre varias chapas aplicadas como adorno de yelmo en tumbas de príncipes de Uppland y aun en la *tumba real de Sutton Hoo* anglo-oriental, podemos llegar a la conclusión de la progresiva afirmación de una lí-

nea evolutiva germánica en la composición de las figuras, de gran fuerza expresiva y con alto grado de autonomía. El foco de irradiación de este reciente arte figurativo, que llega hasta gran parte del Continente, estaba, según parece, en las mismas regiones orientales de Suecia, en las que floreció plenamente, al mismo tiempo, el *segundo estilo zoomórfico*.

De los países mediterráneos cristianos llegaron también al mundo artístico germano narraciones de la Historia Sagrada. La *escena de los magos* [202] nos permite ver con toda claridad la manera tan desafortunada en que tuvo lugar el encuentro con el caudal iconográfico extranjero, y cómo el artista germánico, para lograr expresar su intencionalidad, se aferra a los motivos formales que conoce. La razón de esta confusión se ha de buscar probablemente en el mismo carácter de la materia, pues el relato bíblico sancionado históricamente no ofrecía posibilidad alguna de adaptación espiritual al pasado mítico propio, con lo que faltaban unas bases reales para la traslación de este tema al lenguaje formal germánico. En tal sentido se puede constatar el hecho de que los pueblos escandinavos, que se mantuvieron en el paganismo hasta muy entrada la Edad Media, no muestran en su arte figurativo ni el menor eco del mundo iconográfico bíblico; sin embargo, en algunos pueblos de Europa occidental, como los francos y los borgoñones, abiertos ya desde antiguo al cristianismo, se puede encontrar un pequeño número de representaciones bíblicas. Esta actitud abierta, que se diferencia de la corriente de tradición pagana [198 - 201], es la que crea en el norte uno de los muchos talleres cristianos del Continente, y tiene una

importancia fundamental para el enjuiciamiento de la situación histórico-artística de la época merovingia. En el carácter puramente episódico de este arte de figuras pequeñas, de ámbito estrecho y ligado a la sociedad y a la raza, estriba la razón de que ni una ni otra posibilidad dejaran una huella decisiva en la sucesiva evolución artística.

En esta exposición no nos detendremos en el estudio de la «arqueología» germánica de la época de las grandes invasiones, que nos mostraría los diversos útiles domésticos de los pueblos germánicos, no siempre carentes, por otra parte, de valor artístico. También los recipientes de vidrio y barro, y principalmente la bella cerámica funeraria tienen, con las diferentes variantes de siglos y pueblos, su «estilo» propio, que habría contribuido ciertamente a proporcionarnos una imagen más amplia de la evolución estilística; pero no podemos ocuparnos de ellos, ya que son fundamentalmente indicadores de la diferente capacidad artística. Los aspectos más valiosos de este arte están acertadamente resumidos en el juicio de un renombrado historiador del arte: «Donde más impresionantemente se manifestó su sentido formal creador fue en la ornamentación dinámico-abstracta» (E. Steingraber). Ya vimos cómo con la adopción de motivos zoomórficos en la talla por cuña romana tardía comenzó el proceso de transformación de las figuras y, con ello, se sentaron las bases para la futura ornamentación zoomórfica germánica. Y ni siquiera la propia imagen humana, extraída en diversas ocasiones de la extensa reserva de tipos de la Antigüedad clásica tardía, se libró de estar determinada por las mismas rígidas leyes estilísticas.

## ARTE MEDIEVAL TEMPRANO

Para la mayoría de las épocas de la Historia del Arte se utiliza una terminología, que, aun a pesar de la ocasionalidad y arbitrariedad de su origen, caracteriza, de una manera comprensible y acertada, el período correspondiente, y a veces también lo localiza geográficamente.

La expresión *arte medieval temprano* (en alemán, *frühmittelalterliche Kunst*), cada vez más usada actualmente —y que sustituye al término  *prerrománico*, demasiado exclusivista—, fija cronológicamente una época: la alta Edad Media, que pertenece a las más oscuras, y más difíciles de estudiar, en toda la Historia del Arte occidental. De este modo se hace mayor justicia al cuadro contradictorio de una época —desde el siglo VIII hasta aproximadamente el año 1000— que no es capaz de crear un estilo de validez general, sino que más bien sobre los modelos de la doble herencia de la Antigüedad Clásica, de un lado, y del arte germánico del norte de Europa de otro, sienta las bases para el surgimiento de un nuevo estilo: el arte cristiano de la Edad Media occidental. Fuertes impulsos políticos acentúan esta evolución hasta el punto de que se puede hablar, no sin razón, de un *arte carolingio* y de un *arte otónico* dentro del arte medieval temprano.

[203] San Lucas Evangelista, del llamado «evangelario de Ada», hacia el 800, Tréveris, Stadtbibliothek (Biblioteca Municipal). Según el modelo de retratos de autores de la Antigüedad clásica tardía, el evangelista está entronizado en un nicho enmarcado por columnas. La concepción espacial y corporal de los paramentos está transpuesta a lo planolineal.



Con Carlomagno comienza una nueva etapa en la historia de Europa: la Edad Media y el Occidente cristiano. El emperador no sólo extiende enormemente la región de dominio de los francos, sino que, además, crea, con la renovación del «Imperium», unas nuevas directrices políticas y espirituales. La coronación del emperador en Roma en el año 800 confirma la pretensión del nuevo reino de ser el sucesor legítimo del Imperio romano y, por otra parte, testimonia la unidad de dicho reino con la Iglesia y el papa. El mismo emperador es consciente de esta continuidad, y de que con él comienza una nueva época. Junto a la tradición artística de la Antigüedad clásica y paleocristiana —cuya huella se puede detectar en todas partes, tanto en la arquitectura como en la escultura y la pintura— aparece con gran fuerza la tradición germánica del nuevo Imperio. También el arte muestra la unidad de la Iglesia y el Imperio; es, por tanto, principalmente, cortesano y eclesiástico. Promotores de su desarrollo son el emperador y sus sabios consejeros, pero sobre todo los monasterios benedictinos, entonces florecientes o recién fundados, que poco a poco se van a ir convirtiendo en centros culturales independientes.

La Iglesia cristiana une el Occidente por encima de las fronteras de los diversos reinos europeos, y en este sentido la cultura carolingia es universal y supranacional. Esta comunidad cultural del Occidente cristiano cultiva abiertamente un vivo y activo intercambio de ideas a través de extensas regiones, y así se llega a lo que hoy consideramos lo más característico del arte carolingio: la multiplicidad de sus facetas, que se refleja con especial claridad en la pintura

miniada de libros. Junto a las formas ornamentales de la pintura miniada, ya muy desarrollada, transmitida por los monjes misioneros, se encuentra la forma pictórica, marcadamente ilusionista, tomada de los antecedentes paleocristianos y bizantinos. En alguna ocasión se unen estas diferentes tendencias, pero nunca se llega a una transformación definitiva, de modo que todos los intentos tienen siempre un carácter provisional. Ni los formas estilísticas del arte germánico primitivo, ni el «renacimiento» consciente de la Antigüedad clásica —cuyo espíritu no se entendía ya— pueden adaptarse plenamente a los nuevos temas cristianos. El esfuerzo de Carlomagno por homogeneizar las formas artísticas de los pueblos germánicos no pudo tener éxito en su tiempo, pero, como más adelante veremos, sentó las bases para su consecución posterior. Las producciones más importantes del arte carolingio se encuentran en el dominio de la arquitectura. Se erigen los primeros edificios monumentales en piedra al norte de los Alpes: extensos palacios imperiales —según el modelo romano—, edificios centrales y basílicas estrechamente vinculadas a las construcciones paleocristianas. Se buscan soluciones nuevas que tendrán proyección en el futuro, como, por ejemplo, la *obra oeste* («Westwerk»), la enorme fachada occidental de las iglesias. Las obras de la pintura miniada y las tallas en marfil están, por el contrario, dentro de su gran calidad, muy ligadas a los modelos anteriores. Pero precisamente con este intento de apropiarse el estilo antiguo se pone en marcha la liberación de la figura humana de las trabas ornamentales, tan características del norte. Las tendencias del arte carolingio permanecen ac-

tivas después de la muerte del emperador y la división del Imperio (843), pero decaen notablemente en monumentalidad y calidad. Hasta entrado el siglo x, las incursiones de árabes, húngaros y normandos conmocionan el Occidente. Sólo la casa real de Sajonia logró estabilizar la situación: a mediados del siglo la idea imperial de Carlomagno fue recogida de nuevo por Otón I el Grande (936-973) y sus sucesores. También el Imperio germánico de los Otones aspira a ser universal y declara su unidad con la Iglesia. Pero su centro de gravedad se encuentra claramente en el ámbito alemán, pues la parte occidental del antiguo Imperio carolingio —la que después sería Francia—, camina cada vez más por vías propias después de la desmembración. Se perciben con mayor fuerza desarrollos nacionales autónomos e incluso se manifiestan las primeras diferencias entre las distintas regiones históricas, como, por ejemplo, las de los diferentes pueblos germánicos o los distintos centros culturales en Francia. En el siglo x, y a partir de la reforma cluniacense de la orden de los benedictinos, iniciada en Borgoña, aparecen en esta región francesa nuevas tendencias en la construcción de iglesias. Igualmente, a ambos lados de los Pirineos, se desarrollan nuevas ideas arquitectónicas, si bien en este sentido tiene mayor importancia el comienzo de la escultura monumental, ligada al nuevo tipo de construcción. Frente a tal exuberancia artística, Italia y el norte de Europa, con Inglaterra, Irlanda y los países escandinavos, son menos fecundos; si se prescinde de la pintura anglosajona, estos países apenas dejan huella en el panorama artístico de finales del milenio. El arte alemán experimenta bajo

el gobierno de los emperadores sajones un momento de gran esplendor no equiparable al resto del arte occidental contemporáneo. Se recurre, una vez más, a modelos de la Antigüedad clásica, bizantinos y carolingios, pero ahora aparece ya más claramente un principio general que unifica todas estas influencias en un estilo homogéneo. Las iglesias cobran, en general, mayores dimensiones, la articulación de los espacios interiores se ajusta a un evidente orden rítmico y aparece una sistematización del conjunto arquitectónico, de gran influencia en el futuro. En la pintura de libros, de gran calidad, los distintos modelos han sido adaptados totalmente a un lenguaje formal de aristocrática dignidad y estilizada trascendencia. Una obra tan extraordinaria como la *puerta de bronce de la catedral de Hildesheim* constituye con su representación de la figura humana un «nuevo comienzo en la conquista de la figura humana» (H. Jantzen). El paso al milenio siguiente constituye un principio y un fin a un mismo tiempo: fin de la alta Edad Media.

—a la que no podemos fijar límites estilísticos concretos dada su configuración tan cambiante aún, formada sólo por tanteos— y principio del arte románico, cuyas tendencias comienzan ya a perfilarse.

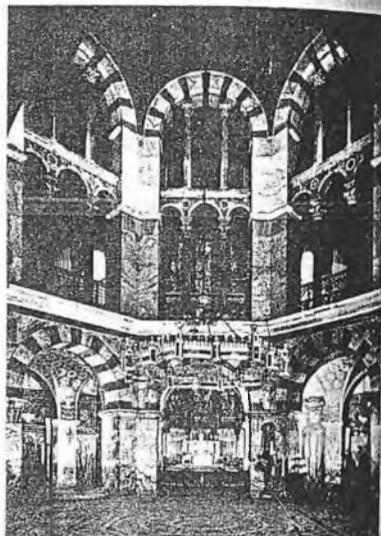
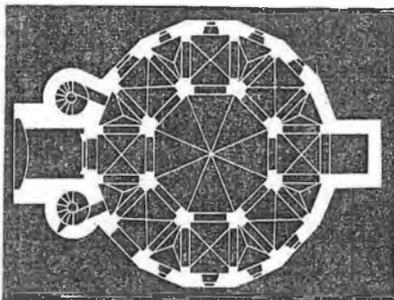
#### ARQUITECTURA

La tarea más importante que lleva a cabo la arquitectura occidental desde la expansión del Cristianismo es, durante muchos siglos, la construcción de iglesias. Ya en la época precarolingia se habían definido los tipos esenciales: iglesias episcopales, iglesias monacales con sus edificaciones correspondientes, iglesias de peregrinación, baptisteriales o sepulcrales. Las raí-

ces de todas estas variantes se hallaban en la región mediterránea, pero pronto se introducen ya ciertas transformaciones. El número de monumentos procedentes de la actividad constructiva precarolingia es reducido y para su enjuiciamiento nos hemos de remitir a restos, generalmente exiguos, y a reconstrucciones. Algunas construcciones del norte de la España visigoda, de Francia, Alemania, Irlanda e Inglaterra nos dan una idea aproximada de esta etapa temprana. La tradición local ya existente, con la que enlaza la arquitectura carolingia en algunos aspectos, es difícil de captar sólo a través de estos escasos elementos. La influencia de la Antigüedad posclásica y paleocristiana, por el contrario, se percibe con evidencia e incluso de una manera directa en las construcciones que

*grán*, consagrada en el año 805, es un *edificio central*, perteneciente, por tanto, al tipo frecuentemente empleado ya en la época paleocristiana, según modelos antiguos, como iglesias bautismales o sepulcrales. Estaba originariamente dentro del gran complejo de edificaciones del palacio y comunicaba con una gran sala por medio de columnatas de casi 120 m. de longitud. Es posible que en el atrio rodeado de columnas hubiera una estatua ecuestre de Teodorico, procedente de Rávena, probablemente para marcar la relación con el emperador. También muchas columnatas de la misma capilla [204] son de origen italiano, y por ello no nos sorprende tampoco que el arquitecto, Otón de Netz, cuyo nombre se nos ha transmitido, se inspirase, quizá en una obra italiana. Su mo-

[204-205] Capilla Palatina de Carlomagno en Aquisgrán, consagrada en el 805. Vista interior y planta. Edificio central con galerías altas según modelo italo-bizantino (San Vital en Rávena) [147], aunque más macizo y sólido. Transición del octógono interno al exadecágono del cubrimiento externo por la alternancia de tramos de bóveda triangulares y cuadrangulares en la galería circundante.



surgieron en estrecha dependencia de Carlomagno; la Capilla Palatina de Aquisgrán, las iglesias fundadas por el emperador o los monasterios cuya construcción fomentó. La *Capilla Palatina de Aquis-*

delo fue probablemente la iglesia de *San Vital de Rávena* [147], un edificio de origen bizantino. En la comparación de ambos recintos interiores se manifiestan, a pesar de todas las semejanzas, dos concep-

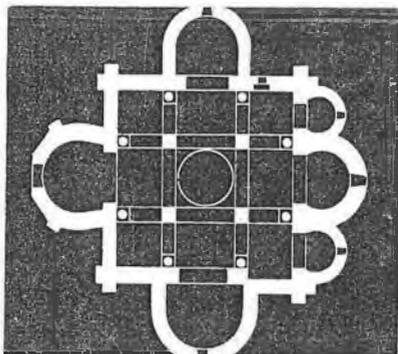
nes espaciales contrapuestas: si las exedras del octógono central en *San Vital* se adentran en la galería y dan al recinto una flotante ligereza, en Aquisgrán forma el zócalo un pesado piso inferior mediante recios pilares que sostienen una galería alta, reservada al emperador y su corte. En lugar de los hemiciclos de Rávena, que difuminan el espacio, las arcadas que aquí van de pilar a pilar en trayectoria rectilínea separan el espacio central clara y distintamente de la galería circundante. Los detalles son de una elegancia y perfección hasta entonces desconocidas en el norte, y también la planta [205] muestra un enriquecimiento sumamente refinado en la transición del octógono central al exadecágono del cubrimiento externo. El efecto espacial está do-

de todos modos uno de los testimonios mejor conservados y de más calidad de la arquitectura carolingia, y un modelo al que se recurrió continuamente en los siglos posteriores.

Un tipo completamente diferente de edificio central lo constituye la iglesia de *Germigny-des-Prés*, en Orleáns. Su fundador, el obispo Teodulfo de Orleáns, que pertenecía al círculo más íntimo de la corte imperial, procedía de la España visigótica, con lo cual se pueden aclarar quizá ciertas particularidades de esta obra, consagrada en el 806. La iglesia, de la que ahora sólo se conserva una desafortunada reconstrucción del s. XIX, muestra la planta bizantina en forma de cruz griega inscrita en un cuadrado [206]. Tres lados del recinto se abren respectivamente en



[206-207] Iglesia de Germigny-des-Prés en Orleáns, consagrada el 806. Planta y vista exterior. Composición escalonada de ábsides, recintos laterales y brazos de crucero, que culminan en la alta cúpula central en forma de torre. Planta con cruz griega inscrita y recintos laterales cuadrados según modelo bizantino; los ábsides, en parte, con la forma de herradura visigótica.



minado, sin embargo, por una rígida verticalidad y enérgica monumentalidad. Se ha perdido, naturalmente, la ornamentación que llevaba originariamente en su interior, pero la *Capilla Palatina* es

grandes ábsides, mientras que el cuarto —orientado al este— da lugar a tres pequeños ábsides. Todos ellos tienen forma de herradura, al igual que los arcos que subdividen y articulan el espacio interior; di-

cha forma se debe, sin duda, a la procedencia gótico-occidental del obispo fundador. La ornamentación, originariamente rica en estucos, se ha conservado sólo muy fragmentariamente. La estructura de los diferentes compartimentos del edificio es asimismo bizantina y tiene una dirección ascendente hacia la cúpula central, que se trasluce claramente también en la estructura exterior [207].

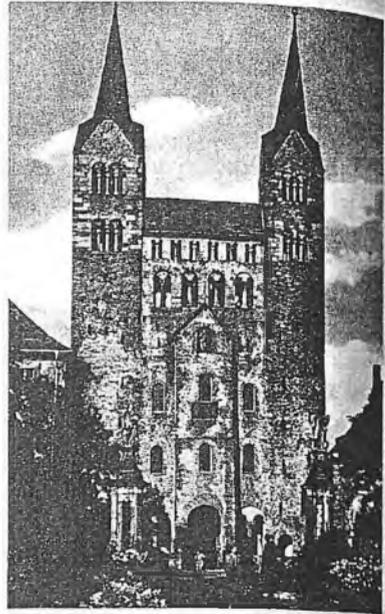
Más importante, y con una mayor repercusión posterior, concretamente en la construcción monumental de la iglesia en el Occiden-



[208] Iglesia del monasterio de St. Riquier en Centula de Abbeville, concluida en 799. Reconstrucción. En oposición al exterior carente de adornos de la basílica paleocristiana y su clara direccionalidad de oeste a este, aquí se acentúan claramente ambos extremos del edificio con grupos arquitectónicos equivalentes, que destacan mucho por su altura. El frente de entrada está edificado como «obra oeste», una iglesia de varias plantas en forma de torre, con altar propio en la capilla del primer piso.

te, es el tipo de *basílica*. Es cierto, por otra parte, que el principio arquitectónico del edificio central, con su tendencia al escalonamiento vertical de los volúmenes de los muros, resultó también fecundo en el esquema de la *basílica*, pero ambos principios se unen, en algunas ocasiones, en nuevas formas, pre-

cursoras a su vez de nuevos tipos arquitectónicos. La estructura de las primeras *basílicas*, construidas bajo el patrocinio del emperador, sólo se puede deducir de excavaciones y fuentes diversas. St. De-

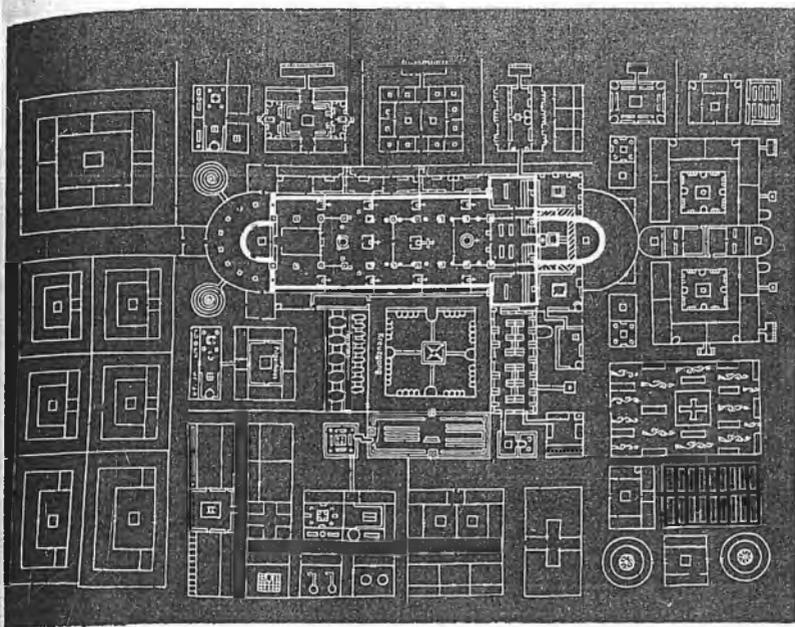


[209] Obra oeste del monasterio de Corvey (873-85) (los pisos superiores abiertos al cuerpo medio y las torres fueron añadidos posteriormente en el s. XII). Las dos torres cuadradas de los flancos están fundidas con el cuerpo medio en un poderoso bloque, con carácter de fortaleza.

*nis*, en París (comenzada en el 760), y *Fulda* (comenzada en el 802), eran *basílicas* con transepto de cubierta plana, según el modelo de *San Pedro de Roma*. La *iglesia del monasterio de Centula*, en Normandía, que mandó levantar Angilberto, yerno de Carlomagno, de 790 a. 799, muestra, por el contrario, una concepción nueva. Se puede reconstruir dicho edificio con relativa exactitud por medio de grabados antiguos, realizados según un dibujo del s. XII y basándose en

relatos e informes de la época. Esta reconstrucción [208] muestra que al crucero oriental se antepone un cuerpo similar en el oeste y que ambos grupos se correspondían casi simétricamente con sus dos

planta baja una antesala abovedada, en la que se hallaba la pila bautismal, y encima una capilla abierta hacia la nave central, con un altar. Esta capilla no sólo servía como parroquia —más tarde esta-



[210] Plano del monasterio de San Gall, hacia el 820; según el dibujo original sobre pergamino. San Gall, Stiftbibliothek (Biblioteca del monasterio). En la planta de la iglesia, con la prolongación del coro oriental, la cruz paleocristiana en forma de T se ha transformado en cruz latina. Al oeste, un coro opuesto, rodeado de un atrio semicircular. En torno al claustro, al sur, se agrupan las habitaciones de los monjes. Numerosas edificaciones más (escuelas, hospitales, centros artesanos y agrícolas). Unidad espiritual y económica del monasterio medieval.

torres de escalera en los flancos y la gran torre central. Sólo el ábside oriental indica la orientación del edificio de oeste a este. La edificación occidental podría ser uno de los ejemplos de la obra oeste, tan típica de la arquitectura carolingia. Tenía en la

rá frecuentemente consagrada a San Miguel—, sino que, además, estaba reservada al emperador cuando asistía a las funciones litúrgicas durante sus visitas al monasterio. La nave longitudinal, no abovedada, estaba provista de un armazón de techumbre probablemente abierta, tal como se daba, junto a la cubierta plana, en la mayoría de las grandes basílicas carolingias. Este cuerpo del edificio, integrado por bloques enormes, supera con mucho los presuntos modelos de la región mediterránea [136], y durante siglos permanece, en Alemania especialmente, como modélico. La iglesia del monasterio de Corvey puede proporcionar, con su bien conservada obra oeste car-

lingia (873-875) [209], una idea de los modelos originarios perdidos. La parte central fue levantada hacia el 1150 con los dos pisos abiertos, de manera que la apariencia originaria del cuerpo insertado entre las dos torres experimentó algún cambio. En el interior, sobre el vestíbulo, está la capilla bautismal, a la vez capilla de San Miguel y palco de la casa real.

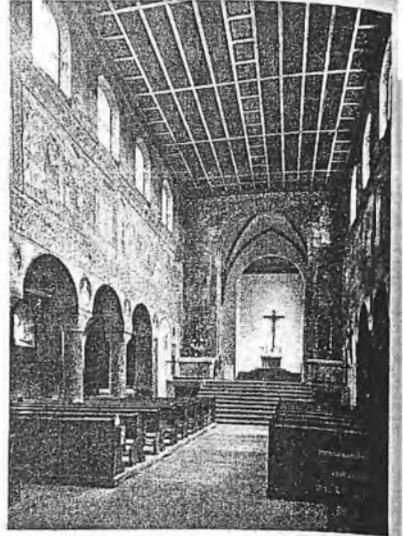
Cuando el abad de *San Gall* quiso reconstruir su *monasterio* hacia el 820, recibió, enviado por un obispo próximo al círculo del emperador, un «*exemplum*», es decir, un plano ideal de la distribución que había de tener un monasterio benedictino. Este proyecto original, dibujado sobre pergamino [210], se conserva aún hoy



[211] Pórtico del monasterio de Lorsch, hacia el 770. Antepuesto probablemente como sala real y de recepción ante la primitiva iglesia monasterial. Acceso al primer piso por torres semicirculares de escaleras. En la ornamentación de la fachada, transformación de motivos antiguos mediante una concepción plano-decorativa.

y nos proporciona valiosas informaciones, aunque no totalmente interpretables. Particularmente notable es la planta de la iglesia, que prevee claramente en el oeste, como contrapeso de las partes

orientales, un segundo coro con atrio de forma semicircular y dos torres redondas. El restante plan del monasterio muestra el conjunto general de las dependencias destinadas a la vida monacal. Además

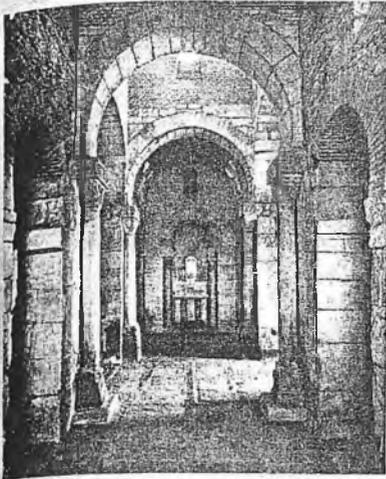


[212 - 213] Iglesia visigoda de San Pedro de la Nave, en Zamora, s. VIII. En la vista exterior son claramente perceptibles la sección basilical y la forma de cruz latina. Sobre la intersección de los brazos de la cruz se alza la torre de crucero. El interior produce el efecto espacial de una fosa en la nave central, con bóveda de cañón. Arcadas con arcos de herradura. En los capiteles, primeras muestras de ornamentación figurativa.

se señala en la distribución la llamana *clausura*, el recinto interior del monasterio reservado exclusiva-

mente a los monjes, forma básica y normativa para todo el resto de la Edad Media.

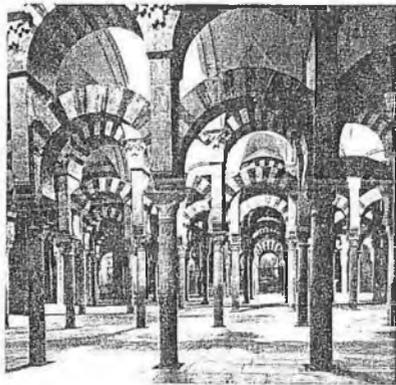
Ninguna de estas instalaciones monacales se ha conservado. Testimonio único de tales edificaciones



[214] Iglesia de San Jorge en Reichenau-Oberzell, comenzada a finales del siglo IX. La ornamentación de frescos, de finales del s. X. Coro gótico. A pesar de posteriores transformaciones se ha conservado la impresión espacial de una sencilla basilica carolingia: arcadas sencillas de columnas, muros de apariencia laminar. Todas las naves con cubierta plana. La dirección está marcada hacia el coro.

nes, en parte muy característico, es el pórtico del monasterio de Lorsch (hacia el 770), que presenta aún casi completamente su aspecto original [211]. La construcción, con su puerta de tres arcos y la sala superpuesta, se remonta probablemente a una edificación análoga a la antigua iglesia de San Pedro en Roma. Aun cuando la composición de la planta baja, con sus arcadas entre semicolumnas y los estilizados capiteles clásicos, refleja con mayor fuerza la influencia del arte clásico romano, la composición de la planta superior, con sus delicadas pilastras y la recta fachada —a pesar de los detalles

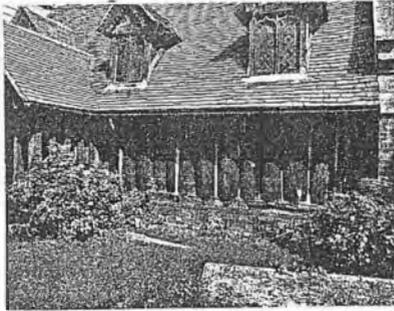
del arte clásico grecorromano— recuerda todavía a las formas germánicas de las construcciones en madera. El dibujo del alcatado confiere a toda la fachada una apariencia suave, sin plasticidad alguna, que está en relación sobre todo con ciertas tendencias de la pintura miniada de la misma época. De la época de la arquitectura carolingia tardía, ya no muy fecunda, puede citarse la iglesia de San Jorge, en Oberzell, en la isla Reichenau, donde se había formado un centro monacal, que, sin embargo, no alcanzó propiamente su esplendor hasta la época otónica. Aun cuando a este pequeño edificio le falta monumentalidad, puede proporcionar en su nave central del s. IX la impresión de un interior carolingio [214]. Esta nave con sus arquerías está iluminada por pequeñas ventanas de arco de medio punto en el



[215] Mezquita de Córdoba, comenzada en el 786. Un bosque de columnas formando arcadas dobles crea una estructura espacial diluida sin dirección alguna, sin límites definidos.

clerestorio (su importante ornamento de frescos pertenece, sin embargo, al s. X). Tiene cubierta plana, como las naves laterales. El coro, hoy gótico, se eleva sobre una cripta del s. IX, también parte

importante del edificio y que se encuentra en numerosas iglesias carolingias. En estos corredores y estancias subterráneas, en principio aún pequeñas, se guardaban reliquias o restos de santos y dignatarios eclesiásticos. Más tarde, especialmente en la época románica, las criptas se construyen como iglesias subterráneas, de tipo regular, cuya disposición influirá luego en la planta general del coro [253].



[216] Iglesia en Greenstead (Essex), 1013. Construcción anglosajona en madera de troncos de roble hendidos, dispuestos verticalmente unos junto a otros.

La arquitectura ajena al Imperio carolingio no muestra ni la monumentalidad ni la riqueza de estas formas: le falta el poder central, promotor y dirigente. Pero precisamente por eso se dan las condiciones para que se desarrollen las tradiciones propias. Así se ha conservado en el norte de España, en Asturias, una serie de construcciones basadas en las primeras iglesias de los visigodos allí asentados y cristianizados desde finales del s. VI.

La técnica de construcción en piedra de los visigodos, desarrollada y perfeccionada bajo la influencia de la Antigüedad clásica, posibilita el abovedamiento de partes importantes de la iglesia, como el coro y las alas del crucero, por medio de bóvedas de cañón y de

crucería, e incluso de toda la nave longitudinal a base de un solo cañón.

Un ejemplo relativamente bien conservado lo ofrece la pequeña basílica cruciforme de *San Pedro de la Nave* (s. VIII), en Zamora [212]. Los muros del exterior están constituidos por grandes sillares y en la intersección de las naves longitudinal y transversal se eleva la llamada «torre del cruce-ro», antes cupulada, motivo original de la arquitectura bizantina, que también tuvo acogida en el norte [208]. En el interior [213], la nave central con bóveda de cañón está separada, por pesados volúmenes murales, de las naves laterales. Las arquerías muestran la típica forma visigótica del *arco de herradura*, que apareció en la arquitectura carolingia en la catedral del obispo Teodulfo en *Germigny-des-Prés* [207]. Esta forma se convierte en el signo del Islam que, desde la conquista de la Península Ibérica por los árabes a principios del s. VIII, caracterizó durante muchos siglos el arte y la cultura españoles. De la estrecha vecindad cristiano-árabe surge un estilo mixto, a comienzos de la Edad Media, llamado «mozárabe» y que abarca las manifestaciones artísticas de los cristianos en las regiones dominadas por el Islam. Las tendencias de la arquitectura árabe, altamente desarrollada, que se convierten ahora en modélicas para la mayor parte de España, se reconocen con especial claridad en la *Mezquita de Córdoba* [215], comenzada hacia el 786: en contraposición a la modelación y acentuación plásticas del edificio iniciadas en el norte, en dicha mezquita el espacio está integrado por una forma básica que se puede repetir indefinidamente. Es característica la falta de una orientación determi-

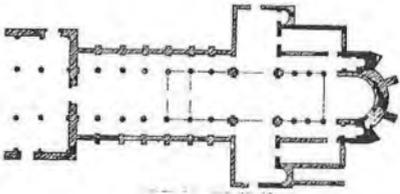
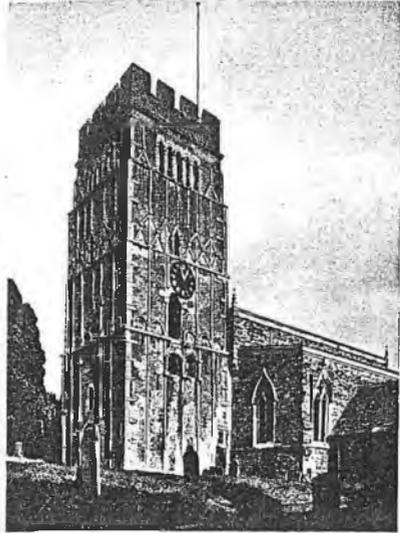
nada en esta conjunción espacial, desarrollada en todas direcciones y articulada sólo por la multiplicidad de arcos y columnas.

Si bien podemos detectar en España, dada su tradición visigótica y sus estrechas relaciones con el Islam, una evolución y un estilo originales y autónomos, Italia, por el contrario —siglos antes uno de los países en que se originó el arte cristiano— no sufre alteraciones esenciales, hasta el umbral mismo del Románico, en los tipos arquitectónicos paleocristianos. Los nuevos elementos que introdujeron en el país los astrogodos y los lombardos apenas dejaron huella en el cuadro de evolución del arte del primer milenio.

En el Occidente nórdico, en Inglaterra e Irlanda, la construcción de iglesias se mantiene, en la época medieval temprana, dentro de límites modestos. Tiende a los recintos estrechos, alargados y de una sola nave. La forma germánica de construcción en madera parece estar vigente durante mucho tiempo aún junto a la de piedra (*iglesia de Greenstead*, 1013 [216]) e incluso influye sobre ésta: la bien conservada *torre occidental de la iglesia Earl Barton* (s. x-xi) [217] muestra un típico trasplante de formas de la construcción en madera al «entramado en piedra».

Aun cuando la arquitectura del s. x y principios del xi, es decir, la de la época inmediatamente anterior a la románica, se caracteriza principalmente por el desarrollo de particularidades nacionales y regionales, se puede comprobar, sin embargo, casi en todas partes, a pesar de la gran diversidad de formas e ideas existentes, una preocupación por un orden o estilo más general. Las condiciones para la formación de un auténtico «estilo» apuntan por todas partes. Pro-

bablemente no carecen de participación en este desarrollo una serie de necesidades surgidas durante este intervalo de tiempo en la construcción de iglesias: el crecimiento de las comunidades cris-



[217] Torre occidental de la iglesia de Earl Barton, hacia el año 1000. Formas de entramado transferidas a la piedra como articulación y adorno de los pisos de la torre.

[218] Planta del monasterio de Cluny (segunda edificación), consagrado en 981. Coro escalonado borgoñón. Por la gradación de la parte oriental se ganan más recintos para altares. Ensamblaje con la nave mayor por prolongación de las naves laterales en el coro.

tianas requiere mayor espacio para los fieles, por lo que se ha de ampliar el cuerpo longitudinal de la iglesia. Para la configuración

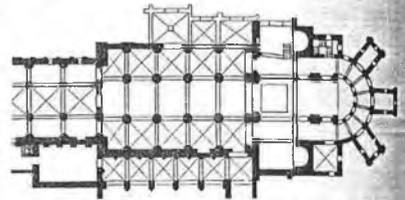
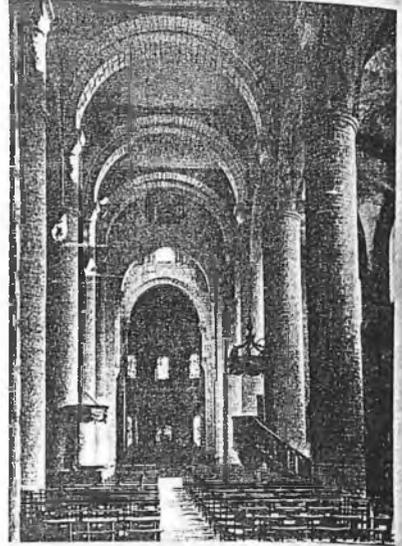
del coro hay que atender no sólo al aumento del clero y al cambio de las rúbricas litúrgicas, sino también a las grandes muchedumbres de peregrinos, a las que se debe posibilitar la veneración de las reliquias, guardadas hasta entonces generalmente en la pequeña cripta.

La reforma cluniacense de la orden benedictina, que se originó en Borgoña, y cuya influencia es patente ya desde comienzos del s. X, tuvo gran importancia también para las nuevas soluciones del coro. En la arquitectura otónica alemana se crean significativas condiciones para la sistematización de la totalidad del edificio. En cambio, son más insignificantes las aportaciones de Italia, cuyo extremo meridional se ve desgarrado por las luchas entre bizantinos, árabes y normandos, triunfando finalmente estos últimos. Únicamente en el norte, en Lombardía, podemos observar, junto a influjos franceses y alemanes, rasgos arquitectónicos propios, surgidos de la tradición de la Antigüedad posclásica. Dichos rasgos se manifiestan en la composición plástico-decorativa del exterior más que en la planta y la estructura constructiva. Asimismo se pueden constatar en esta región tempranos experimentos de cubrimiento por bóveda.

### *Borgoña*

El país que más tarde iba a ser Francia se disgrega en esta época en una serie de reinos independientes con actividad e importancia artísticas variables. Entre ellos, Borgoña adquiere una significación especial: en dicha región tiene su origen la reforma cluniacense, tan importante para todo el Occidente.

Partiendo del monasterio matriz de Cluny, irrumpe pronto la nueva orden en los otros reinos francos, en España, en el norte de Italia y, en el s. XI, también en Alemania. De este modo transmitió, más allá



[219-220] St. Philibert en Tournus, 950-1120. Planta y nave mayor dirigidas hacia el este. La planta muestra la girola con las capillas en semicírculo: al deambulatorio semicircular se adosan tres capillas rectangulares. En la nave mayor, de recios pilares redondos y elevadas proporciones, domina un nuevo sentido del volumen y la monumentalidad.

de sus fronteras, las nuevas formas originarias de Borgoña, pero acogió también al mismo tiempo sugerencias extranjeras.

En Borgoña encontramos, a finales del s. X, dos diferentes soluciones para el coro, que se ha-

cen ya normativas para toda esta época, y que serán a su vez origen de otras nuevas: el *coro escalonado* y el *coro de girola con capillas semicirculares*. El primero apareció, por vez primera, en la *segunda iglesia del monasterio de Cluny* [218], consagrada en el año 981, que dio lugar, en el s. XI, a una tercera reedificación aún mayor. La nueva gradación de la parte este tiene en cuenta la exigencia litúrgica, instituida entonces, de que todo sacerdote debe celebrar misa diariamente: las naves laterales del cuerpo longitudinal se alargan en el coro más allá del crucero y ter-



[221] Iglesia prioral en Vignory, comenzada a finales del s. X; consagrada en 1050. La vista por el sudeste muestra el escalonamiento, típico del coro con girola, de las partes arquitectónicas (frontón de la nave mayor, cabecera del coro, deambulatorio y capillas) en un conjunto diferenciado, orgánicamente unido.

minan allí en pequeñas capillas junto al ábside principal. En los muros orientales de ambas alas del transepto se pueden colocar más altares. Con ello la parte oriental adquiere una configuración rica y

diferenciada, y enlaza armónicamente con el cuerpo longitudinal a través de las naves laterales continuadas en el coro. Este tipo de iglesia no se difunde únicamente por Borgoña y Norman-

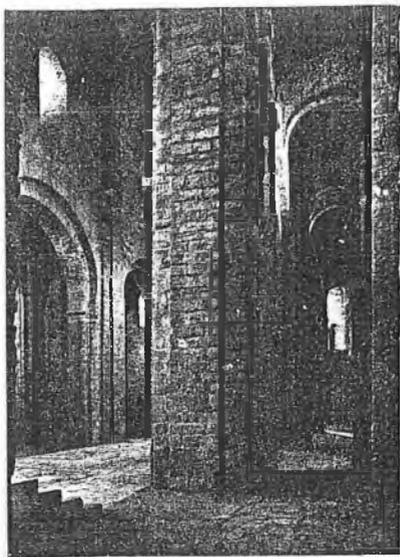


[222] Iglesia prioral en Vignory, comenzada a finales del s. X; consagrada en 1050. Vista de la nave mayor hacia el este. Los macizos muros del interior están aligerados por galerías altas. Un arco divisorio aventanado separa la nave mayor del coro.

día, sino que alcanza a finales del s. XI una especial importancia en las construcciones alemanas de la llamada «escuela de Hirsau» [259, 260].

La segunda forma borgoñona, la del coro con girola de capillas semicirculares, tiene mucha mayor importancia para la arquitectura posterior. La iglesia de *Saint Philibert*, en Tournus, ofrece uno de los primeros ejemplos de este tipo de coro, que ejerció tanta influencia que llega a determinar la forma clásica de los grandes coros de las catedrales góticas. Iniciada su

construcción en el 950, no fue finalizada hasta 1120, pero la configuración de la planta [219] probablemente estaba fijada ya a principios del s. x. Entre las dos torres del cuerpo occidental se encuentra un nártex de dos plantas, la primera de las cuales estaba



[223] Iglesia del castillo de San Vicente, en Cardona (Cataluña), consagrada en 1040. Vista desde el transepto septentrional. Las naves principal y laterales están abovedadas. Proporciones esbeltas y una rígida articulación de los volúmenes murales determinan el efecto espacial.

consagrada a San Miguel, según la costumbre de la época carolingia. En la nave mayor [220], con sus macizos y vigorosos pilares redondos de sillares, se expresa con especial claridad el recio y audaz lenguaje formal de comienzos del s. xi. Las partes más antiguas de la iglesia están al este, en la cripta. Su disposición muestra una galería circular, que se abre radialmente en tres capillas rectangulares. En la edificación del coro fue adoptada esta disposición, pero con

una diferencia esencial: en lugar del macizo anillo mural interior del deambulatorio del basamento, aparecen en la edificación superior columnas con arquerías que las unen. Esta solución dada a los problemas que plantea el coro está, sin lugar a dudas, en estrecha dependencia, por su disposición y función, de la evolución de la cripta paleocristiana iniciada ya en época carolingia, pero sólo se desarrolló en su forma definitiva en la parte superior.

Así, en la configuración de las capillas del coro, el rectángulo, un tanto inorgánico, pronto cede paso al ábside semicircular. En la parte oriental de la *iglesia de Vignory*, concluida hacia 1050, se percibe claramente la nueva solución del coro [221]: a la cabecera de la nave mayor, con dos torres laterales (una de ellas sin terminar), se adosa la cabecera de coro, a nivel más bajo, acompañada de su deambulatorio o girola, de nivel también inferior, con sus capillas semicirculares. En el interior [222] se pueden observar otras dos tendencias importantes de esta época: la acentuación del espesor del muro por la utilización de pilares en vez de columnas y el aligeramiento de esta pared por medio de galerías altas.

De la arquitectura carolingia proceden también basílicas en las que se emplearon pilares rectangulares en lugar de las columnas habituales de las iglesias paleocristianas. Aun cuando apenas podemos hacernos una idea de su efecto espacial, es posible intuir, sin embargo, que con toda su maciza monumentalidad aún se les escapaba el sentido de la materialidad pétreo del muro. El clerestorio, situado sobre las arquerías sustentadas por columnas, produce un efecto laminar, casi sin peso propio, como,

por ejemplo, en *San Jorge*, de Oberzell [214]. En Vignory las aberturas horadan profundamente el espesor del muro. Los pilares parecen partes prominentes de este grueso muro, impresión que está además subrayada por los capiteles reducidos a un estrecho *cimacio*. Sin embargo, para el coro prevalece, en general, el empleo de la columna, a la que se consideraba como un elemento importante, con frecuencia reservado a partes del edificio que hubiera que resaltar especialmente. La inclusión de la galería alta en el arte carolingio se puede comprobar casi únicamente en los edificios centrales y en la *obra oeste*. Su empleo en la nave longitudinal se remonta, por tanto, probablemente a modelos paleocristianos [135]. Ya durante esta época dichas galerías estaban destinadas a las mujeres que asistían a los servicios litúrgicos, y el mismo sentido tienen algunos de los primeros ejemplos de la arquitectura medieval. Además, se permitía así un mayor aforo de fieles en el interior de la iglesia; sin embargo, parece que, ante todo, debemos de ver en estas técnicas una nueva «intención artística» (*kunstwollen*, en el sentido que da Alois Riegl a este término): la conformación y articulación plásticas de los volúmenes murales. En este punto enlaza ya con el arte románico, en su tendencia al aligeramiento mural, y prepara así la armazón estructural del Gótico.

Una configuración más rica del coro, su unión orgánica con la nave mayor y una nueva concepción de la parte central del edificio son las características esenciales de la arquitectura borgoñona en esta última fase prerrománica o medieval temprana. Tendencias análogas se pueden comprobar en la región de ambos lados de los

Pirineos, que se convierte, en el paso al nuevo milenio, en un centro importante de la resistencia frente a los árabes en España, y de la que parte la Reconquista de la Península Ibérica. En Cataluña surgen hacia el año 1000 una serie de grandes iglesias, entre ellas las pri-



[224] *Obra oeste de San Pantaleón, en Colonia, consagrada en 980. Diferenciación de los cuerpos arquitectónicos más rica que en época carolingia. Cornisas, frisos de pequeños arcos y pilastras articulan y unen los distintos volúmenes y subrayan la conjunción arquitectónica.*

meras construcciones totalmente abovedadas. La *iglesia del castillo de San Vicente en Cardona* [223], consagrada en 1040, muestra en la nave central bóveda de cañón sobre arcos fajones y en las laterales, bóvedas de crucería. A ello se añade una composición clara y rígida de los grandes volúmenes murales, que por su gran tamaño no desmerecen al lado de las iglesias y monasterios del norte.

*Alemania*

En el transcurso de la reorganización política del Imperio germánico bajo los soberanos de la casa real de Sajonia (919-1024), y especialmente en la época de Otón I el Grande (936-973), se produce, desde la segunda mitad del s. X, un enorme incremento en la actividad constructiva. En esta evolución desempeña un papel importante la nueva situación de los



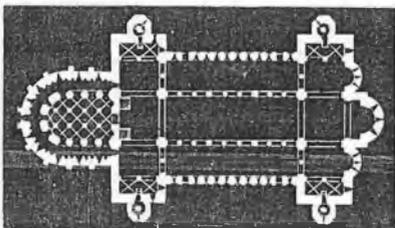
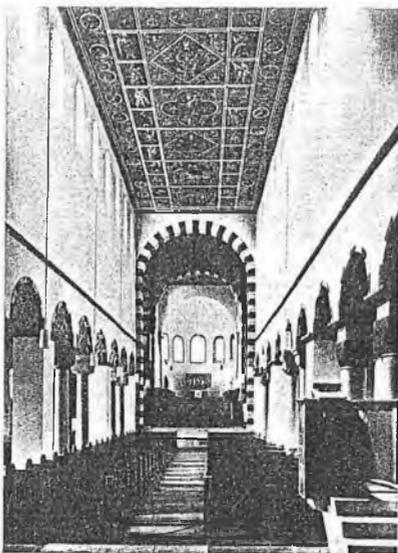
[225] Iglesia fundacional de monjas de San Ciriaco, en Gernrode, hacia 975 (arcos del crucero, s. XIX). Vista hacia el este. Ritmificación de las paredes de la nave mayor por la «alternancia de apoyos» entre pilares y columnas en la zona inferior de arcadas.

obispos: en su calidad de príncipes de la Iglesia, equiparables a los del Imperio, se convierten durante esta época en un importante apoyo del emperador en su lucha contra los príncipes seculares, que aspiraban a la transmisión hereditaria del poder. De este modo adquieren una importancia enorme las

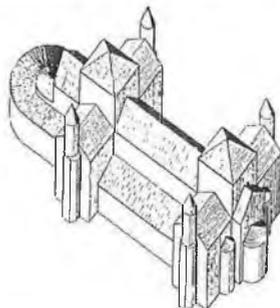
catedrales —las iglesias de los obispos— de cuyo relieve en época carolingia nada sabemos; se sitúan así, con igualdad de derechos, al lado de los grandes monasterios. Pero, en épocas posteriores, estas antiguas catedrales imperiales sufrieron tal cantidad de transformaciones y renovaciones que hoy, a lo sumo, podemos determinar sus rasgos básicos y sus dimensiones. Las excavaciones arqueológicas modernas y los restos de cimientos de las catedrales de Magdeburgo, Worms y Maguncia, por ejemplo, nos han mostrado que las características fundamentales de las mismas se adoptaron, sin modificación apenas, en las edificaciones posteriores. No sólo las dimensiones, sino también la forma básica de los antiguos edificios pervive en numerosos casos, y así vemos que ya en las catedrales imperiales de época otónica se prefirió, en general, el doble coro (Maguncia, Worms, Augsburgo, Bamberg). Con ello, la tendencia iniciada en la arquitectura carolingia hacia la agrupación de dos cuerpos arquitectónicos equivalentes de desarrollo vertical en el este y el oeste de la iglesia, se convierte en una peculiaridad característica de la arquitectura alemana. La instalación de dos coros en los dos extremos de la iglesia quizás obedeciera a motivos litúrgicos y quizás también desempeñara en ello un cierto papel la tradición existente en Alemania [208, 210]; pero aparte de esos factores parece haber respondido particularmente a la idea arquitectónica alemana de aquel tiempo, pues en ninguna otra parte surgió esta imagen inconfundible de los dos grandes grupos homólogos del edificio, que está en contraposición con la neta direccionalidad de las construcciones francesas de la misma época.

Cuando la arquitectura otónica, en correspondencia con las tendencias políticas, recurre a la herencia carolingia, hace una selección entre la multiplicidad de modelos aún existente, y los transforma. Menos importantes a este respecto son los diversos edificios centrales, en parte de gran calidad, que toman como modelo la Capilla Palatina de Aquisgrán (*Ottmarsheim*, en Alsacia; *capilla en el Valkhof*, de Nimega, partes occidentales de la *catedral de Essen*). En cambio, es más interesante la evolución de la *obra oeste*. La iglesia de *San Pantaleón en Colonia* (956-980), erigida por el hermano de Otón I, el arzobispo Bruno, y primera edificación eclesial de gran tamaño, contó con una enorme *obra oeste* [224]. En esta iglesia prevalecen las formas básicas carolingias [208], pero, en cambio, su novedad reside no sólo en la riqueza de las formas de los cuerpos del edificio —las torres, por ejemplo, son cuadradas por debajo, octogonales en medio y redondas por arriba— y en la disposición de los ornamentos (frisos de arco de medio punto y pilastras), sino también en la composición, más rígida y claramente ordenada, y en la interrelación de

ejemplo, a la de Borgoña —el centro de la reforma cluniacense—, en Francia, hasta el punto de ser la ciudad donde cristalizan las nue-



[226-227-228] San Miguel, en Hildesheim, 1001-33. Planta (y dibujo de la cripta occidental), vista de la nave hacia el este, reconstrucción del exterior. La configuración de la planta tiene por base el cuadrado del crucero (repetido tres veces en la nave mayor). Esquinas de los cuadrados señaladas por pilares, en medio de los cuales se alzan dos columnas. En el interior se realza el crucero por arcos divisorios; en el exterior forma una torre cuadrada. Los cuerpos de doble coro se corresponden en la composición.



sus distintas partes. Sajonia, de donde procedía la casa real entonces imperante, adquiere así una especial importancia, comparable, por

vas ideas arquitectónicas. Partes esenciales de la iglesia fundacional de *San Ciriaco en Gernrode*, que pertenece a un convento de mon-

jas fundado en el año 961 por el margrave Gero, se han conservado intactas, y especialmente el cuerpo longitudinal del templo [225]. Sorprendentes y modernas son las galerías altas, que durante esta época, naturalmente, no encuentran continuidad en el Imperio germánico, y que muy probablemente se explican por el destino particular, procedente del arte bizantino, dado a esta parte del edificio: lugar para las monjas o para las mujeres. En dicha iglesia se hace palpable el deseo de ritmificar la pared de la nave mayor mediante la alternancia de pilares y columnas en las arquerías de la planta baja.

Lo que en Gernrode es sólo germen aparece plenamente desarrollado en la obra más madura de la arquitectura otónica, en la iglesia del monasterio benedictino de *San Miguel en Hildesheim* (1001-1033) [226-228]. Su promotor fue el obispo Bernward, de Hildesheim, que fue hombre de gran actividad, típico representante de la tradición clásica grecolatina de la época y versado en todas las artes. A pesar de ciertas transformaciones posteriores y de los graves daños que sufrió con los bombardeos de la aviación aliada en la última guerra, el edificio puede proporcionarnos aún hoy una idea del espíritu de época de hacia el año 1000. Más consecuentemente que en Francia, en esta iglesia se lleva a cabo la articulación sistemática de la construcción, y el principio del doble coro se aplica con una lógica hasta entonces desconocida. De esta técnica surge el esquema para los dos siglos siguientes. Los monumentos empiezan ya a caracterizarse por la planta: los cuadrados que se forman en el *crucero* por la intersección del transepto y la nave mayor, ambos de la misma anchura, no sólo son de igual tamaño,

sino que forman el módulo para los dos tramos de pilares de la nave central. La nueva significación del crucero se refleja en el recinto: se divide éste uniformemente en todas direcciones por los grandes arcos del transepto y de la nave mayor. De esta manera se destaca ópticamente esta parte del edificio, de gran importancia litúrgica. El módulo cuadrado se desarrolla hasta en el alzado de la crujía central. Las esquinas del cuadrado están señaladas por pasados pilares cuadrangulares alternados de dos en dos por columnas.

Con la adopción de la planta de crucero, el edificio obtiene definitivamente proporciones netamente determinables, que son condición imprescindible para la división en tramos de las construcciones abovedadas románicas. En Hildesheim mismo, este principio, al que se denomina *sistema ligado* (*gebundenes System*), aún no se realiza totalmente. El brazo oriental del coro es demasiado corto y los brazos del transepto oblongos. Sin embargo es fácil advertir la composición rítmica, y la misma aspiración hacia la conjunción ordenadora de las partes del edificio domina también su exterior con sus grupos arquitectónicos ricamente articulados al este y al oeste. En *San Miguel* la arquitectura alemana se encuentra ya en el umbral del Románico.

#### PINTURA

No hay duda alguna de que las iglesias del arte medieval temprano, de acuerdo con sus modelos artísticos paleocristianos y bizantinos, estaban adornadas con grandes ciclos pictóricos. En los llamados «tituli» —los textos literarios en prosa o en verso que explicaban

el contenido del cuadro— se nos han transmitido los temas de los frescos y los mosaicos, incluso los de contenido profano; los cronistas, por otra parte, nos informan que los palacios imperiales poseían,

lenguaje formal de los centros artesanos; igual ocurre con las pinturas murales de época carolingia conservadas en el sur del Tirol (*Mals, Naturns*), en Suiza (*Münstair*, en Graubünden) o en Francia



[229] Página inicial del *Book of Kells*, comienzos del s. VIII. Dublín, Trinity College. Una obra capital de la pintura de libros irlandesa. La letra y el ornamento se han conjugado en una superficie cerrada. Rico caudal de formas en motivos de adorno movidos y entrelazados.



[230] Cristo en la cruz, de un evangelario irlandés en San Gall, hacia el 750. San Gall, Stiftsbibliothek (Biblioteca del monasterio). La figura humana está concebida también desde un punto de vista plano y ornamental. Cristo está ataviado, según modelo sirio, con un largo vestido, que, sin embargo, se transforma completamente en una ornamentación de bandas.

además de pinturas de contenido religioso (bíblico casi siempre), otras de contenido profano, y especialmente las que representaban las campañas bélicas del emperador. De esta primitiva pintura monumental sólo se han conservado unos pocos restos, por otra parte muy dispersos, lo que dificulta sobremanera su reordenación y catalogación estilística. Únicamente en Roma se conserva aún hoy un gran número de mosaicos y frescos, pero tampoco lo suficientemente amplio como para que nos permita extraer conclusiones definitivas respecto al

(*Germigny-des-Prés*). La *pintura de libros*, por el contrario, nos ofrece un testimonio más rico sobre este lenguaje formal y su evolución; constituye incluso la manifestación artística más completa del arte medieval temprano. De los distintos talleres de los monasterios, en los que se elaboraban los manuscritos, no sólo se han conservado volúmenes aislados, sino además, con frecuencia, grupos enteros, de modo que en este campo, y a diferencia de la arquitectura de la época, po-

demos formular conclusiones seguras y remitirnos menos a reconstrucciones ideales y a hipótesis.

La transición del rollo de papiro al códice encuadernado con hojas de pergamino ya había te-



[231] Los cuatro evangelistas, del evangelio de la catedral de Aquisgrán, escuela de Reims, principios del s. IX. Aquisgrán, Domschatz (Tesoro de la Catedral). Dirección estilística fuertemente influida por el arte clásico. Paisaje sumariamente indicado, lleno de atmósfera. Modelación pictórica y blanda y diferenciación individual de las figuras; expresividad en la indumentaria y la postura.

nido lugar en la Antigüedad clásica tardía y encontró el punto culminante de su evolución en el arte paleocristiano y bizantino [161, 162]. También tenían ya precedentes los dos tipos básicos de la representación de temas cristianos: la reproducción narrativa, que ilustra los distintos acontecimientos religiosos frecuentemente en forma correlativa, y la representación, más bien hierática y seca, severa y dura, en cuyo centro aparecen generalmente las figuras de

los evangelistas, configuradas según el modelo de retratos de autores de la Antigüedad clásica tardía. La *pintura miniada carolingia*, que recurre conscientemente a modelos anteriores, se inspira ampliamente en el arte clásico de la Antigüedad tardía, en el paleocristiano y bizantino, desde la concepción pictórico-ilusionista hasta la abstracción estilizante. Pero junto a ello se percibe en dicha pintura con mayor claridad que en la arquitectura los elementos nordeuropeos, germánicos. La pintura miniada franca del período merovingio sigue utilizando la ornamentación de peces y aves, pero es más persistente la influencia de modelos insulares, que ya se aplicaron profusamente a comienzos del s. VIII en el curso de las misiones irlandesa y anglosajona en el Continente. Irlanda ya había sido cristianizada en el s. V por monjes coptos procedentes de Egipto.



[232] Ilustración de los salmos del salterio de Utrecht, escuela de Reims, hacia el 820. Utrecht, Biblioteca Universitaria. Dibujos a pluma en un estilo narrativo, simplemente esbozado y espontáneo. Las figuras, vivas y enérgicas, están aglomeradas en grupos dinámicos.

to. Como no existía ningún contacto directo con la Antigüedad clásica, ya que la isla nunca fue ocupada por los romanos, los condicionamientos previos del arte de libros, floreciente desde el s. VII, radican

en la tradición céltica propia, con sus ornamentos de trenzados, aves y peces, y en las formas sirio-coptas. En los manuscritos irlandeses, las letras iniciales de los comienzos de capítulo se desarrollaron prime-



[233] Ascensión de Cristo, del bendiccionario del obispo Aethelwold, hacia el 980. Colección Duke of Devonshire. Miniatura inglesa de la escuela de Winchester. La composición, rica en figuras, llena con formas arremolinadas, confluyentes, toda la superficie del cuadro.

ro en forma de iniciales que ocupaban toda una página, ricamente decoradas con ornatos entrelazados y anudados entre sí, a veces de tumultuoso movimiento (*Book of Kells*, principios del s. VII [229]). También la figura humana experimenta una transformación extrema hacia lo plano-ornamental, en la que predomina una movilidad totalmente incorpórea en los entrelazados de bandas sin fin, como en la Crucifixión de un *evangelario de San Gall*, realizado hacia el 750 [230], que probablemente

fue llevado por monjes irlandeses desde su patria al monasterio fundado por ellos.

En la pintura miniada carolingia predominan inicialmente estas tendencias insulares. Pero pronto aparecen también en primer plano modelos paleocristianos y bizantinos, que van imponiendo de manera creciente, y cada vez con mayor fuerza, los talleres de los monasterios. No siempre podemos localizar con precisión estos talleres, y ésta es la razón de que se recurra a la denominación de «escuelas de pintura». Una de las más importantes, radicada probablemente en Tréveris y que trabajaba principalmente para la corte, se agrupa en torno al llamado *manuscrito de Ada*, un evangelario que fue regalado por una tal Ada —que suele considerarse hermana del emperador— al monasterio de San Maximino en Tréveris poco antes del 800. En el centro de las representaciones figurativas aparecen las imágenes de los evangelistas [203]. El estilo es suntuoso, de radiante colorido, pero su aspecto de conjunto es lineal y ornamental. Un rico fondo de formas ornamentales no sólo cubre el trono y la arquitectura enmarcadora, sino que domina también la reproducción fuertemente estilizada de las vestiduras. Líneas escasas, pero firmes, configuran el expresivo semblante, así como el gesto autosuficiente de la mano alzada con la pluma de escribir. Este estilo iconográfico, monumental y de amplios rasgos prefiere para sus composiciones, naturalmente, los formatos grandes (36 × 24 cm.).

Las obras de la *escuela de Reims*, que inicia su actividad hacia el año 800, contrastan claramente con la hierática configuración de los evangelistas de la *escuela de Ada* y con su concepción plana y lineal. De Reims procede en su totalidad

el *evangelionario purpúreo de la cámara del tesoro de Viena*, sobre el que prestaban el juramento en su coronación los reves alemanes, así como el *evangelionario de la catedral de Aquisgrán* [231]. Los evangelistas no están entronizados aisladamente, en un rico montaje arquitectónico, sino que aparecen incluidos los cuatro a la vez, de una manera casi impresionista, en un paisaje, indicado sumariamente, que hace recordar las representaciones de la Antigüedad posclásica, por su concepción plenamente espacial. Luz y sombra, claro y oscuro configuran las formas. Sin embargo, emana de ellas una inquietud interna, que se puede observar especialmente en el tratamiento agitado de los ropajes y la forzada postura corporal de los evangelistas. Dicha tendencia a acentuar expresamente la figura constituye una característica de la *escuela de Reims*, que se pone de manifiesto en las nerviosas pinceladas con que se escribió, hacia el 820, el *salterio de Utrecht* [232]. Este códice contiene el más rico ciclo conservado de imágenes de su tiempo. En una escritura sumamente espontánea, que se sirve sólo del trazado con pluma, los salmos reciben una ilustración narrativa, que sigue el texto palabra por palabra. Los episodios están alineados como en un friso y las figuras, de vívida acción, reunidas en una agrupación rítmica. En las restantes escuelas de la época carolingia, en *Tours*, *San Denis*, en *Metz* y en *San Gall* se perciben, respectivamente, distintos componentes estilísticos, pero en la *escuela de Ada* y en la de *Reims* están plasmadas las dos orientaciones más importantes, que se convierten en modélicas para la posterior evolución en el s. IX.

En dicho siglo y en los comien-

zos del X se produce un cierto debilitamiento artístico, tanto en la arquitectura como en la pintura de libros. Sólo a partir de mediados del s. X aparecen ya, especialmente en Alemania, obras destacadas y a



[234] San Lucas Evangelista, de un evangelionario del tesoro de la catedral de Bamberg, finales del s. X. Munich, Staatsbibliothek (Biblioteca Estatal). Una de las obras de mayor calidad de la escuela de Reichenau. Rígida composición en formas ovales y circulares. Énfasis de ademanes y expresión facial (ojos muy abiertos). Representación grandiosa de la inspiración divina.

vezes de gran calidad artística. Pero también en Inglaterra se puede comprobar un nuevo florecimiento de la producción pictórica, que tiene como resultados, entre otros, los manuscritos de la *escuela de Winchester*. Una de sus obras capitales es el *bendicionario del obispo Aethelwold* de hacia el 980 (oraciones litúrgicas de bendición para uso del obispo). En la escena de la *Ascensión de Cristo* [233], de gran riqueza de figuras, es inconfundible su dependencia de modelos

carolingios, de la misma manera que el estilo de dibujo de curso nervioso de la *escuela de Reims* así como el motivo, tomado del arte antiguo, de las hojas de acanto en la banda del borde, revelan

un lenguaje de ademanes igualmente expresivo, pero sumamente trabado. La época de mayor esplendor del arte del Imperio germánico de los Otonés suele calificarse también de «Renacimiento», a pe-



[235] El ángel echa al mar la rueda de molino, del Apocalipsis de Bamberg de Enrique II, escuela de Reichenau, hacia 1020. Bamberg, Staatliche Bibliothek (Biblioteca Estatal). Reproducción muy expresiva, pero sumamente disciplinada, de la figura (dedos muy alargados, ojos gigantes) y el ropaje. Concepción plano-lineal. Color simbólico (tres zonas horizontales de color: tierra, aire, firmamento).



[236] Jesús calma la tempestad, de un evangelario de Colonia llamado «códice de Hitda», primer cuarto del s. XI. Darmstadt, Landesbibliothek (Biblioteca regional). Estilo pictórico y expresivo de la escuela de Colonia, menos hierático que narrativo. Composición ampulosa, en la que participa fuertemente el juego de líneas (cuerpo de la nave, vela). Captación espontánea de la escena.

sus antecedentes continentales. La herencia céltico-irlandesa se manifiesta, sin embargo, claramente en la composición confluyente y en el amplio entrelazado de los motivos figurativos y decorativos.

En comparación con esta arremolinada configuración del cuadro, al fin y al cabo ornamental, en Alemania la *pintura miniada otónica* evoluciona, aun con toda la expresividad de las figuras, hacia

sar de que se diferencia del carolingio en puntos esenciales, ya que no está centralizado, sino que, por el contrario, surge espontánea y simultáneamente en muy diversos centros. En las escuelas monacales de *Echternach*, *Colonia*, *Ratisbona* y la *isla Reichenau* aparecen manuscritos ricamente decorados, especialmente los evangelarios de los obispos y los emperadores. Las obras más importantes y de mayor calidad

proceden de los monasterios de Reichenau, donde se encuentra también uno de los pocos ejemplos conservados, y el más impor-



[237] Estatuilla equestre en bronce (¿Carlomagno?), de hacia el 870. París, Louvre. No es un retrato, sino un símbolo del poder y la dignidad imperial según el modelo de estatuas ecuestres de la Antigüedad clásica.

tante, de la pintura monumental la nave mayor de *San Jorge* en Oberzell [214], con la representación de los milagros de Cristo, son suficientemente significativos, aunque a través de su reproducción fotográfica sólo podamos percibir los rasgos generales de la composición. Además, también ellos dependen claramente de la pintura miniada, cuyos testimonios pueden, por tanto, documentar mejor las tendencias de la época.

Asimismo, la pintura de libros otónica se inspira en modelos extranjeros, pues sólo en el período de su esplendor —la segunda mitad

del s. x— estaba claramente definida la tradición propia. En estos momentos utiliza más raramente los modelos de la Antigüedad clásica tardía y enlaza con los más cercanos: las obras carolingias o bizantinas. Resulta fundamental el cambio a un lenguaje formal disciplinado y, sin embargo, expresivo, de extrema espiritualidad, relacionado en este punto, muy probablemente, con el arte bizantino. Las imágenes de los evangelistas del *evangelario del tesoro de la catedral de Bamberg* [234] figuran con toda justicia entre las más grandiosas representaciones de todo el arte occidental inspiradas en lo divino. En comparación con los del grupo carolingio de *Ada* [203], del que depende en parte la *escuela de Reichenau*, observamos un cambio fundamental: fue adoptado el marco con columnas y arco, así como los motivos ornamentales minuciosos, observados ahora aún más detalladamente hasta en las dos aves de los bordes superiores del cuadro. El evangelista, sin embargo, ya no está incluido en una composición troncal de miembros múltiples, sino que flota en una esfera de ultramundo. Su figura fuertemente expresiva a pesar de su rigidez, con elocuente semblante y ojos visionariamente abiertos, aparece rodeada por un nimbo almendrado. En los brazos alzados sostiene una inmensa aureola con sus correspondientes símbolos, y con profetas y ángeles. De ellos brotan lenguas de fuego, signo del poder y la inspiración divinos. A los pies del evangelista beben unos animales de la fuente de la vida. La monumentalidad del modelo carolingio, basada, en definitiva, más bien en lo formal, toma cuerpo en la grandeza interna cargada de expresividad. Con su retrato del emperador y sus otras

veintinueve representaciones de la vida de Cristo, esta obra, creada a finales del s. x, contiene uno de los ciclos iconográficos cristianos más gra ya reproducir en imágenes un tema tan abstracto y visionario como el Apocalipsis de San Juan. En el *Apocalipsis de Bamberg* de



[238] Cristo, parte central de un díptico en marfil de Lorsch, escuela de Ada, primera mitad del s. ix. Roma, Museo del Vaticano. Estilo influido por el arte clásico romano, lineal, con relieve sumamente liso. Frontalidad hierática y solemne en la figura.



[239-240] Cristo entronizado con los evangelistas y escenas de la vida de Cristo, tapa de encuadernación del «Codex aureus» de S. Emmeram; repujado en chapa de oro, en Reims, hacia el 870. Munich, Staatsbibliothek (Biblioteca Estatal). Ejemplo destacado de la orfebrería carolingia. Composición claramente articulada en formas ornamentales enmarcadoras y zonas de imágenes en relieve. Las escenas (nuestro ejemplo: Cristo y la adúltera [240]) en el movido y expresivo estilo de figuras de la escuela de Reims [232]. La figura de Cristo está reproducida en relieve ligeramente prominente con formas amplias, blandas, configuradas por el juego de líneas.



Enrique II (hacia 1220) se representa, de la forma más escueta y con extremo envaramiento de los ademanes, el mundo de ultratumba, en el sentido más inmediato de la palabra «representar», pues en ninguna otra obra se percibe con tanta claridad el especial carácter de libro santo que adquirió el Apocalipsis en la alta Edad Media, como portador de la palabra de Dios.

amplios y más importantes del arte de la época.

En este lenguaje formal se lo-

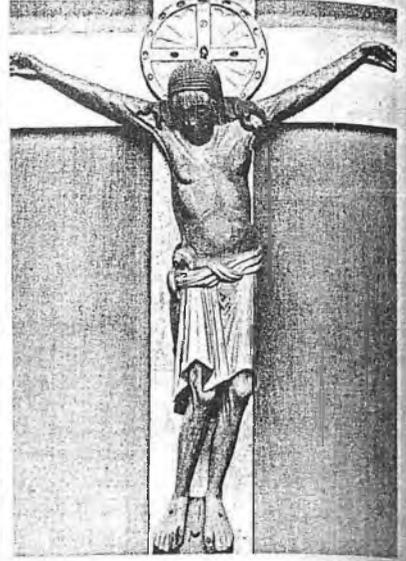
Las visiones apocalípticas han sido elevadas plenamente a lo supraterráneo, y las indicaciones espaciales han quedado reducidas, por tanto,

nadas a la intencionalidad expresiva del tema.

También en las obras de la escuela de Colonia, con sus compo-



[241] Madonna, de comienzos del s. XI. Essen, Münsterschatz (Tesoro de la Catedral). En madera cubierta con chapa de plata dorada (coronas y manzana imperial, añadidos de los siglos XII-XIII). Uno de los ejemplos más antiguos de imagen exenta de la Virgen. Formas corporales muy simples y sencillas, más reforzadas que en el arte carolingio. Brillo transfigurante y distanciador del material.



[242] Cruz de San Gereón, crucifijo de la catedral de Colonia, hacia el 970. Madera, «estofado» renovado. Ejemplo temprano de un crucifijo exento de tamaño natural. Representación de Cristo crucificado, de gran expresividad emocional (rasgos de dolor en el semblante, inclinación del cuerpo y la cabeza). A pesar de los detalles realistas, configuración abstracta del cuerpo mediante formas blandas, abultadas.

a la mínima expresión. En la representación del ángel con la piedra de molino [235], tres zonas horizontales, diferenciadas cromáticamente, indican la división de tierra, aire y cielo. De este modo, el color apenas tiene ya valor representativo material, sino principalmente carácter simbólico. La forma individual, especialmente en lo figurativo, está firmemente definida por la línea de contorno que articula la superficie, pero tanto las líneas como la superficie quedan siempre subordi-

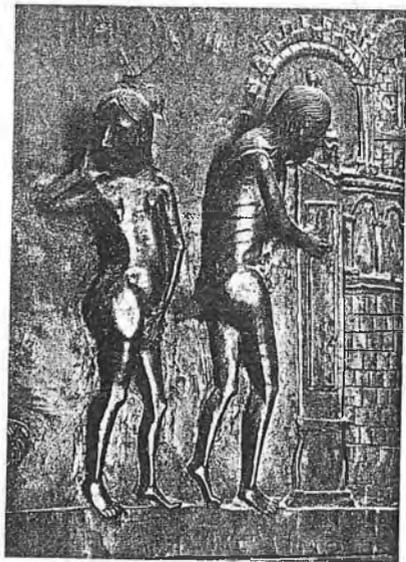
siones de mayor movilidad, que enlazan más directamente con la tradición de las miniaturas carolingias de Reims, los valores cromáticos se han trasladado completamente a lo plano-expresivo. La representación de la tormenta en el mar [236], del *códice de Hilda* (primer cuarto del s. XI) es, sin duda, más espontánea que las pinturas de la escuela de Reichenau por la configuración patética e impetuosa de la nave en forma de pájaro, con sus velas impulsadas por el viento, por las mon-

tañas de olas, de trazo amplio, y por la caracterización, más popular, de las cabezas; sin embargo, a pesar de toda su vivacidad, no alcanza la grandeza y majestad de las obras de la *escuela de Reichenau*, cuya sobriedad proporciona unas bases más sólidas para la pintura románica.

## ESCULTURA

La lucha de los iconoclastas del s. VIII, de tanta trascendencia en la historia del arte bizantino, fue resuelta temporalmente por el Concilio de Nicea a favor de la veneración de las imágenes. Tuvo también importantes consecuencias en el arte carolingio. Carlomagno, en los «*Libri Carolini*», sostiene que la veneración de las imágenes era condenable como idolatría, pero que la destrucción de las mismas resultaba igualmente censurable. La imagen de culto se rechazaba, pero la representación de los relatos bíblicos se admitía, especialmente por su valor didáctico. De este modo se impide notablemente, ya desde un principio, el desarrollo de la escultura monumental, especialmente el de la exenta. Cuando surge la escultura, o bien está ligada a las iglesias como ornamento arquitectónico en frisos enmarcadores y capiteles, por ejemplo, o bien se encuentra en los objetos litúrgicos, en los altares y en sus cimborios sustentados por columnas, en púlpitos y cancelas de coro. Otra posibilidad de aplicación se ofrecía en el terreno de los utensilios del culto, como cálices y candelabros, en los relicarios, cada vez más extendidos y, muy especialmente, en las tapas de los manuscritos. Normalmente se utilizaba la técnica del relieve, que ya en los últimos tiempos del arte romano había ido relegando pro-

gresivamente a un segundo plano a la escultura exenta. Pero también en la época carolingia aparece esta última, pues la estatua ecuestre



[243] Adán y Eva, detalle de una hoja de la puerta de bronce de Hildesheim. Las figuras muestran una nueva corporeidad en sus formas firmes claramente perfiladas, que no son una copia de la realidad, sino que están al servicio de la narración del hecho bíblico.

dorada de Teodorico, procedente de Rávena, quizá fue instalada en el patio de la catedral de Aquisgrán. Se la considera generalmente como modelo de la pequeña *estatuilla ecuestre del Louvre* [237] en bronce, en cuyo jinete se cree reconocer a Carlomagno. No sólo la fecha de su creación (hacia el 870), muy posterior a la muerte del emperador, sino también la actitud de esta época frente al individuo impiden buscar rasgos retratistas en la figura. No es un retrato fiel, sino una imagen simbólica del emperador, inspirada en los modelos de la Antigüedad clásica, que resalta especialmente su

dignidad y su alto cargo. Esta forma de representación constituye, sin embargo, un caso aislado en la alta Edad Media.

Las tendencias de la escultura en el *periodo carolingio* se manifiestan casi exclusivamente en los planorrelieves de marfil o de oro de pequeño formato, y ambas técnicas servían principalmente para el adorno de las tapas de los ma-

cuentran insertados en las encuadernaciones de época muy posterior, junto a formas ornamentales de un lenguaje artístico muy diferente. En general, el estilo de los relieves carolingios se corresponde con las tendencias de las distintas escuelas de pintura, ya que muy probablemente fueron elaborados en los mismos talleres de donde procedían los manuscritos.

A los trabajos más tempranos se les ha relacionado con la *escuela de Ada* [203], y la tapa del *evangelario de Lorsch* [238] puede confirmar esta dependencia: en ambos casos se da un labrado formal, de efecto solemne y representativo. El estrecho parentesco se manifiesta con especial claridad en el juego plano de las líneas de las vestiduras, de manera que la placa de marfil casi parece una pintura transferida a un relieve sumamente plano.

De esta orientación hierática y escueta se aparta un grupo franco occidental, cuyas obras dependen del movido estilo de las figuras de la *escuela de Reims*. A él pertenece uno de los trabajos más destacados de la orfebrería carolingia: la tapa del *Codex Aureus* de *S. Emmeram* en Ratisbona [239], escrito probablemente en Reims (hacia el 870) para Carlos el Calvo. El relieve repujado en fina chapa de oro está realizado en un marco suntuoso, adornado con perlas y gemas de colores. El gusto y destreza germánicos para tales trabajos en metal noble se pone indudablemente de manifiesto en dicha obra, pero se empareja con un nuevo gusto por la composición clara, casi arquitectónica. Curiosamente aparecen ahora, en primer término, los rasgos de un estilo figurativo, en general extraño aún a los germanos. Las figuras [240], con sus inquietos movimientos, revelan su relación



[244] Representaciones alegóricas del Antiguo Testamento en la puerta de bronce de la catedral de Augburgo, hacia 1015. Detalle. La puerta está compuesta por placas fundidas aisladamente. Estrecha dependencia de los modelos de la Antigüedad clásica en el estilo y los temas (Hércules, centauros). Efecto fuertemente decorativo y ornamental en el relieve plano de los motivos flotantes en la zona de imágenes.

nuscritos, ricamente labradas. La talla en marfil no sólo gozaba de mucha estimación en época romana, sino que estaba también muy difundida en el arte paleocristiano y bizantino [127]. Precisamente del arte bizantino llegaron importantes y renovadoras ideas, e incluso motivos originales de dicho arte se en-

con las figurillas del *salterio de Utrecht*. En el Cristo de la zona central rodeado por dos nimbos, entronizado solemnemente, se anuncia ya el lenguaje formal del arte otónico. El cuerpo está indicado solamente por algunas formas amplias, ovaloides, con una modelación plana y suave y bañado por el juego de líneas del ropaje.

El oro y el marfil son los materiales más nobles que utiliza el arte otónico para el arte menor. A comienzos del s. XI, las ideas manifestadas en los «Libri Carolini» sobre la significación de la imagen religiosa han cambiado tanto que ya pueden crearse imágenes de culto independientes. Probablemente participa en este cambio el culto a las reliquias, muy difundido, ya que las imágenes exentas más antiguas, que se colocaban sobre los altares o se llevaban en las procesiones, albergaban tales reliquias y eran, por tanto, estatuas consagradas y no simplemente imágenes devotas como en tiempos posteriores. Junto al Crucifijo, la imagen de la Virgen experimenta una veneración creciente. En uno de los más tempranos ejemplares que conservamos, la *Madonna del Tesoro de la Catedral de Essen* [241], de comienzos del s. XI, podemos observar con mayor claridad su relación con el arte menor, puesto que el oro en que está hecha la obra, no sólo le añade un encanto material, sino que a la vez está en perfecta consonancia con su configuración total: sobre un núcleo de madera se tiende una capa delgada del noble metal que transfigura toda la obra; los ojos están realzados con una fundición alveolar en color. Los gestos, nobles y muy mesurados, subrayan la distancia de la imagen de la Virgen con respecto al que la contempla. Los delicados

plieges de las vestiduras dejan traslucir las grandes formas blandas del cuerpo, como ocurría con el Cristo entronizado de la tapa del libro de Emmeram; del mismo modo, toda la figura parece un relieve plano trasladado a tres dimensiones. Hay que señalar que la «escultura» —en el sentido del arte griego, como copia de la imagen natural— no puede surgir en una época cuyo objetivo es la representación totalmente espiritualizada de figuras y hechos divinos y supraterranos.

La *cruz de San Gereón*, en la catedral de Colonia (hacia el 970), constituye una de las más antiguas representaciones de escultura exenta de un Crucifijo [242]. La figura de tamaño natural está tallada en madera de roble y «estofada» en color, es decir, pintada, aunque actualmente no en la manera originaria. Esta imagen extraordinariamente expresiva señala la tendencia hacia una «caracterización pasionalmente dramática» en la reproducción de Cristo crucificado, que se enfrenta a la de la «noble serenidad» (Hamann). «Dramático-pasional» se entiende no en el sentido de movimiento inquieto y nervioso, sino como emoción contenida. La cabeza del Salvador está inclinada hacia un lado y constituye la expresión misma del dolor; el cuerpo, ya sin fuerzas, pende de la cruz, sustentado apenas por las piernas dobladas. Las formas corporales son amplias y acentuadas en suave modelado; el subrayado de músculos y nervios en las rodillas y en los brazos expresa la tensión dolorosa. En la configuración más bien abstracta y lineal de los mechones de cabello que le cuelgan y del paño en la cadera, ricamente anudado, se desarrolla un elemento decorativo, completamente al servicio de la acentuación expresiva.

El deseo de que el cuerpo se convierta en pura expresión se puede detectar en todo el arte otónico y en forma casi única en las *puertas de bronce de la catedral de Hildesheim*. La antigua técnica de la fundición en bronce ya se había practicado en la época carolingia; de las fundiciones de Aquisgrán surgieron entre otras obras las verjas y las hojas de las puertas de la Capilla Palatina, aún sin adorno figurativo, naturalmente. En el taller de bronce que instituyó en Hildesheim el obispo Bernward,

de Cristo. Así, por ejemplo, la Caída de Adán y Eva está situada frente a la Crucifixión, que significa la redención del pecado. Por otra parte, las escenas se reúnen en grupos de cuatro, de manera que dan lugar a una rica y numerable correlación e interrelación, que tiene su réplica en el sistema de proporciones claramente concebidas de la iglesia de San Miguel. Mientras que las representaciones en bandas y la composición dentro de los mismos cuadros pueden remontarse a las biblias ilus-



[245] Cristo entronizado entre los apóstoles en el dintel de la puerta de la iglesia de St. Genis-des-Fontaines (Pirineos), hacia 1020. El primer ejemplo de ornamentación arquitectónica figurativa sobre un pórtico. Anticuada técnica de trépano.

tan activo también como constructor, se crearon, a comienzos del siglo XI, las fundiciones llenas de figuras de una *columna de Cristo* con friso circundante en espiral, según el modelo de la Columna de Trajano, y precisamente las dos puertas destinadas anteriormente a la *iglesia de San Miguel de Hildesheim*, que se acabaron, según confirma la inscripción, en 1015. Cada una de las hojas, fundidas en una sola pieza, relatan en ocho cuarterones superpuestos, por un lado, la historia de la Creación hasta el fratricidio de Caín, y, por el otro, en consciente e intencionada antítesis, la Vida y la Pasión

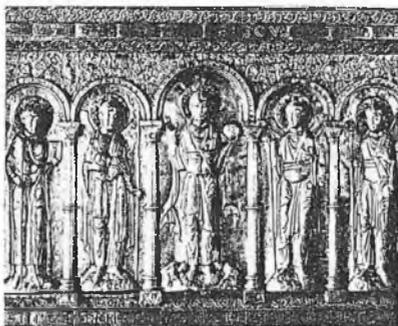
tradas del arte carolingio, esta articulación sistemática es algo nuevo. Es nuevo también el estilo del relieve, especialmente en lo figurativo: en lugar de los dos tipos conocidos entonces de representación de la figura humana en el relieve —la concepción plana y lineal de la *escuela de Ada*, por una parte, y el estilo de figuras agitado y nervioso de los talleres franco-occidentales, por otra— aparece aquí una neta concentración en el realce plástico de las figuras y sus ademanes expresivos. Todo lo secundario, como la vegetación y la indicación de arquitecturas, tiene ciertamente un lugar significativo en la composición, pero queda relegado al fondo del relieve. Las figuras, por el contrario, son palpables con una corporeidad casi plena, y sus cabezas, desligadas totalmente del fondo, brotan igual-

mente del cuadro hacia afuera. Se perciben ya los gérmenes de una plasticidad futura, auténtica, pero la relación entre fondo y figura sigue indeterminada, y las escenas acontecen aún en un campo de acción ultraterreno, aparente. La reproducción de las formas corporales [243], en la que se manifiesta una afinidad con la *cruz de San Gereón*, puede parecer torpe, pero es un vivo testimonio de la fuerza imaginativa y de la expresión autónoma, que se preocupa más por la representación figurativa, escueta, elocuente y clara de las escenas bíblicas que por el detalle naturalista.

El estilo de las puertas de Hildesheim es un caso aislado en su época y sólo en Italia y España se llegan a crear a finales del siglo XI obras análogas. El arte otónico es aún multiforme, a pesar de su aspiración a superiores principios ordenadores. Junto a la tendencia expresiva y realista aparece la solemne y hierática, o incluso la que se mantiene dentro de las formas y los temas clásicos greco-romanos. Esta última tendencia es la que podemos observar en las *puertas de bronce de la catedral de Augsburgo* [244], que se realizaron aproximadamente en la misma época que las puertas de Hildesheim. En Augsburgo se aplicaron placas sueltas rectangulares altas a la base de madera, las cuales, por cierto, ya no presentan actualmente su disposición correcta. Aun a pesar de la calidad del detalle, el aspecto general es, sin embargo, fuertemente decorativo y hace que se eche en falta la vivacidad de la obra de Hildesheim. Los cuarterones muestran en relieve plano representaciones de los meses del año, motivos clásicos (Hércules, centauros) y figuras bíblicas. El estilo es de una movida elegancia, y al igual

que Hildesheim en su época, apenas encontró correspondencia en el norte.

Las obras de finales de la época de los emperadores otónes se sitúan en general dentro de la tendencia marcada por la *escuela de Reichenau*. En el *antependio de Basilea*, el paramento del altar, de oro, realizado hacia 1020, que donó el emperador Enrique II a la catedral de dicha ciudad [246], podemos observar la severidad hierática de formas y gestos, influida quizá por los modelos bizantinos. Rodea-



[246] Cristo entre arcángeles y San Benito, del llamado «antependio de Basilea», probablemente obra de la escuela de Reichenau, hacia 1020. París, Museo de Cluny. Chapa de oro repujada sobre madera de cedro. Figuras solemnes y majestuosas de formas reforzadas y enérgico relieve, configuradas por el juego de líneas.

do por tres arcángeles y San Benito, aparece Cristo en la arcada central, con la figura del Universo en la mano izquierda. Los dos emperadores que hicieron la donación están arrodillados a sus pies, enormemente disminuidos, según una «escala de valor» simbólica. Los cuerpos y las cabezas de las grandes figuras sobresalen con enérgico relieve de la superficie, y un juego de líneas sumamente cuidado y comedido fluye en torno a las formas. Con esta estatuaría solemne y severa enlazará la escultura románica.

Aun cuando las obras del arte menor, de las fundiciones en bronce o las pocas estatuas exentas conservadas son las que nos proporcionan más datos sobre las tendencias de la escultura de la temprana Edad Media, también en la *escultura arquitectónica* se anuncian, de modo diverso, nuevas posibilidades que conducen, claramente ya, hacia el Románico. En la ornamentación de capiteles, por ejemplo, se alcanzan, ya muy pronto, formas elegantes, en las que a veces se une el estilizado follaje del arte grecorromano, más o menos transformado, con los diversos motivos del entrelazado germánico. Un puesto especial ocupa el capitel cúbico, de la época de los emperadores sajones, cuyos primeros ejemplos se pueden ver ya en la *iglesia de San Miguel de Hildesheim* [226]. En su interpretación de la esfera y el cubo es un anuncio de la transición de la columna redonda al cimacio cuadrangular, en una concepción arquitectónica que se corresponde con la composición racional de la totalidad del edificio, y que va a continuar siendo modé-

lica a lo largo de todo el arte románico.

En la España visigótica, en la región pirenaica y también en las regiones del centro de Francia, se hacen los primeros intentos de adornar el capitel con escenas figurativas. A partir de ahí ya sólo queda un paso, aunque enorme, para colocar representaciones bíblicas en el exterior del edificio. El dintel [245] del pórtico de la iglesia de *St. Genis-des-Fontaines* (Pirineos) nos ofrece el más antiguo ejemplo conservado (hacia el 1020). Cristo está entronizado en la mandorla (nimbo almendrado) sostenida por ángeles, y a derecha e izquierda, entre arcadas, hay tres apóstoles respectivamente. Comparada con la elaboración de extrema calidad del *antependio de Basilea*, por ejemplo, la conformación de este relieve en piedra con su técnica plana y ornamental de entalladura puede parecer anticuada, pero más importante que el estilo arcaizante es su colocación sobre un portal, situación que tendrá una especial importancia en el desarrollo de la escultura románica francesa.

ROMANICO

Hasta principios del s. XIX era habitual denominar el arte occidental de los siglos que precedieron al Gótico como prerogótico, alemán antiguo o incluso, a veces, bizantino y neogriego. La expresión «románico» aparece por primera vez hacia 1820 en la bibliografía científica francesa sobre arte y en relación con la arquitectura de esta época, que penetraba entonces lentamente en la conciencia histórica. En función de la correcta observación de que algunos de sus rasgos característicos (por ejemplo, arcos de medio punto y columnas) han de remitirse a la arquitectura romana, se acuñó el concepto estilístico de «arquitectura románica» (derivado del término «lenguas románicas», usual ya en la historia de la lengua), que se difundió rápidamente y se extendió también a otros dominios artísticos. Actualmente, este término ha experimentado una restricción cronológica, pues ya no se aplica a toda la primera fase del arte occidental, cuyo comienzo coincide con el auge del Imperio carolingio y cuyo final está señalado por el advenimiento del Gótico. A pesar de que existe una unidad histórica y artística en toda esta época, el arte románico propiamente dicho, y como fenómeno general de Europa, no se sitúa sino a partir del año 1050.

El Románico constituye un nuevo comienzo del arte occidental. Reúne las distintas tendencias de la temprana Edad Media y encuentra, a partir de una fuerza interna, un lenguaje propio y penetran-

te en todos los dominios. Sin embargo, su estilo es aún multiforme, conglomerado de numerosos componentes regionales, y refleja de este modo la desmembración política de los países, que a partir de ahora comenzarán a marchar lentamente hacia la unificación. Aún le falta a la iglesia románica la fuerza normativa de las catedrales góticas, que confiere al arte europeo una impronta supranacional. Sus rasgos externos, al igual que los de la escultura y la pintura, no pertenecen a un tipo básico general y de carácter normativo. Mientras que las formas de estilos posteriores —Gótico, Renacimiento, Barroco— se desarrollan en los límites de una región e incluso en un lugar determinado (Ile de France, Florencia, Roma), los rasgos característicos del Románico sólo se deducen de la visión de conjunto de sus diversas manifestaciones locales. Para comprenderlas se ha de examinar las fuerzas impulsoras que las produjeron, pues ninguna época como la románica está tan visiblemente condicionada por las ideas sobrenaturales de una piedad profundamente creyente. En la época de los grandes movimientos de reformas monacales, de las grandes peregrinaciones y de las Cruzadas, todo el Occidente participa de una nueva y casi apasionada actividad religiosa, en la que intervienen todas las capas y estamentos sociales. Es muy posible que la Iglesia y los príncipes seculares estuvieran cada vez más condicionados por las ideas políticas y la ambición de poder —la lucha entre el papa y el empera-

renovaba, desechaba lo viejo, y se revestía de una brillante vestidura de iglesias.» Las formas arquitectónicas del Románico temprano se manifiestan con mayor pureza en Francia y Alemania. En estos países surgen hacia el año 1050 edificios que no sólo se caracterizan por sus dimensiones monumentales, sus plantas calculadas y la limpia sillería de sus muros, sino también por su aspecto general macizo y severo. Se basa éste tanto en la clara coordinación de los distintos cuerpos entre sí como en la mesurada articulación de las superficies. En el interior, junto al aligeramiento de los volúmenes murales por medio de triforios y galerías, se emprende principalmente el abovedamiento de todo el recinto. También contribuyó a superar este problema técnico el hecho de que la bóveda ofreciera una imagen simbólica de la «Jerusalén celeste», cosa que no ocurría con el techo plano hasta entonces habitual. Frente a la importancia histórico-evolutiva de Francia y Alemania, los dos países que se consideran cuna del Románico, las restantes regiones europeas quedan relegadas, hecho que se explica en gran medida por la situación política. España, aun con extensas regiones bajo el dominio de los árabes, se sitúa en una posición intermedia entre Oriente y Occidente. En el norte de la península se aprecian claras semejanzas con el sudoeste francés, con el que aún no estaba ligada en una unidad cultural. El arte de Inglaterra se integra desde la conquista normanda (1066) en la evolución occidental, pero no se ha de olvidar la prolongada dependencia estilística respecto de Normandía. Italia, en el enfrentamiento con las influencias de la Antigüedad clásica grecorromana primero y del arte

bizantino después, y en el sur con las del arte normando y árabe, consigue crear formas muy propias y originales, variadas y multiformes, que en algunos aspectos nos parecen atrasadas y algo retardatarias, pero que en otros constituyen un claro anuncio del Renacimiento.

Tras haberse desarrollado hacia el 1100, en todas las regiones de Europa, tipos locales de construcciones, cuya distribución de espacios estaba ya agotada, se inicia una segunda fase del Románico, que atiende sobre todo al abovedamiento y a la diferenciación plástica del cuerpo arquitectónico. Los gruesos volúmenes de los muros se dividen en estratos y en el interior se ahuecan cada vez más por galerías, corredores y triforios. En todos los vanos del exterior, en las ventanas pórticos y fachadas, se asientan formas ornamentales que parecen brotar de la sustancia misma del muro. Ahora comienza la época de la escultura mayor, que se desarrolla en Francia, norte de España y norte de Italia, en vinculación directa con la arquitectura, mientras que en Alemania aparecen principalmente imágenes exentas. Esta segunda fase del Románico temprano produce unas representaciones abstractas y simbólicas en las que las figuras están encerradas en bloques, o son puramente estáticas, con unos miembros enormemente delgados.

Desde mediados del s. XII se pone en marcha en todos los dominios del arte románico un cambio estilístico radical; en la arquitectura se manifiesta neta y visiblemente en los primeros edificios que nos introducen ya en el Gótico. Surgen principalmente en l'Ile de France, que pasa ahora también, política y lingüísticamente, a primer término, y donde, por consiguiente, se resumen todas las

demás tendencias de la arquitectura románica francesa. Los restantes países europeos, entre tanto, quedan aún sometidos a la construcción maciza típicamente románica, que entra en una fase tardía de rasgos principalmente decorativos. Después de que la hierática rigidez del primer período se atenúa ya en el Románico temprano con motivos ornamentales, se percibe ahora una preferencia por la apariencia rica, a veces casi suntuosa. Las fuerzas impulsoras que actúan tras estas transformaciones se conjugan en las representaciones figurativas, que reflejan ahora frecuentemente el intento de reducir el profundo abismo entre lo terrenal y lo ultraterreno por medio de una reproducción del hombre, orientada más bien hacia modelos terrenales. Esta nueva imagen del hombre tiene su origen en el feudalismo, que desde la época de las Cruzadas también pasa políticamente a un primer plano. El «caballero cristiano» se convierte en la esencia, en la imagen ideal de la actitud espiritual de Occidente, que aparece incluso representada en la iconografía cristiana. En esta brusca transformación se anuncia ya el espíritu del arte Gótico, cuyas manifestaciones dan testimonio de la diferente actitud del hombre ante los diversos problemas del mundo y de la religión.

#### ARQUITECTURA

El lugar principal de la creación artística del Románico lo ocupa la arquitectura eclesíastica. Si bien en el ámbito secular no faltan obras semejantes, la arquitectura profana no posee aún independencia estilística. En el edificio sagrado es donde cristalizan con mayor pureza las aspiraciones de la época, y a

él se subordinan también las artes figurativas, de las que se sirve. Tras el desorden del «oscuro» s. X se había iniciado en Francia y Alemania, hacia el año mil, una pujante actividad arquitectónica, que alcanza en el transcurso del siglo XI también a Inglaterra, Italia y España. En todos los países se

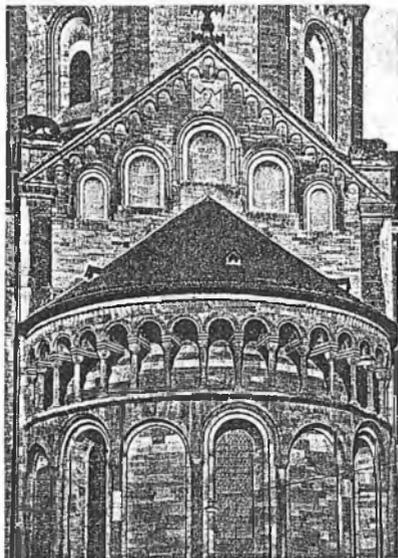


[248] Abadía de María Laach, comenzada en 1093, consagración del coro occidental en 1156; atrio, 1220-30. Vista general desde el noroeste. La edificación por grupos de dos coros y abovedada en su totalidad representa, en su tensa y enérgica monumentalidad, la intencionalidad arquitectónica del Románico tardío alemán. Clara correspondencia entre los cuerpos del edificio, de formas diversas, claramente perfilados, que están aligerados y, a la vez, unidos por motivos articulantes y envolventes.

emprenden ahora las nuevas tareas arquitectónicas y con ellas se plantean en casi todas partes los mismos problemas: la casa de Dios no sólo debe acoger a una gran comunidad, sino también al numeroso clero, pero, aparte de eso, ha de tener además en cuenta las exigencias del culto a las reliquias, y las peregrinaciones. Estos problemas se resuelven en los diversos centros artísticos de modo totalmente diferente —a base de ideas progresistas y nuevas o con el des-

arrollo de tradiciones antiguas—, pero en ello se manifiestan con mayor o menor claridad tendencias afines, que unen todo el Occidente por vez primera por encima de las fronteras de las escuelas arquitectónicas regionales en una unidad estilística superior.

Si nos preguntamos por los ras-



[249] Coro oriental de la catedral de Maguncia, terminado hacia 1135. Aligeramiento plástico de la estructura del exterior en el Románico. Arcos ciegos múltiplemente escalonados envuelven las ventanas de los ábsides; encima, la galería enana de arcos de medio punto con sus oquedades sombreantes. En el frontón, nichos ascendentes escalonados. Pilastras, listeles y frisos de arcos de medio punto son los elementos básicos del caudal de formas decorativas.

gos característicos de este estilo común, debemos hacer restricciones cronológicas y geográficas, ya que en Alemania y en Francia se presentan en época mucho más temprana y con mayor pureza, mientras que los otros países, o están en clara dependencia de uno de estos dos focos de irradiación del

arte románico —como Inglaterra respecto a Normandía y España con respecto a Francia suroccidental—, o bien desarrollan formas en las que se trasluce, muy transformado, el lenguaje estilístico románico, como ocurre en Italia.

Con ello hemos señalado ya una sucesión cronológica: Francia y Alemania constituyen la cuna del Románico temprano. En dichos países ya se habían perfilado después del cambio de milenio las nuevas tendencias: en la Baja Sajonia, la nueva distribución de la planta y la alternativa de apoyos [226, 227]; en Borgoña la solución del coro con girola, situado en la parte este, y el aligeramiento del muro de la nave central por medio de triforios [221, 222]. Con frecuencia la apariencia del exterior estaba determinada en Alemania por grupos arquitectónicos equivalentes en las partes este y oeste, y en Francia por la zona ricamente escalonada del coro. Sobre estas bases se levantan las construcciones de las iglesias románicas, articuladas ahora en el exterior con mayor fuerza y plasticidad, gracias a la introducción de formas envolventes [248]. La *envoltura* (*Umgreifung*) por arcos de medio punto es una característica esencial del Románico: en todas las partes del edificio se abrazan arcos menores, emparejados o alineados por otros mayores. Otra característica consiste en la fractura del muro por *arquerías ciegas* y filas de columnas, que irrumpen en profundidad gradual, y en su ahuecamiento por grandes vanos de ventanas y triforios; asimismo, en la disgregación del espesor del muro en capas aisladas, para lo que se emplean frecuentemente pequeñas filas de arquerías de arco redondo, las llamadas *galerías enanas* [249].

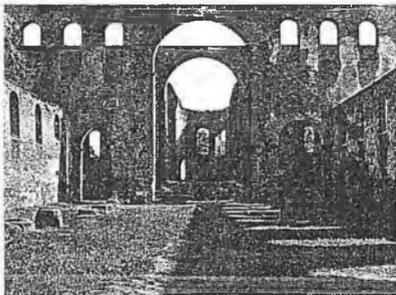
Junto a la configuración plásti-

ca de las paredes exteriores e interiores, la principal preocupación y la más importante abotación de la arquitectura románica es el abovedamiento de la totalidad del edificio de la iglesia. Con esta técnica se inicia ya una segunda fase, que abarca la primera mitad del s. XII. Los primeros intentos que se

adoptaron de esta novedad no sólo influyeron criterios prácticos —la disminución del peligro de incendio, por ejemplo—, sino que aquí halla expresión el espíritu de toda una época. El abovedamiento de la nave central puede considerarse como una forma de la envoltura transferida a lo espacial, sobre todo cuando se persigue una clara división de las bóvedas en tramos. Por otra parte, en las más avanzadas construcciones de bóvedas se exterioriza un claro deseo de dividir la nave mayor en una sucesión de porciones verticales de espacio, de compartimientos similares, netamente separados por todos lados por recios pilares, por paramentos murales y por arcos fajones en la bóveda [250]: se



[250] Iglesia de Ste. Madeleine en Vézelay, 1120-40, coro de principios del siglo XIII. Interior dirigido hacia el este. El principio románico de la adición de cuerpos individuales se manifiesta en la ordenación espacial: la nave mayor está configurada por una serie de tramos independientes con bóveda de aristas. Subrayado de los elementos estructuralmente importantes: pilares y paramentos fustiformes sobre los que descansan los arcos fajones del bovedaje. El color cambiante de la piedra acentúa los elementos arquitectónicos.



[251] Iglesia de Hersfeld, 1037-1144, en ruinas desde 1761. Vista sobre el transepto y el coro. Incluso en la reducción a los tendidos principales de los muros, apenas estructuralmente apuntados, se expresa la intencionalidad arquitectónica monumental y severa del Románico alemán temprano. Claras proporciones dominan la correspondencia de los distintos recintos y la división de las superficies.

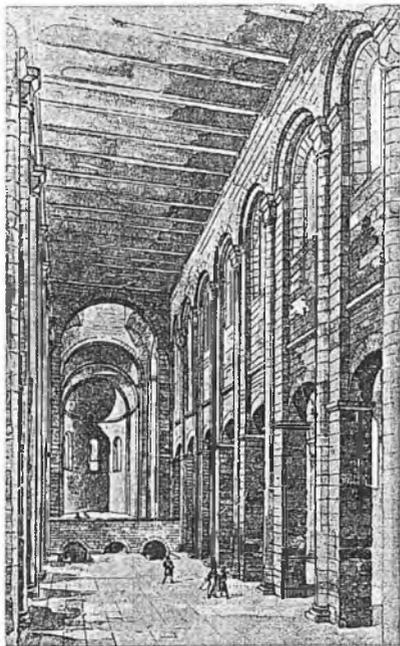
producen a finales del s. XI se pueden detectar, casi aproximadamente y de forma independiente, en Francia y en Alemania. Después del 1100 surgen en todos los países iglesias con bóvedas de cañón, de arista o también ya de nervadura en cruz. Es evidente que en la

trata de un principio acumulativo y que a la vez traba los espacios, muy alejado del que rige en las basílicas paleocristianas. Ciertamente que la techumbre plana encuentra aún frecuente aplicación, pero el futuro pertenece a la bóveda, a la acentuación plástica de los miembros del muro que se elevan como líneas

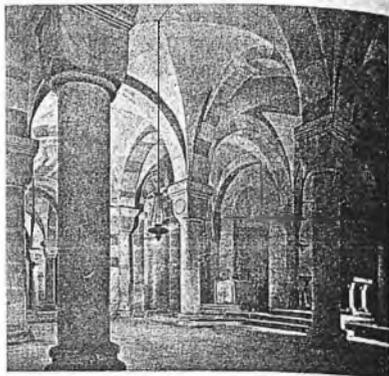
de fuerza y en cuya estructura se manifiesta claramente su función de apoyo de la bóveda. Norman-

### Alemania

El Imperio germánico constitu-



[252] Catedral de Spira, 1030-61. Reconstrucción de la nave mayor, de época sálica temprana. Obra capital de comienzos de la arquitectura románica en Alemania. Las zonas de arcadas y ventanas están comprendidas bajo un arco en un estrecho sector vertical de pared. Arcos ciegos dividen el volumen mural en diversas partes. Las paredes de la nave central están articuladas según un principio alineador.



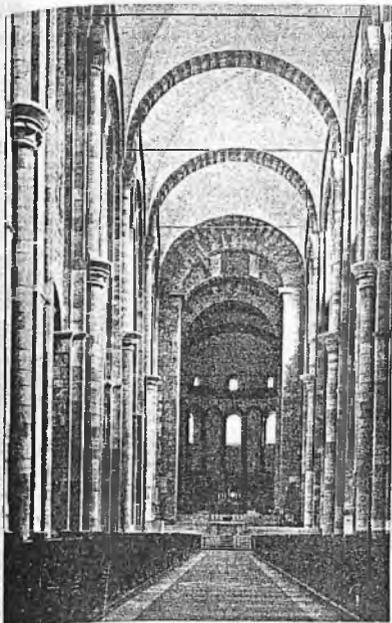
[253] Cripta de la catedral de Spira, 1036-61. En el románico tiene lugar la ampliación de la cripta, a la manera de los pórticos, que da como resultado iglesias subterráneas normales. Las columnas, capiteles y bóvedas presentan formas claras y enérgicas.

día sigue en esta línea evolutiva que encuentra su plena realización en las catedrales góticas de l'Ile de France. En el norte de Francia se extingue así la época románica. El resto de Occidente permanece sumido hasta muy adentrado el s. XIII en un estilo románico tardío, que ya no crea más formas espaciales, sino que busca el enriquecimiento decorativo o persigue la configuración plástica de los volúmenes murales.

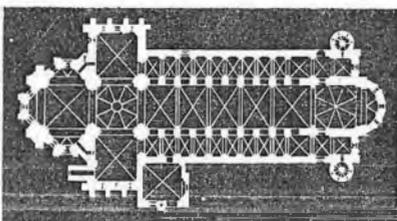
ye el centro de Occidente hasta la caída de la soberanía de los Staufén (1256), sus dominios incluyen amplias regiones de Italia y se extiende por el este más allá del Elba. Permanece aún la concepción del Sacro Imperio de los Otones, como una unidad de poder temporal y espiritual. Las primeras grandes construcciones de los emperadores sálicos, especialmente la *catedral de Spira*, dan aún testimonio de la fuerza inquebrantada de esta unidad. Las tendencias monacales reformistas, que parten ya a finales del siglo X del monasterio de Cluny en Borgoña, son también aceptadas y apoyadas en Alemania por el Imperio. Sólo a mediados del s. XI, desde el momento en que el Papado se enfrenta al emperador con una nueva pretensión de poder, se rompe la unidad entre la Iglesia y el Imperio germánico. Principalmente a raíz del derecho que ostenta el emperador al nombramiento de obis-

pos, comienza la lucha por el poder —la llamada *lucha de las investiduras*—, que duró hasta el declive del

construcciones sálicas son de una severa y digna monumentalidad, que sigue la línea de la reforma



[254] Catedral de Spira. Nave mayor después del abovedamiento, comenzado hacia 1082. Cada segundo pilar, originariamente unitario [252], fue reforzado para sustentar los arcos fajones que separaban las bóvedas de aristas: con ello se da lugar a una sucesión rítmica de tramos individuales —cada uno una unidad espacial independiente— dentro de la concepción del «sistema ligado».



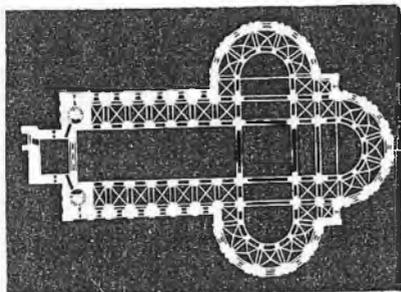
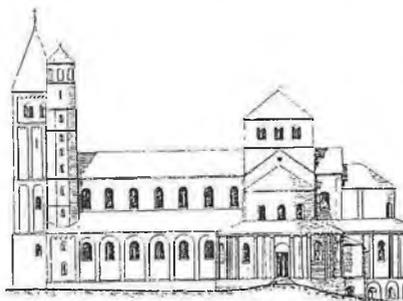
[255-256] Catedral de Maguncia, nave mayor y parte oriental, 1081-1137; bóvedas de la nave central y parte occidental hacia 1200-39. Nave mayor dirigida hacia el oeste y planta. Catedral imperial del alto Románico. El «sistema ligado» determina la planta de la edificación de doble coro, levantada sobre cimientos anteriores: el cuadrado del crucero constituye el módulo para las alas del transepto y brazo del coro. En el cuerpo longitudinal —los cuadrados se convirtieron en rectángulos en razón de las dimensiones excesivas— cada tramo de la nave central está acompañado por dos tramos de naves laterales de la mitad de su anchura. Monumentalidad del recinto con articulación mural discreta y de amplios trazos.

Imperio y de la Iglesia en la baja Edad Media. La separación entre el poder papal y el imperial pone fin al sistema cesaropapista introducido por los Otones. La Iglesia pierde así poder temporal, pero acrecienta su autoridad espiritual, dando un nuevo impulso a la reforma deseada.

Estas disensiones no dejan de traer consecuencias para la arquitectura y su desarrollo, cuyas fases coinciden con el período de reinado de los soberanos sálicos y los Staufen. Las primeras grandes

cluniacense y que de nuevo acentúa la orientación hacia el este en los interiores. Desde finales del

s. XI el desarrollo se ramifica: surgen las iglesias reformadas ascéticamente severas, sin bóvedas

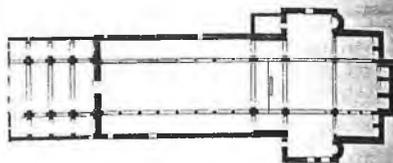


[257-258] Santa María en Capitolio en Colonia, consagrada en 1065. Reconstrucción del exterior (según Rahtgens) y planta. Configuración centralizadora de las partes orientales: el transepto y la cabecera de coro están adosados a la nave mayor en forma trebolada como «triciónquido». Intima trabazón de ambas partes por la prolongación de las naves laterales que circundan todo el edificio. En el exterior están ligados los distintos cuerpos arquitectónicos de la parte oriental, adosados unos a otros, por la girola inferior.

y rigurosamente estructuradas, en la línea del *monasterio de Hirsau* en la Selva Negra, dependiente de Cluny; y junto a ellas, en intencionado contraste, las grandes catedrales y monasterios no reformados, construidos en un «estilo imperial» representativo, con audaces bóvedas, grupos de torres de miembros múltiples y una decoración más suntuosa del edificio. En las construcciones de los Staufen

se perciben tendencias hacia formas complicadas: un resurgimiento del doble coro, y tendencia centralizadora, y sobre todo una desmedida afección ornamental, que se despliega especialmente en el exterior del edificio. En la última fase del Románico alemán, en la primera mitad de s. XIII, las grandes catedrales —Spira, Maguncia, Worms, Bamberg, Naumburg— adquieren, en parte utilizando restos considerables de edificios más antiguos, su apariencia actual. De esta manera, Alemania se mantiene conscientemente en la tradición románica, mientras Francia empieza ya a construir catedrales góticas.

De las grandes edificaciones del período sálico temprano sólo se han conservado, en estado de ruinas, dos de las más importantes, las abadías de *Hersfeld* (1037-1144) [251] y *Limburg a. d. Hardt* (1026-1045). En los muros de dichas ruinas puede percibirse, aún hoy, su lenguaje adusto y severo, medurado y digno. Este estilo románico temprano tiene también clara expresión en la *catedral de*



[259] Iglesia de San Pedro y San Pablo, en Hirsau, 1082-91, destruida en el s. XVII. Planta. Según el modelo de Cluny II [218], surge con ligeras variaciones (terminación recta del coro en lugar del ábside semicircular) el tipo básico de las iglesias cluniacenses alemanas. Al este, coro escalonado con numerosos nichos de altar. Señalización por pilares del último tramo de la nave mayor ante el cruceo como «chorus minor». Al oeste, atrio cubierto con dos torres.

*Spira* (1030-1061) [254], dejando al margen las transformaciones posteriores que ha sufrido. A las nue-

vas dimensiones imperial-monumentales se añade un trabajo de extrema calidad, sobre todo en las labores de sillería. La reconstrucción de este primer edificio [252], fundado por Conrado II, muestra una nueva concepción del espacio interior. Recias arquerías con pilares conducen hacia el coro, pero el tendido de arcos no queda, como en anteriores construcciones, restringido a la planta baja, sobre la que se alza una superficie mural inarticulada y laminar, sino que adquiere mayor importancia precisamente en esta roza superior. De las impostas brotan hacia arriba pilares que abrazan con un arco de medio punto las ventanas del de-  
restorio. Desde el suelo se alzan semicolumnas con capiteles cúbicos que también acaban en arcos ciegos. De esta manera, ventana y arcada quedan ligadas por un eje vertical bajo un arco y la pared está plásticamente articulada en una sucesión de espacios levantados de forma diáfana y noble. La nave central está provista de una techumbre plana que subraya la dirección hacia el coro. Sólo las naves laterales están abovedadas, así como la gran cripta al este. Es ahora cuando estas iglesias subterráneas adquieren carácter de recintos de salón [253], donde se elevan sobre columnas con capiteles bóvedas de arista de composición firme. En comparación con esta cripta, ciertamente la mayor y más bella de su época —destinada al mausoleo de los emperadores sálicos—, las criptas de salón más antiguas del s. X parecen sombrías bodegas.

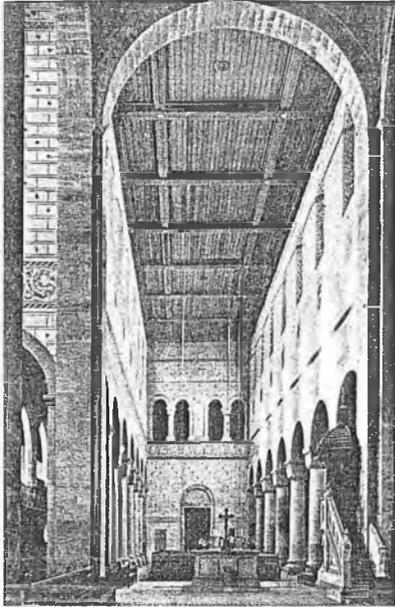
En tiempos de Enrique IV, en 1082, se emprende en Spira el abovedamiento de la nave central [254], una de las iniciativas más audaces de la época, que puede tomarse como una reacción contra la voluntad de poder del Papado

influido por Cluny. Las semicolumnas de cada segundo pilar están reforzadas para sustentar arcos fajones, que se introducen entre las nuevas bóvedas de arista. Así se forman tramos de bóvedas casi cuadrados, más estrechos, en la nave central, a los que se adosan dos de las naves laterales; una disposición, por tanto, de la que ya era un anticipo la alternancia de apoyos de *San Miguel, en Hildesheim* [226], y que se denomina *sistema ligado (gebundenes system)*. Si en Hildesheim sólo se mostraban en la planta los cuadrados basados en el crucero, ahora en Spira se reflejan también en las bóvedas. El punto en que se cortan las aristas de crucería señala clara y netamente su centro. La envoltura de las superficies murales se ha transmitido progresivamente al espacio, de manera que la nave central se presenta ahora como una sucesión de fragmentos espaciales estáticos. El mismo problema conduce al mismo tiempo en Francia a soluciones diferentes; en Alemania encontró en Spira su forma clásica normativa.

La *catedral de Maguncia* (nave mayor y parte oriental, 1081-1137; bóvedas nervadas y parte occidental, 1200-39 [249, 255, 256] sigue en la composición mural, en la bóveda primitiva y en cada una de las formas el modelo de Spira. Conserva, sin embargo, el doble coro, realizado anteriormente, en la época de los Otones, y que ahora, en la confusa y caótica situación de la lucha de las investiduras, constituye probablemente una contraposición expresa a las tendencias de los movimientos reformistas monacales. También en este acso la articulación del sistema de arquerías ciegas en la nave mayor y de las galerías enanas, los nichos y los frisos de ar-

cos redondos en el exterior son claro testimonio de la noble y plástica intencionalidad de la arquitectura sálica tardía. La reforma cluniacense no se extiende a todos los monasterios benedictinos. El *monasterio de Maria Laach* [248], fundado en 1093 por un partidario de Enrique IV, es objeto

ábside y del transepto rematan nuevamente en torres cuadradas. Este conjunto da lugar a un rico contraste entre formas estereométricas diferentes. Todas las partes del exterior —ejes de ventanas, picos, torres y troneras— están resaltadas y envueltas por motivos articulares (listeles, frisos de arcos de me-



[260] Convento de Alpirsbach, fundado en 1095. Interior dirigido hacia el oeste. Basílica de columnas con cubierta plana, según el modelo de Hirsau. Recinto austero, sin adornos, de formas claras y severas.

a comienzos del s. XII de un abovedamiento total sobre una planta; se prescinde del sistema ligado, pero se adopta el doble coro. El exterior se presenta como típica edificación de grupo. La idea de la *obra oeste* se reproduce de nuevo con una acentuada torre central cuadrada, acompañada por dos torres redondas de escaleras. Al este se alza sobre el crucero una torre de sección octogonal y, detrás, las esquinas del



[261] Iglesia de los premonstratenses de Jerichow, comenzada en 1149. Vista hacia el este. La primera iglesia importante de la Marca de Brandeburgo; construida en ladrillo, adopta en sus formas ascéticas el espíritu arquitectónico de Hirsau.

dio punto, arquerías ciegas). Cada forma particular y cada grupo están así vinculados a una totalidad de gran energía e intensidad. A finales de la época de los Staufen aún se coloca ante el coro occidental un atrio, según el modelo paleocristiano, que está destinado principalmente a lugar de reunión y para la formación de procesiones. Existente antes en numerosas iglesias medievales, actualmente son pocos los casos en que conserva su forma original [293].

Junto a Spira, Maguncia y María Laach, la iglesia de *Santa María en Capitolio*, en Colonia, es un claro exponente de la arquitec-

tura sálica. Precisamente las partes orientales más importantes fueron víctima de los bombardeos de la aviación aliada en la última guerra, de manera que es en la reconstrucción actual [257] donde se ve su disposición con mayor claridad. A un cuerpo longitudinal de basílica con una fachada similar a

ción de la zona del coro. Las diferentes partes del edificio, que se elevan escalonadamente, culminan en la torre del crucero, y las distintas piezas yuxtapuestas están a la vez rodeadas y unidas por los tres hemicíclios inferiores. Motivos articuladores y envolventes de las superficies cubren todo el exterior



[262] St. Maria de Höhe, en Soest, principios del s. XIII. Vista hacia el este. Los distintos tramos, con sus bóvedas ascendentes cupularmente, han sido conjuntados en un compacto recinto de salón. Algunas de sus formas muestran ya indicios del Gótico: arco apuntado y pilares articulados con mayor riqueza.

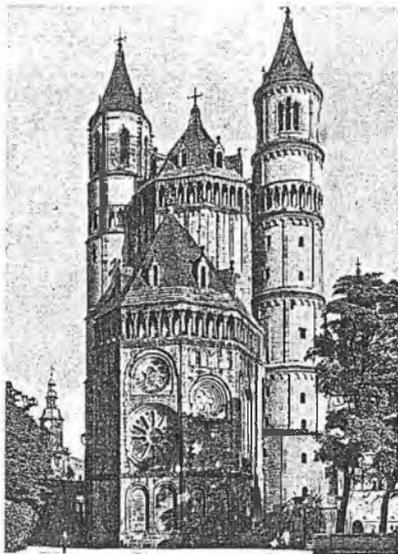
una obra oeste se adosaba al este un coro sobre una planta trebolada [258]. Esta es la primera vez que dicha forma, habitual en los edificios centrales del arte grecorromano y paleocristiano, aparece en Occidente, lo que da lugar a las más diversas teorías que la remiten a fases más antiguas, no atestiguadas, del arte germánico, y, a veces, a modelos del arte oriental. Más importante que aclarar su origen es, sin duda, constatar que aquí se emplea para la configura-



[263] Coro de los Santos Apóstoles en Colonia, comenzado en 1192. Readopción de la planta trebolada [258]. Fusión de las diversas partes en un compacto bloque arquitectónico. Aligeramiento de los volúmenes murales por articulaciones de arco de medio punto con fuerte acentuación de las horizontales. Efecto pictórico por ahuecamiento sobreante de la pared, de abajo hacia arriba (galería enana).

del edificio. En el interior se manifiesta con mayor claridad aún la tendencia a la unificación de la estructura espacial. Por desgracia, la descripción ha de reducirse actualmente a la planta: junto a una nave central de cubierta plana, las laterales tienen bóvedas de arista, como en el primer edificio de Spira. No terminan, sin embargo, como era habitual hasta entonces, en las alas del transepto,

sino que las rodean, se continúan en el coro y retornan al punto de partida en las torres al oeste. La planta trebolada, constatable en otros países sólo muy aisladamente, se convierte en la época inme-



[264] Coro occidental de la catedral de Worms, 1170 a 1224. Fase tardía del Románico alemán. Aun a pesar de sus elevadas y esbeltas proporciones, permanece la duplicidad del coro y la adición de distintas partes arquitectónicas. Los cuerpos enérgicamente ascendentes, de sección circular o prismática, están configurados cada vez con mayor plasticidad, si bien se conserva la impresión de peso.

diatamente posterior en una característica de los edificios renanos y de Colonia, aunque está más simplificada y sin galería [263].

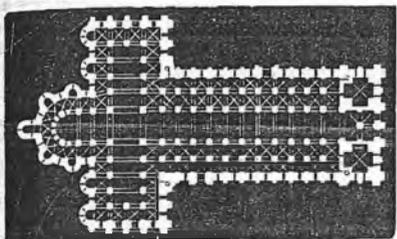
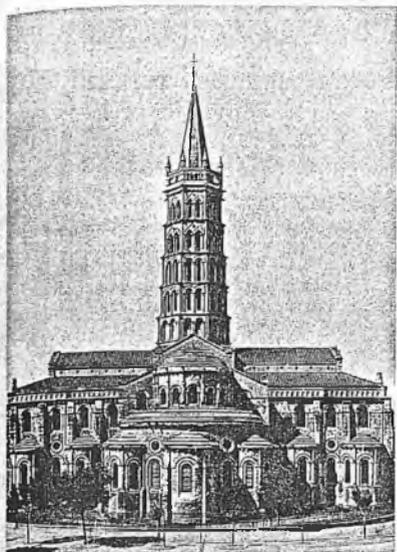
Frente a estos edificios, suntuosos y llenos de fantasía, muy representativos del Imperio sálico, la otra tendencia de la arquitectura románica alemana presenta caracteres más ascéticos, severos y sobrios. Desde el *monasterio de Hirsau* en la Selva Negra se extiende el movimiento de reforma

cluniacense, primero por Alemania meridional y más tarde por todo el Imperio germánico. La gran construcción de nueva planta del abad Guillermo de Hirsau, la iglesia de *San Pedro y San Pablo* (reducida a unos pocos restos en el s. xvii), se construye, de 1082 a 1091, según el modelo de la *segunda iglesia de Cluny*, erigida a finales del s. x [218]. La inspiración en este modelo, ya anticuado en aquella época, no sólo era una protesta contra la construcción de tipo ornamental de los Salios, sino también una consciente autolimitación, un retorno a las ideas de comienzos del cristianismo. El hecho de que en Hirsau se elija la basílica de columnas con cubierta plana no significa la falta de medios técnicos, sino una conciencia y preferencia muy determinadas: es el estimonio de un no querer, no de un no poder. La planta [259] muestra un sistema rigidamente cuadrangular, válido sobre todo para el crucero y el brazo del coro. Al oeste se coloca una anteiglesia en forma de atrio ante el edificio principal, y al este aparece un coro escalonado, cuyas partes frontal y laterales se cierran en línea recta. El coro de los monjes se encuentra en el crucero, y el primer tramo de la nave mayor, anexo al oeste, está señalado por pilares, como «chorus minor» para los frailes no ordenados todavía. Estas características son tan típicas de las edificaciones de Hirsau como su orientación rígida este-oeste, que está subrayada por la estricta renuncia a la cripta prominente en el coro. A ello se añade la realización sumamente limpia de los detalles constructivos: los sillares y capiteles cúbicos, por ejemplo, son de procedencia alemana y responden al deseo de lograr una apariencia sencilla. Esta manera simple de construir es ca-

racterística de los edificios dependientes de Hirsau, aun cuando el esquema básico puede variar mucho, de forma que en todo caso es posible hablar de tendencias constructivas de Hirsau, pero no de

del s. XII) y *Alpirsbach* (comenzada en 1095) [260] pueden proporcionar una idea mucho más completa que el edificio destruido de Hirsau de la exigente severidad de este movimiento, que se enfrenta intencionadamente en todos los aspectos a las formas más suntuosas de los edificios imperiales.

Las ideas arquitectónicas de Hirsau influyen también en nuevas edificaciones ajenas a la propia congregación monacal. La *iglesia de los premonstratenses* de Jeri-



[265-266-267] Iglesia capitular de St. Serni en Toulouse, comenzada hacia 1080 y consagrada en 1096; pisos superiores de las torres principales del s. XIII. Exterior de la parte oriental, nave mayor hacia el coro, planta. Tipo de la iglesia francesa de peregrinación, abovedada. Adaptación de la planja para acoger a las grandes muchedumbres de peregrinos: cuerpo longitudinal de cinco naves, transepto de tres, girola con corona de capillas. Clara direccionalidad de oeste a este. Alta nave



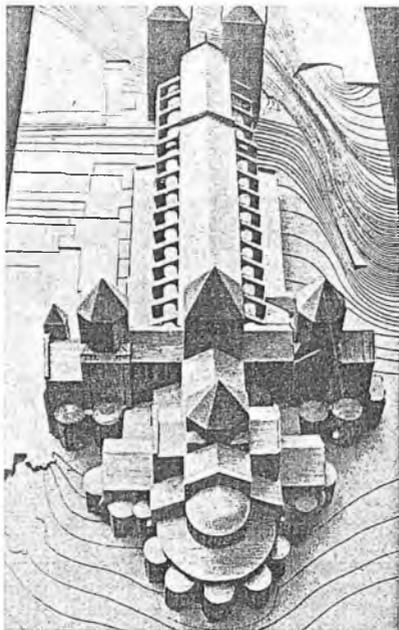
central con triforios cubiertos por bóveda de cañón. Efecto espacial sombrío, ya que la nave central sólo está iluminada indirectamente por las naves laterales y los triforios. La parte oriental es, en su exterior, un rico conjunto de partes arquitectónicas escalonadamente ascendentes. Armónico equilibrio de verticales y horizontales, tanto en la ligazón de los cuerpos arquitectónicos como en la articulación de las superficies.

normas fijas. Las iglesias de *Kleinkomburg* (1108), *Paulinzella* (1112, en ruinas desde el s. XVIII), *Allerheiligen en Schaffhausen* (principios

*chow* (comenzada en 1149) en la Marca de Brandeburgo, muestra las mismas formas ascéticas y severas, y por vez primera probablemente una utilización homogénea del la-

drillo para todas las partes del edificio [261]. Asimismo en otras regiones alemanas (Baja Sajonia, Babiera) las naves mayores siguen construyéndose con techumbres planas, y sólo en los vestíbulos, brazos

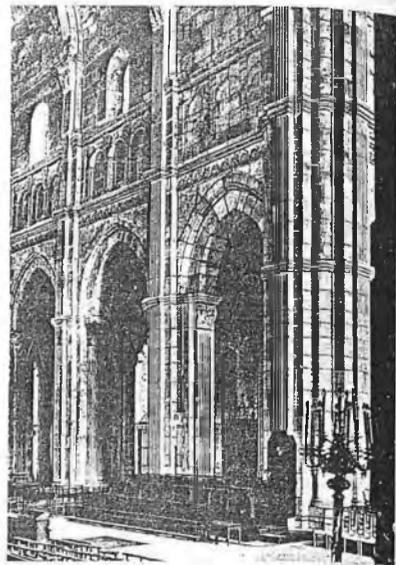
mania muy lentamente. Los puntos de enlace, que tan grandiosamente se habían manifestado en Spira, quedaron sin continuación y el espíritu de Hirsau se introdujo entretanto en todas partes. Sobre



[268] Abadía de Cluny, reconstrucción de la tercera edificación, 1088 hasta 1130 aproximadamente, reducida en el s. XVIII a unos pocos restos. Edificación abovedada borgoñona con cañón apuntado en la nave central. La gigantesca abadía da testimonio de la importancia y afán de poder de la orden cluniacense. El cuerpo longitudinal de cinco naves con anteiglesia occidental, rigidamente organizado, conduce hacia la edificación oriental de varios miembros, con dos transeptos y girola. Este grupo arquitectónico, claramente diferenciado, parece como un añadido al conjunto, y culmina en la torre del crucero sobre el altar mayor.

del coro y del crucero y en la cripta se emplean eventualmente bóvedas de arista.

El abovedamiento, uno de los principales problemas de la construcción románica desde principios del s. XII, se abre paso en Ale-

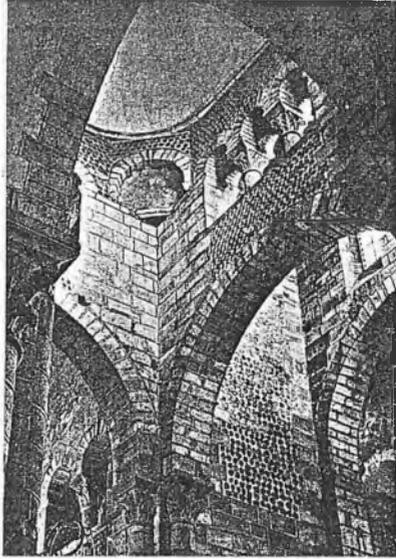
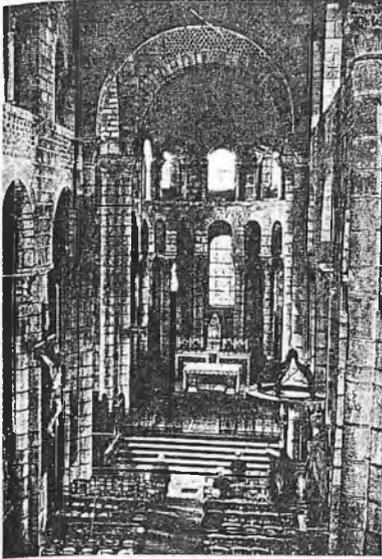


[269] Catedral de St. Lazare en Autun, erigida en 1120-40, en estrecha conexión con Cluny III. La articulación de pórticos romanos fue adoptada en la pared interior: pilastras acanaladas sustentan, en lugar de las habituales semicolumnas, los arcos fajones del cañón. Entre las arcadas, ya apuntadas, y la zona de ventanales se introduce una galería ciega de arco redondo (forma previa del triforio gótico).

todo la utilización de *nervaduras de crucería*, ya difundidas en Normandía hacia el 1100, no encuentra acogida hasta mediados del s. XII, convirtiéndose entonces en una de las más importantes innovaciones arquitectónicas de los Staufen. Las bóvedas de crucería aparecen, por primera vez, probablemente en Alsacia —la región en que se ejercían mayores presiones sobre la casa imperial—, al parecer tomando como modelos las de la ve-

cina Francia. Precisamente es en Alsacia donde se inicia, a partir del s. XII, una amplia actividad constructiva, más avanzada en técnica y estilo que la del resto de la Alemania meridional, mucho más conser-

nes. En la Baja Sajonia, Enrique el León hace levantar la *catedral de Brunswick* (1173-1195), el primer edificio totalmente abovedado, el cual, aun con toda su dignidad monumental y su reservada seve-



[270-271] Notre-Dame-du-Port, en Clermont Ferrand, s. XII. Nave central hacia el este y vista del crucero. Tipo de la iglesia de salón de Auvernia, abovedada por cañón en la nave central, con galerías altas y coro con girota (afin a las iglesias de peregrinación). Repetición del motivo de triforios iluminadores de la pared en las arcadas de los muros divisorios sobre el crucero [271]. Animación decorativa por incrustaciones policromas en piedra.

vadora. Las partes orientales, de esbeltas y elevadas proporciones, de la iglesia de *Murbach* [247], erigida hacia el 1150, son los únicos restos de este monasterio, muy importante en su época: nos ofrecen una impresionante imagen del lenguaje, tonpe aún, de la arquitectura de la primera época de los Staufen.

En la segunda mitad del siglo también se comienza a abovedar iglesias completas en otras regio-

ridad, produce actualmente la impresión de ser algo anticuado para su época, sobre todo por el volumen macizo, casi inarticulado, de su exterior. En Westfalia se levantan recintos de amplio tendido, cubierto por bóvedas nervadas que se elevan cupularmente [262] y que constituyen un anticipo de los grandes «salones» (en alemán, *Hallen*) de la época gótica. Donde se despliega con mayor amplitud la arquitectura de la época de los Staufen es en Renania. Se sigue la tendencia hacia una conformación más marcadamente plástica del exterior del edificio, como ya se anunciaba en *María Laach*, y que conduce a edificaciones como los *Santos Apóstoles* [263] y *Gran San Martín*, en Colonia, cuyos coros fueron creados según el modelo

de *Santa María en Capitolio*, sobre una planta trebolada. La mayoría de estos edificios emplean las bóvedas de crucería nervadas de arco apuntado, desarrolladas en Francia, junto con el sistema ligado local; de este modo se aceptan abier-



[272] Iglesia de St. Austremoine, en Issoire, principios del s. XII, torre de cruceiro renovada. La parte oriental de las iglesias de Auvernia está configurada por un piso a manera de zócalo, que brota del transepto y está adornado con arcadas, y sobre el que se alza la torre del cruceiro. También en el exterior se utiliza la incrustación de piedra de color.

tamente las innovaciones arquitectónicas del Gótico contemporáneo, pero el conjunto total de las construcciones alemanas de esta época sigue siendo románico. Continúa vigente, además, el sentido típicamente alemán de los volúmenes divididos en capas o estratos, tanto interior como exteriormente, por medio de nichos, arcos ciegos y galerías enanas, cuya estructura no está penetrada ni queda diluida.

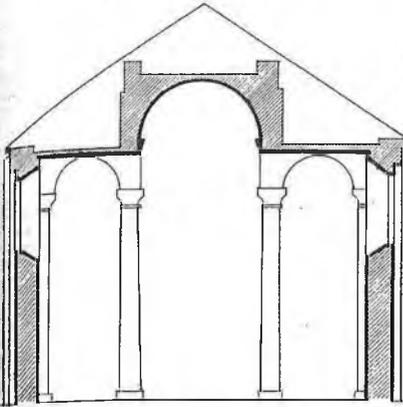
Al mismo tiempo, las tres catedrales imperiales de la Renania

media experimentan una transformación más o menos profunda. En Spira queda limitada principalmente a la renovación de las bóvedas de la nave central, conservando la construcción de aristas. En Maguncia se introducen bóvedas nervadas y se añade el amplio cuerpo occidental (de 1200 a 1239). La *catedral de Worms* se alza sobre restos antiguos como edificación de nueva planta (concluida en 1224). Es la más pequeña y la más tardía de las tres catedrales, pero, sin embargo, la más unitaria y quizá por eso la que mejor permite analizar las tendencias de las edificaciones stáuficas tardías [264]. El interior, una basílica de pilares con bóvedas nervadas, está en la línea de Spira y Maguncia, pero con formas más esbeltas y nervadas. También en el exterior destacan por su altura las partes occidentales, rígidas y empinadas. Si se piensa que en la misma época ya estaba terminada la fachada occidental gótica clásica de *Notre Dame*, en París [354], se puede percibir claramente la diferencia fundamental entre la catedral francesa y la alemana: mientras que en esta última se alzan grupos de cuerpos arquitectónicos plásticamente configurados, muros atravesados por nichos y galerías y horarados por vanos circulares, aunque conservados sustancialmente, la catedral francesa presenta una pared extendida en superficie, como un relieve de consumada armonía, entre los miembros verticales y horizontales, donde los botareles dan clara expresión a la «armazón» gótica.

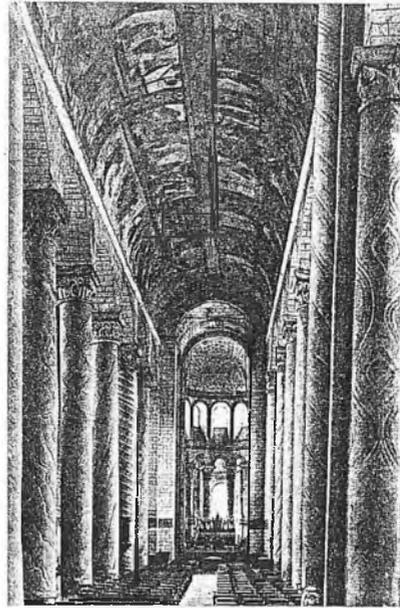
La arquitectura de la época de los Staufen no podría haber evolucionado jamás hacia el Gótico, pues su intencionalidad, radicalmente plasticista, estaba en absoluta oposición con la concepción de la disolución de los muros. Sólo

más tarde, cuando se adoptó el sistema gótico sin reservas y de manera absoluta —como en Colonia, por ejemplo [389, 390]— se superó en Alemania el *estilo románico* y se introdujo así la nueva época del Gótico.

temprana se han conservado escasos restos, insuficientes para determinar evoluciones aisladas o relaciones de afinidad de unos edificios con otros. Las innovaciones más importantes de esta fase temprana consistieron en los primeros



[273-274] Iglesia de St. Savin-sur-Gartempe, hacia 1080. Nave central hacia el este, sección del cuerpo longitudinal. Iglesia de salón, típica de Poitou, con bóveda de cañón en las tres naves. Iluminación del recinto únicamente a través de las ventanas de las naves laterales. La direccionalidad hacia el coro está subrayada por las bandas longitudinales de la pintura del techo [333].



### Francia

Francia, durante el s. XI y comienzos del XII, era un país disgregado políticamente en numerosos ducados y condados, sin un poder centralizador (la *conciencia francesa* no surge hasta bien entrado el siglo XII) que esté en condiciones de determinar —como ocurría en Alemania— el estilo de toda la época. Sólo a finales del s. XII y, sobre todo, a lo largo del XIII, comienza la centralización del poder, que parte de l'Ile de France, y de este modo el auge político.

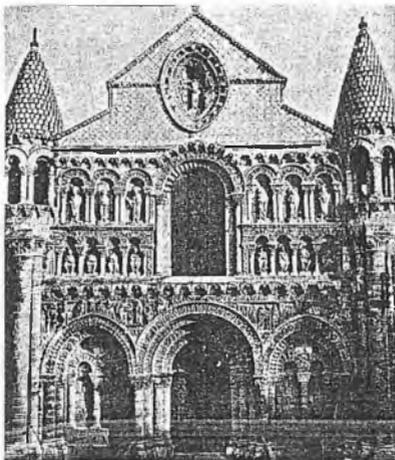
De la arquitectura románica

intentos de abovedamiento de cierto alcance y en la nueva solución de la parte oriental, el coro con giróla, que a partir de entonces queda como modélico para casi todas las edificaciones francesas. Hacia el s. XI se desarrollan, sin embargo, focos artísticos en distintas regiones con características diversas, que se manifiestan tanto en la escultura como en la arquitectura. Se habla, por tanto, de *escuelas arquitectónicas*, lo que no excluye, por otra parte, que las formas de una escuela se transfieran también a regiones contiguas y que ejerzan entre sí muy fecundas interacciones. En Auvernia y en Poitou aparecen iglesias de salón con tres naves (en parte con triforios), cuyas carac-

terísticas especiales consisten en bóvedas de cañón y una rica configuración ornamental de la fachada y la parte del coro. En Aquitania se da preferencia a las salas de una sola nave, coronadas por una cúpula, y en Provenza a los edificios sencillos, a veces macizos como fortalezas. Borgoña desarrolla distintas formas de recintos basilicales: junto al cañón de arco apuntado se encuentran las primeras iglesias totalmente cubiertas con bóveda de crucería. Normandía se distingue por la estructuración con-

principales de la construcción románica: la articulación plástica y compenetración del volumen mural, de un lado, y el abovedamiento de todo el edificio de la iglesia, de otro.

Entre tanto también se consigue en Francia una unión suprarregional entre las distintas provincias artísticas. Las grandes *iglesias de peregrinación* desempeñan un papel destacado en este logro, y ganan mucho en importancia desde comienzos del s. XI, época en que las peregrinaciones a la tumba del



[275] Fachada de la iglesia de Notre-Dame-la-Grande, en Poitiers, hacia 1150. Ejemplo de una fachada occidental, típica en Poitou, de época madura. El muro coronado por frontón, cubierto totalmente por adorno figurativo, está enmarcado por dos pilares de haz en forma de torre. Articulación de la superficie en líneas horizontales de arcadas.

secuente de los muros de la nave central, sobre los cuales ya se construyen poco después del 1100 las primeras bóvedas nervadas. Aun con toda la variedad de las distintas escuelas arquitectónicas, se puede detectar, sin embargo, en todas ellas por igual, la preocupación por resolver los dos problemas



[276] Nave mayor de la iglesia de Fontevraud, posterior a 1120. Iglesia cupular aquitánica. De la yuxtaposición de recintos cupulares individuales surge un cuerpo longitudinal de una sola nave, que desemboca en un coro con girola. Principio acumulativo típicamente románico. Configuración plástica de pilares y paredes a base de semicolumnas.

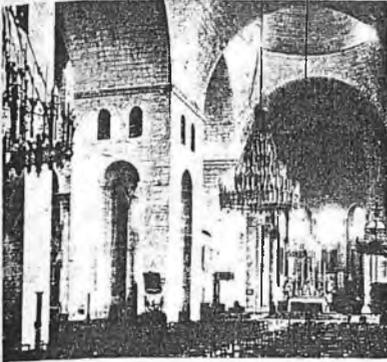
apóstol Santiago el Mayor en Santiago de Compostela (Galicia, España) aumentan cada vez más. Se crean, partiendo de diversos centros eclesiásticos, verdaderos itinerarios de peregrinaje, cuyas rutas

pasan por una serie de importantes iglesias y monasterios reformados según la norma del poderoso Cluny, pero también por iglesias capitulares, fundaciones de canónigos. En estas grandes iglesias de peregrinación, las primeras edificaciones abovedadas de Francia, se desarrolló un esquema arquitectónico, que, si bien incluye las peculiaridades regionales, puede considerarse en conjunto como el tipo románico más temprano y de una vigencia más general.

El edificio más antiguo y orientador, la *iglesia de San Martín* en

se habían desarrollado en la última fase prerrománica y en el Románico temprano —la girola, la traza más íntima entre el coro y la nave mayor, la utilización de pilares y la perforación de la masa del muro por triforios— se continúan hasta sus últimas consecuencias.

La planta de *St. Sernin* [267] muestra la madura y rica disposición de este tipo de iglesias: la base del sistema de proporciones es el cuadrado del crucero. Un cuerpo longitudinal de cinco naves (en



[277] Interior de la catedral de St. Front en Périgueux. La catedral levantada en 1120-50 se inspira, como San Marcos [295], en la iglesia justiniana de los Santos Apóstoles de Constantinopla, actualmente destruida: edificio central sobre cruz griega con cinco grandes recintos cupulares. Las bóvedas descansan sobre enormes pilares abiertos.

Tours (comenzada hacia el 1000), fue víctima de las guerras de Religión y de la Revolución francesa. En cambio, se han conservado dos grandes edificios sucesores de aquella: *Ste. Foix*, en Conques (hacia 1050 hasta 1140) y *St. Sernin*, en Toulouse (comenzada hacia 1080) [265, 266]; también la meta final de las peregrinaciones, la iglesia de Santiago de Compostela, debe figurar dentro de este grupo. Formas y tendencias que



[278] Iglesia de Les Saintes-Maries-de-la-Mer, hacia 1150-80. Tipo sencillo de iglesia fortificada de la Provenza. El austero recinto de salón con bóveda de cañón está circundado por un exterior con carácter de fortaleza de formas claras y monumentales.

otros edificios de tres, generalmente) desemboca en el transepto de tres crujiás, en el cual se ahuecan cuatro pequeños ábsides hacia el este. De la girola salen cinco capillas dispuestas radialmente. La multitud de peregrinos, que entraba por

el oeste, podía extenderse por las cinco naves, dar la vuelta a los brazos transversales y ser conducida al coro ante las reliquias veneradas. De la composición en el interior son tan características las arcadas escalonadas de los pilares y los triforios superpuestos, como las columnas semicirculares que se elevan desde el suelo, sobre las cuales descansan los arcos torales del cañón. Surge así una sucesión de empinadas porciones singulares de conformación plástica, que conducen hacia el coro a pasos regulares. El exterior presenta, especialmente en las partes orientales, un impresionante tamaño, extendiéndose ampliamente y culminando en la enhiesta torre del crucero. Se manifiesta una aparente seguridad en el ensamblaje de las distintas partes arquitectónicas, así como en su articulación y envoltura por medio de formas que profundizan o abomban plásticamente el edificio.

Estas grandes iglesias de peregrinación sólo son superadas por la *tercera edificación de la abadía de Cluny*, en Borgoña (1088 hasta 1130), de la que sólo un brazo del transepto se salvó de la Revolución francesa [268] y que rivaliza con la catedral de Spira en ser la mayor iglesia de la Cristiandad, después de la *antigua iglesia de San Pedro*, en Roma. La construcción muestra afinidades con las iglesias de peregrinación en la girola y en la quintuplicidad de naves, por ejemplo. Al oeste se añade, sin embargo, una anteiglesia y al este un segundo transepto con abundantes ábsides y torres. Una clara direccionalidad domina todo el edificio, conduciendo hacia la parte oriental, ricamente articulada, cuyos miembros, ascendentes también jerárquicamente, culminan en la elevada torre del crucero. Esta disposición del coro no llega a ser

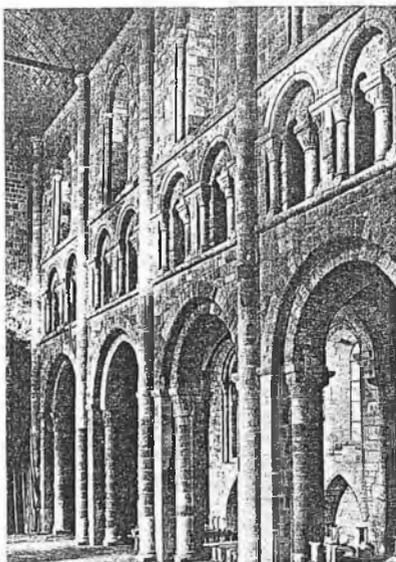
monumental, dada la significación de la parte más importante de la iglesia, y fija, a través de las diferentes formas arquitectónicas, los lugares que debían ocupar los distintos grupos de la comunidad monacal. Con los numerosos ábsides y capillas se conseguía lugar suficiente para albergar los altares laterales destinados a las misas individuales de los monjes. En el interior aparecen por vez primera arcos apuntados, tanto en las arcadas del cuerpo longitudinal como también en la bóveda de cañón de la nave central. Su procedencia es discutida y no debe considerarse como signo de principios constructivos góticos, sino más bien como un motivo formal en consonancia con la «voluntad artística» borgoñona. Sobre estas formas ofrecen datos más valiosos otros edificios que dependen estilísticamente de la abadía de Cluny, como, por ejemplo, el cuerpo longitudinal de la *catedral de St. Lazare*, en Autun (1120-1140) [269]. Junto a las arcadas de arco apuntado destacan especialmente las pilastras acanaladas al estilo de la Antigüedad clásica y la pequeña galería ciega, que se introduce entre la planta baja y la zona de ventanales (uno de los primeros atisbos del triforio gótico). Ambos motivos están tomados de pórticos antiguos —uno de ellos se conserva aún hoy en Autun—, pero trasladados ahora al recinto interior y puestos al servicio del aligeramiento plástico del muro.

Cluny y Autun forman, con algunos otros edificios, un mismo grupo dentro de la escuela arquitectónica borgoñona, que en razón de la destacada importancia del tercer edificio cluniacense adquirió de nuevo relevancia suprarregional. Otro tipo borgoñón está representado por la *iglesia de Ste. Madelei-*

ne, en Vézelay (1120-1140) [250]. En ella domina el arco de medio punto (el coro fue renovado hacia 1200 con formas góticas), especialmente acentuado en los arcos fajones resaltados por colores alternados de la piedra; dichos arcos dividen los distintos tramos de las bóvedas de arista. Falta la galería ciega entre la arcada inferior y la zona de ventanales, pero, en cambio, ricos escalonamientos y motivos decorativos animan y dan forma a las superficies murales, las cuales también están divididas en entrepaños verticales por semicolumnas ascendentes.

El problema del abovedamiento, que fue resuelto en Borgoña de diferentes maneras, preocupa también a las otras escuelas arquitectónicas regionales de Francia. Las iglesias de Auvernia muestran ciertas similitudes con las grandes iglesias de peregrinación; sus primeras edificaciones determinaron probablemente la configuración de éstas. Las naves triples de salón poseen generalmente galerías altas y a su empinada nave central cubierta con cañón se adosa al este una girola [270]. Son típicos los arcos tapiados, con los que se separa en todas direcciones el crucero del transepto y de la nave principal. Su superficie mural está abierta por arcadas y adornada por taracea de piedras, a manera de mosaico, de diferentes colores, sólo existentes en Auvernia [271]. Así surge, a base de formas sencillas, un enérgico estilo arquitectónico, que es igualmente característico del exterior del edificio [272]. También aquí se pone el acento principal en la parte este, y al oeste sólo se edifica, por regla general, un par de pequeñas torres. El transepto está escalonado de manera que la torre del crucero se alza sobre un piso separado. Resulta así un con-

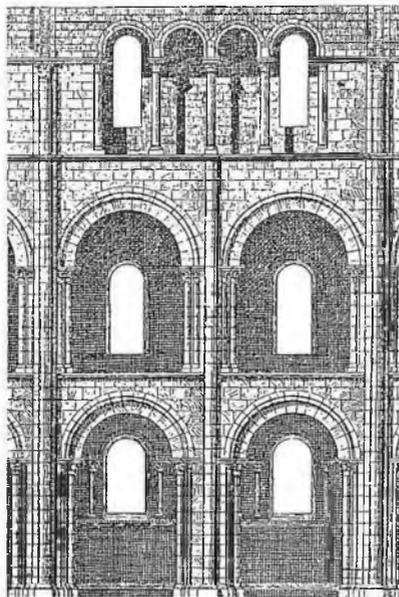
junto graduado, cuya vivaz apariencia está más resaltada por los caprichosos ornamentos y la taracea en piedra.



[279] Iglesia de Mont St. Michel comenzada hacia 1060. Vista sobre la pared de la nave mayor. Basílica normanda con galerías altas. Conformación particularmente vigorosa de los distintos sectores del muro con expreso realce de las semicolumnas ascendentes.

El recinto de salón constituye la característica de la arquitectura eclesiástica de Poitou. Estrechas naves laterales con bóveda de cañón o de crucería acompañan a la nave central, provista también de bóveda de cañón de la misma o casi igual altura [274]. Dicha nave central no posee en ningún caso ventanales en el clerestorio, y en el exterior forma, junto con las naves laterales, un bloque arquitectónico unitario. El recinto interior [273], de proporciones verticales, parece más amplio que una basílica, pero es mucho más oscuro, ya que sólo las ventanas de las naves laterales proporcionan luz. La fila

continua de altas arcadas de columnas conduce hacia el coro con giro-lar, y el abovedamiento de cañón no interrumpido por arcos fajones subraya la dirección unitaria hacia el este. Edificaciones posteriores



[280-281] Iglesia de St. Etienne, en Caen, fundación de Guillermo el Conquistador, 1064-77, cuyo abovedamiento tuvo lugar hacia el 1100. Reconstrucción de las paredes de la nave central antes del abovedamiento (según Dehio y von Bezold) y nave mayor hacia el este. En la planta baja y zona de triforios, la pared está totalmente abierta. También los muros de la nave superior están disueltos en arcadas. Acentuación decidida de las líneas de fuerza verticales, que se continúan como nervadura en las bóvedas posteriormente construidas.

desarrollan, especialmente en las bóvedas, formas más ricas, como cañones apuntados con arcos fajones o tramos de bóveda ascendentes cupularmente. Cambian también las formas de los apoyos, y la forma trebolada constituye una característica especialmente clara de esta variación. Sin embargo, el

tipo de iglesia de planta de salón es el que sigue prevaleciendo, con lo que desaparece forzosamente el problema del aligeramiento plástico de los muros de la nave central. En cambio, el exterior de las iglesias



de Poitou está ricamente adornado con motivos figurativos y ornamentales, especialmente el imafrente occidental [275], que se presenta como fachada a la vista coronada por frontones entre dos pilares de haz que rematan en torre. La lujosa profusión de la decoración figurativa está estructurada en niveles horizontales y parece una zona de relieves pictóricamente aligerada y extraída de la superficie externa del muro. Dicha ornamentación queda compensada por los miembros arquitectónicos verticales que resaltan claramente: surgen de la sustancia del muro con absoluta plasticidad en las torrecillas laterales y se hunden en grandes aberturas en el eje medio.

En la antigua Aquitania, en la región en torno a Angulema y Périgeux, se levantaron las iglesias que más se diferencian de las de

otras regiones francesas. Estas iglesias cupulares aquitánicas se remontan probablemente a modelos bizantinos; dicha comunicación pudo establecerse, sin duda, en el curso de las Cruzadas. El ele-



[282] Iglesia de Ste. Trinité, en Caen, comenzada en 1054. Vista desde el sudoeste. El poderoso frente de dos torres, que se alza hacia arriba, con su aligeramiento plástico-decorativo de los volúmenes murales, es típicamente normando.

mento básico es una estructura espacial cuadrada, cubierta con una cúpula sobre pechinas, que se puede combinar de diversas maneras: bien por yuxtaposición, de manera que su sucesión forme una sola nave longitudinal [276], o bien en forma de cruz griega, adosando al cuadrado central otro por cada lado. Este tipo está representado de forma particularmente impresionante en *St. Front de Périgueux* (1120-1150) [277], edificio emparentado con *San Marcos de Venecia* [295], ya que ambos siguen probablemente el modelo de la destruida iglesia justiniana de los Santos Apóstoles en Constantinopla. La distribución centralizadora de los espacios en estas iglesias es ciertamente semejante, pero en *St. Front* se prescinde del ligamiento espacial ilusionista por medio de mosaicos y adquiere más fuerza el efecto monumental de la forma arquitectónica. Las construc-

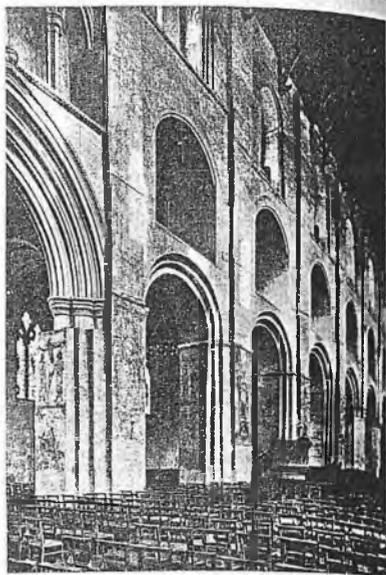
ciones aquitánicas se diferencian así considerablemente de la concepción bizantina, sobre todo en cuanto que realizan de forma auténticamente románica la modelación plástica de los apoyos [276]. También en este caso se llega, finalmente, a formas particulares, especialmente en la zona abovedada. Las cúpulas se transforman en bóvedas de arista, muy abombadas, con nervaduras superpuestas. Sin embargo, este tipo de iglesia cupular no se extiende por el resto de Francia, sino que queda reducido al ámbito regional de Aquitania, y aún en esta región a una época relativamente limitada (hasta 1150 aproximadamente).

En el sur del país, en Provenza, se da preeminencia a la forma sencilla de la iglesia de salón de una sola nave, que desemboca al este en un coro absidal [278]. Sólo ocasionalmente se amplía esta sala en forma de basílica con estrechas naves laterales. En el interior se tiende una bóveda de cañón sostenida por arcos fajones sobre el recinto, y desde mediados del siglo XII también con la forma del arco apuntado, conocida en otras regiones. Especialmente impresionante es el exterior de estas iglesias, que se distingue por la cuidada técnica de la sillería, unida a una monumental articulación del enorme volumen arquitectónico. Se añade una ornamentación arquitectónica, de estilo clásico, y escultura estatuaria en los pórticos [317], en los que se manifiesta claramente el pasado románico de esta provincia.

De entre las regiones de Francia examinadas hasta ahora se distingue la arquitectura del noroeste, de Normandía, por una articulación particularmente rígida del exterior y el interior de los edificios. Ya en el s. XI surgió en esta re-

gión una serie de grandes construcciones que testifican el poder creciente de los normandos. Influencias extranjeras, especialmente borgoñonas-cluniacenses, son acogidas y elaboradas resueltamente. Ya en las primeras basílicas, aún con techumbre plana, con su frente de dos torres y el coro escalonado borgoñón, se lleva adelante el aligeramiento del muro por medio de galerías altas. En la *iglesia de Mont St. Michel* (comenzada hacia 1060) [279], las columnas semicirculares que brotan del suelo dividen el robusto muro de la nave central en compartimientos rectos, claramente separados. Aproximadamente al mismo tiempo fundó Guillermo el Conquistador en Caen las abadías de *St. Etienne* [280, 281] y *St. Trinité* [282], grandes construcciones con enormes torres, cuya maciza pesadez está considerablemente atenuada por una articulación que resalta las verticales. En el interior del *St. Etienne* se ha desarrollado el proceso de aligeramiento de los muros y se ha logrado casi su desaparición. Los vanos de la galería alta tienen la misma anchura que las arcadas de la planta baja y también la zona del clerestorio está abierta por filas de arcadas, con lo cual el muro queda levemente apuntado. La fuerza expresiva parece concentrarse en las líneas verticales de los pilares y apoyos, en los que se basa la estructuración mural, y no ya en los volúmenes de la pared. Cuando las iglesias normandas adquieren un poco más tarde, hacia 1100 —siguiendo el curso de las tendencias generales de la arquitectura europea de aquella época—, una bóveda en la nave central, no emplean las bóvedas de arista o de cañón habituales en otras regiones, sino que continúan las líneas verticales de los apoyos en las bó-

vedas, sirviéndose de las nervaduras. Así, la nave mayor de *St. Etienne* se cubre con bóvedas sexpartitas, cuyas pesadas costillas ya están desarrolladas como armadura sustentante, aunque aun de



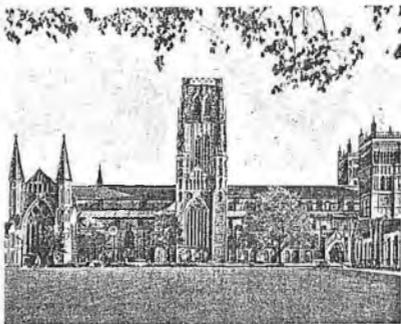
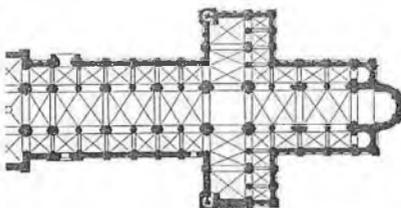
[283] Catedral de St. Alban, en St. Albans, hacia 1080-1155. La obra capital de comienzos del estilo normando en Inglaterra, con poderosos pilares de arcadas y grandes triforios. A pesar de la clara articulación vertical a base de pilastras, se percibe en el efecto general la horizontalidad de las profundas aberturas murales, tendencia que será dominante en la arquitectura inglesa.

arco redondo y muy lejos de la variabilidad del sistema nervado gótico del arco apuntado. Con la introducción de la bóveda de costillas, la crujía única del cuerpo longitudinal se ha convertido definitivamente en una unidad espacial autónoma. De este modo, uno de los problemas capitales de la arquitectura románica ha encontrado una solución consecuente y de gran proyección en el futuro, en la que se van a basar las primeras catedrales góticas.

## Inglaterra

Si bien los cronistas nos informan sobre gigantescas construcciones de iglesias en las Islas Británicas a lo largo de la alta Edad Me-

diales del s. XII, momento en que en la propia Normandía domina ya el Gótico. Cierto es que en la arquitectura inglesa se imponen también tendencias propias prenormandas, sobre todo en la forma



[284-285-286] Catedral de Durham, 1093 hasta 1130 aproximadamente. Nave mayor hacia el este, planta y vista exterior por el norte. Uno de los principales edificios del Románico anglo-normando. La alargada planta, especialmente en el coro, es típicamente inglesa. El edificio está totalmente cubierto por crucería nervada según el «sistema ligado». En el alzado mural, alternancia de apoyos entre recios pilares de haz y pilares redondos ricamente decorados, encima de los cuales se asientan triforios y arcadas de ventanería. Lenguaje formal plástico sumamente vigoroso, con motivos marcadamente decorativos. El exterior con las macizas torres parece, a pesar de las variaciones góticas, auténticamente normando.

alargada de sus iglesias. Los coros de girola o escalonados porcoses son pronto desplazados por coros largos y rectilíneos. En el alzado de la pared, si bien se adoptan los grandes vanos de galerías altas [283] y las galerías inferiores, así como los paramentos ascendentes, el efecto de conjunto sigue siendo el de una alineación horizontal, muy especialmente en razón de la longitud a veces desmesurada de las naves centrales. También el abovedamiento nervado normando se emplea en Inglaterra, y la *catedral de Durham* (1093 hasta 1130 aproximadamente) es el primer edificio que está uniformemente abovedado en esta forma [284, 286]. Enormes pilares redondos alternan con recios pilares de haz, siguiendo el sistema ligado. Ante éstos se alzan semico-

dia, los grandes edificios actualmente conservados se crearon, sin embargo, después de la conquista normanda (1066). Su dependencia histórico-evolutiva de las edificaciones de Normandía es evidente; es más: las formas normandas continúan operando en Inglaterra hasta

lumnas fustiformes; sobre sus capiteles cúbicos descansan los arcos fajones apuntados, que se tienden sobre la nave central y separan los distintos tramos oblongos de las bóvedas. El efecto general es de una primitiva fuerza plástico-decorativa, que domina también en el detalle: las bandas dentadas y los frisos de cubillos en arquivoltas y nervaduras, pero sobre todo el dibujo geométrico de los pilares redondos. El exterior muestra la típica fachada de dos torres y la enorme torre de crucero de Normandía.

Durham pertenece, sin duda, a las más importantes construcciones románicas de Inglaterra, y al menos en el abovedamiento se adelanta a su tiempo, pues más tarde se vuelve a la armazón abierta de la techumbre, que se conserva en iglesias pequeñas hasta el Gótico tardío. La tradición estilística anglo-normanda sólo queda superada después de la adopción del sistema de la catedral francesa a finales del s. XII, pero algunas de sus tendencias continúan en el Gótico.

### España

España, del mismo modo que Inglaterra —cuya arquitectura románica está en estrecha dependencia con el desarrollo del arte normando—, ocupa un lugar marginal dentro de la evolución del arte románico. La cultura árabe y la judía adquieren a partir del s. XI una fuerte influencia; desde el año 1125 aproximadamente, Toledo es el centro espiritual del país y allí se traducen las obras filosóficas más importantes de los pensadores árabes y judíos, que se extienden así por todo el Occidente. Las comunicaciones de la parte cristiana del país con Francia e Italia son suficientemente es-

tables como para afirmarse frente al Oriente y reforzar su adhesión al Occidente. Así adquiere España una posición intermedia entre ambos, que se refleja durante muchos siglos también en su arte. Durante el Románico, junto a la propia tradición cristiana de la temprana Edad Media [212, 213, 223], tam-



[287] Cúpula del crucero de la catedral de Zamora, finales del s. XII. Elementos bizantinos, árabes y franco-occidentales se unifican en el «cimborrio» que corona la catedral en un expresivo y elegante conjunto.

bién influye sobre la arquitectura la cultura árabe y más tarde los modelos franceses. Las formas tradicionales adustas y severas se mantienen sobre todo en Cataluña, mientras que la influencia árabe se manifiesta principalmente en el tratamiento decorativo de algunas partes del edificio: en enmarques de pórticos, por ejemplo, o en las complicadas arquerías de los transeptos. También es fruto suyo la rica configuración interior y exterior de la torre del crucero, el

*cimborrio* [287], con numerosas aberturas, cornisas y torrecillas angulares, cuyo conjunto se cubre por tejas de piedra en forma de escamas.

Con la creciente importancia de las peregrinaciones a *Santiago de Compostela* penetran también en el país las formas constructivas

cada una de las diferentes regiones acusa un estilo personal, y apenas alguno de sus edificios logra alcanzar auténtica validez occidental, superando modelos provinciales y extranjeros.

### Italia



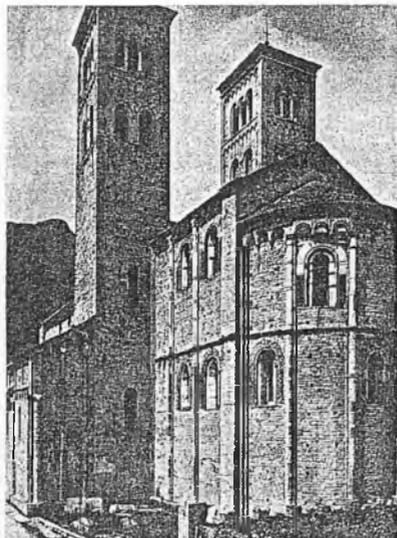
[288] Coro de la catedral de Avila, comenzada hacia 1200. Construido a manera de fortaleza, es testimonio de la situación de lucha y defensa en la que militó el cristianismo español durante largos siglos. En los fuertes tendidos murales, severamente articulados, fue insertado un coro de girola con capillas radiales.

francesas. La *catedral de Santiago*, comenzada en 1070, se añade a la serie de las grandes iglesias de peregrinación, aun cuando algunas formas particulares puedan ser más españolas. Asimismo los edificios que jalonan el camino de peregrinaje son preponderantemente de procedencia francesa, aunque sólo en muy contadas ocasiones intervinieron en su construcción artesanos de aquel país. Aparte de los grandes centros hay, además, numerosas iglesias apenas conocidas, en las que lo antiguo y lo moderno, lo propio y lo extranjero se integran en una variedad regional propia [288]. De este modo, la arquitectura románica española ofrece una imagen muy heterogénea, que se corresponde con la situación dualista del país:

Italia estuvo desmembrada políticamente durante la alta Edad Media y debilitada y empobrecida por continuas agitaciones bélicas. La depauperación y la miseria de todas las capas sociales alcanzó también al monacato, completamente corrupto y relajado, de manera que la reforma cluniacense —de tan honda influencia en otros países— logró aquí sólo resultados muy escasos y muy locales. Tampoco existían protectores, laicos o eclesiásticos, que promovieran la arquitectura. La situación no cambió hasta la segunda mitad del siglo XI, y sólo entonces pudieron emprenderse construcciones de nueva planta, de alguna importancia, todas ellas en la parte septentrional del país. En Lombardía, especialmente, la arquitectura continuó con mayor vitalidad, y no sólo a causa de la propia tradición clásica del arte romano y luego del paleocristiano, sino también —y sobre todo— por la mayor proximidad geográfica de esta región con el Imperio germánico y el sur de Francia, donde el arte románico había alcanzado, ya por entonces, tan altas cimas. Venecia y Roma, por el contrario, siguen acusando la influencia bizantina y paleocristiana, mientras que el sur y Sicilia se encuentran bajo el dominio de las formas de los conquistadores árabes primero y los normandos después. Sólo en Toscana surgen soluciones independientes casi clásicas, que, sin embargo, afectan menos a la estructura del

edificio que a la articulación decorativa de las superficies murales.

La arquitectura románica de Italia sigue siendo conservadora en sus formas espaciales; faltan con frecuencia transeptos, coros de girola y escalonados, así como los abundantes grupos de torres, y



[289] Iglesia de San Abbondio, en Como, 1063-95. Vista exterior por el sudeste. La iglesia, perteneciente a los primeros edificios románicos mayores de la Italia septentrional, recuerda con sus formas severas y sencillas a edificaciones cluniacenses. La basílica de cinco naves con columnas, carente de transepto, presenta una parte oriental muy prominente, claramente articulada y provista de dos esbeltas torres. Los enmarques de las ventanas del coro muestran ricos trabajos ornamentales de cantería, típica de Lombardía.

cuando éstas se emplean se hace aún en la forma anticuada del *campanile* aislado y exento. Se intenta aligerar el volumen mural, pero, por supuesto, no de la misma forma que conduce, finalmente, en el norte a su plena disolución, sino más bien mediante su división en estratos; dentro de ellos

la zona superior adquiere a menudo la apariencia de un relieve pictórico-ilusionista, que parece simplemente superpuesto al cuerpo arquitectónico.

Los tres edificios más importantes del Románico italiano temprano fueron comenzados en 1063: la iglesia de la abadía benedictina de San Abbondio, en Como, la catedral de Pisa y San Marcos, la catedral de Venecia. Profundas diferencias resultantes de la situación política de Italia distinguen entre sí a estas construcciones, situadas, por otra parte, no muy lejos unas de otras. La *iglesia de San Abbondio*, consagrada en 1095, es la que muestra con mayor claridad las relaciones de Lombardía con el Románico nórdico y presenta rasgos cluniacenses característicos no sólo en la planta, sino también en el interior y en el exterior [289]. El cuerpo longitudinal de cinco naves se cierra con techumbre plana y sólo el coro y las estancias situadas ante los ábsides laterales se abovedan. La nave central, con sus altas arcadas de pilares redondos, puede recordar en su sencillez exenta de adornos a edificios de Hirsau. También la edificación exterior, recia y esbelta, con las dos torres al este, revela el sentido románico de los volúmenes y la articulación. La única peculiaridad que puede considerarse como lombarda son los frisos ricamente ornamentados de los enmarques de las ventanas del coro.

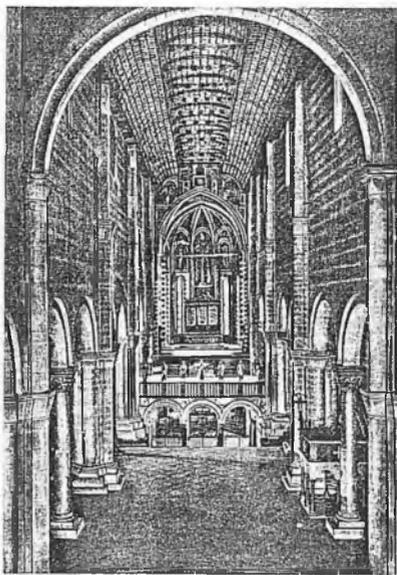
Sólo en el transcurso del s. XII aparecieron en el norte de Italia algunas iglesias de arquitectura relativamente uniforme. Apenas podemos considerar como evolución propia sus nuevas formas espaciales —sistema ligado, galerías altas, ocasionalmente también bóvedas—, sino que la mayor parte son imitaciones de la arquitectura francesa

y alemana. Sin embargo, es típico del norte de Italia la configuración suntuaria de las fachadas y los pórticos. A los edificios más tempranos de esta serie pertenece la nueva edificación de *San Zeno*, en Verona (1123-1178) [290, 291]. Un pórtico en forma de baldaquino cubre la entrada; las esbeltas columnas descansan sobre leones tendidos, motivo que no sólo aparece en portales, sino que se repite con frecuencia también en claustros y púlpitos. A derecha e izquierda han sido realizados relieves figurativos en la pared, aún sin una sistemati-



[290-291] Iglesia de San Zeno, en Verona, comenzada en 1123, elevación de la nave central y rosetón hacia 1200, cubierta de madera aplicada en el s. XIV. La gran basílica sin trasepto constituye el comienzo de una serie de iglesias afines del norte de Italia. La maciza fachada occidental muestra el típico ante-

rior, lo que apenas perjudica la impresión de serena monumentalidad del interior. Pesados pilares de haz de proporciones cortas, pero particularmente equilibradas, alternan con esbeltas columnas. Paramentos ascendentes marcan esta alternancia de apoyos también en la



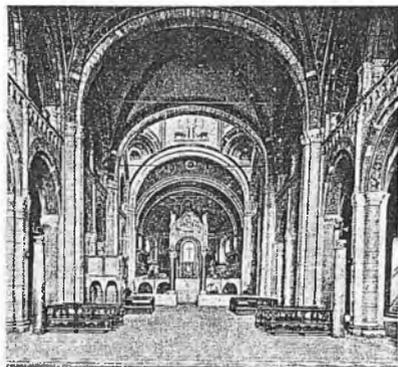
pórtico techado. Clara articulación vertical por pilastras, iluminación incipiente de los muros por galerías horizontales. En la nave central, alternancia de apoyos entre los pilares ricamente articulados con paramentos ascendentes y delgadas columnas. Recinto armónico y dilatado, aún no abovedado.

zación unívoca respecto al conjunto de la edificación. Paramentos fuertes y angulosos articulan el muro de fachada en tramos verticales y las zonas que comprenden se subdividen por pilastras planas. Frisos de arquillos forman las cornisas horizontales y las oblicuas de los frontones y una pequeña galería de arcadas emparejadas abre casi temerosamente el muro. La nave mayor fue levantada más tarde, en una reedificación poste-

zona superior de la pared. Sobre el recinto se tienden arcos transversos para indicar la compartimentación en tramos. Las partes orientales se levantan a un nivel más alto que el de la nave mayor, pues allí sobresale la *cripta* abierta en arcadas hacia la nave mayor y se comunica con ésta por medio de escaleras, mientras que el coro se alza sobre escalones en las naves laterales. Los espacios se extravaban serenamente unos en otros,

dominados por el ritmo mesurado de los tramos.

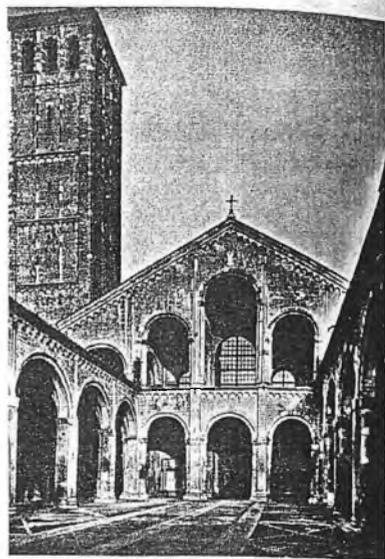
La reedificación, comenzada poco después de San Zeno, hacia el 1130, de la nave mayor de la antigua y famosa *iglesia de San Ambrosio*, de Milán [292, 293], muestra cierto enriquecimiento en las formas particulares, pero el efecto general sigue siendo igualmente estático. El plan de la construcción preveía ya desde un principio el abovedamiento total, aunque no las actuales bóvedas nervadas, ligeramente cupuladas, creadas algo más tarde, sino probablemente sen-



[292-293] San Ambrogio, en Milán, hacia 1130 hasta aproximadamente 1160. Nave mayor hacia el este y fachada occidental con atrio. La nave mayor, enriquecida con triforios, se compone de una serie de compactos tramos con bóvedas ascendentes cupularmente. Sombrío efecto general, pues la nave central sólo recibe luz in-

cillas bóvedas de arista, lo cual no varía en nada, sin embargo, la impresión de sombría solemnidad y peso. También en este caso domina la división fuertemente acentuada por tramos, con alternancia de apoyos, abarcando cada tramo dos aberturas de arcada y galería alta, pero no aparece un movimiento ascensional enérgico, como en Alemania y Francia, sino un tranquilo apilamiento de todas las partes, e incluso las bóvedas parecen descen-

der en vez de ascender. Las paredes de la nave mayor aparecen disueltas casi por completo; sin embargo, los vanos no están perforados en el espesor del muro, sino cortados, como en una lámina. Análogamente se presenta la imponente fachada occidental con su



directa. Recinto que descansa en sí mismo, en tanto que los impulsos motrices verticales y horizontales se compensan plenamente. En la fachada occidental, con vestíbulo de dos plantas, se desarrolla un rico juego de sombras entre las dos capas del muro.

antesala de dos plantas y un atrio: disolución de la pared en dos capas antepuestas, de manera que da lugar a un rico juego de luces y sombras.

En la *catedral de Parma* se realiza, desde 1140 hasta adentrado el s. XIII, uno de esos grupos arquitectónicos tan característicos de Italia compuestos por el edificio basilical de la iglesia, el campanile muy sobresaliente y el edificio central del baptisterio [294].

El frente occidental de la basílica de triforio muestra la fachada lombarda en la fase madura de su desarrollo: más ancha que alta, con frontón moderadamente ascendente; la homogénea superficie mural se desarrolla en armónico equilibrio. Tres pisos de galerías enanas abren el muro y dejan vista libre sobre la zona más profunda, sumida en un juego de sombras. El pórtico de doble planta, de formas elegantes, y la gran abertura de ventana situada encima, resaltan el eje central, sin perjuicio de la

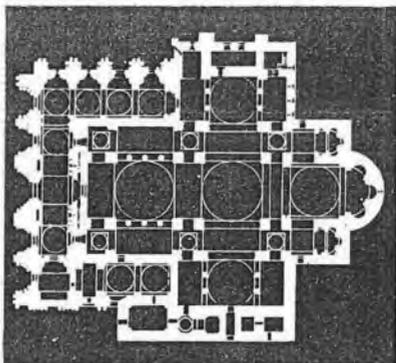


[294] Catedral de Parma, 1139 hasta aproximadamente 1160, y baptisterio, 1196-1270. El frente occidental de la catedral muestra la fachada típica del norte de Italia en su acuñación artística. Antepórtico ornamental de doble planta; carácter laminar de los muros; galerías enanas abren las masas pétreas y hacen aparecer la superficie posterior como pared corrida. Aumento de estas tendencias en el baptisterio hasta la disolución de la capa exterior, que sólo se conserva en el zócalo, la cornisa y los refuerzos angulares verticales.

disposición horizontal. La composición de la fachada —semejante a una pared— queda casi difuminada en el cuerpo en forma de prisma del baptisterio (de 1196 a 1270). Los recios pilares angulares presentan un carácter de armazón que,

sin embargo, se pierde en el compacto aspecto general.

Otras construcciones importantes de este grupo, las catedrales de *Módena*, *Ferrara* o *Cremona*, varían de manera más o menos similar los caracteres descritos. Es común a todas ellas la composición



[295-296] Catedral de San Marcos, en Venecia, comenzada en 1063. Vista hacia el este, planta. Edificio central con cinco recintos cupulares sobre cruz griega según modelo bizantino. El efecto de la acumulación espacial está velado por la apariencia espacial ilusionista del adorno de mosaicos. A pesar de la sólida pesadez de los miembros arquitectónicos, domina una ambientación general pictórica y difusa.

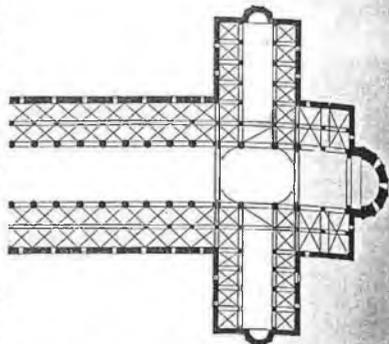
del exterior, propia del norte de Italia, que no se restringe sólo a las fachadas, sino que incluye también las naves y los ábsides.

Una obra de excepción dentro de la arquitectura románica de la Italia septentrional es la de *San Marcos*, de Venecia [295, 296] (comenzada en 1063), pues en ninguna otra se manifiesta tan clara-

por artistas bizantinos, que después de la conquista de Constantinopla fueron traídos por los venecianos victoriosos a su ciudad. Con el esquema de la cúpula de crucero ya está conseguida la acumulación de



[297-298-299] Catedral de Pisa, 1063-1270; «torre inclinada», 1137-50; baptisterio, 1153 hasta finales del s. xiv. Vista aérea, interior y planta de la catedral. En la planificación y realización, grandiosa construcción general monumental gracias a la cual la arquitectura toscana pasa lentamente a primer término. La catedral es una basílica de triforios, cruciforme, de cinco naves, con cúpula de crucero. El interior con cubierta plana es diáfano y espacioso, con una direccionalidad fuertemente marcada hacia el este. Nota decorativa en el contraste de claroscuro de los colores de la piedra. En el exterior, disolución de los muros en un entramado minuciosamente delineado.



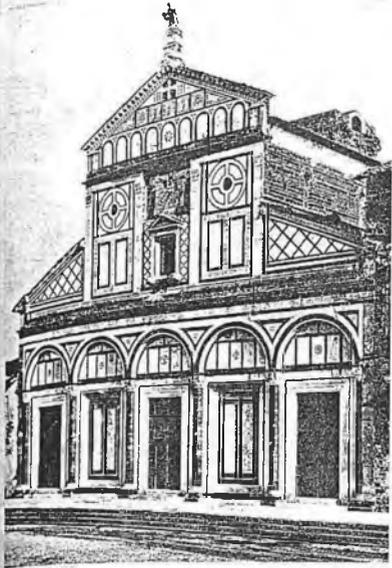
mente la asimilación de modelos extranjeros. Se puede afirmar con cierta seguridad que el modelo de San Marcos lo constituyó la iglesia de los Santos Apóstoles, de Constantinopla, de la época de Justiniano, hoy desaparecida, en la que también se inspiró probablemente la *catedral de Saint Front*, de Périgeux [277], relacionada, a su vez, con San Marcos. En Venecia se adoptó no sólo la planta de cruz griega, sobre la que se agrupan cuatro recintos cupulares en torno al espacio central, sino que, además, fue adornada con mosaicos realizados en su mayor parte



distintos tramos espaciales equivalentes a que aspiraba la arquitectura románica, un objetivo al que se aproximan mucho las iglesias de Aquitania renunciando a toda decoración. En Venecia cobra, en cambio, mayor peso la disolución ilusio-

nista de las paredes y bóvedas por medio de la decoración de mosaico; así se produce un efecto espacial, ensoñador y flotante, del que no desentonan ni los macizos pilares abiertos, ni los tramos de bóveda

La construcción de la *catedral de Pisa*, comenzada en 1063 [297, 299], significa un cambio decisivo en la arquitectura de la Toscana. El primer arquitecto que conocemos a través de los documentos de la épo-



[300-301] San Miniato al Monte, en Florencia, finales del s. xi hasta aproximadamente 1170. Fachada occidental y nave mayor hacia el este. Obra principal del llamado «prerrenacimiento florentino». Los espacios y las superficies tienen proporciones equilibradas y clásicas. La decoración de mármol, influida por la Antigüedad clásica, cubre con dibujos planos y geométricos la fachada y los muros interiores. La forma espacial sigue siendo anticuada, a pesar de la alternancia de apoyos y arcos transversales indicadores de tramos (no hay transepto ni techumbre abierta). Efecto general sereno y noble.

de cañón que se elevan sobre ellos. Venecia, hasta el final de la época gótica e incluso hasta el Renacimiento, es la ciudad del norte de Italia más abierta al Oriente. Sólo la *iglesia de San Antonio*, en la vecina Padua, continúa en el s. XIII el ejemplo de San Marcos, siempre con formas algo transformadas e influenciadas por el Gótico.

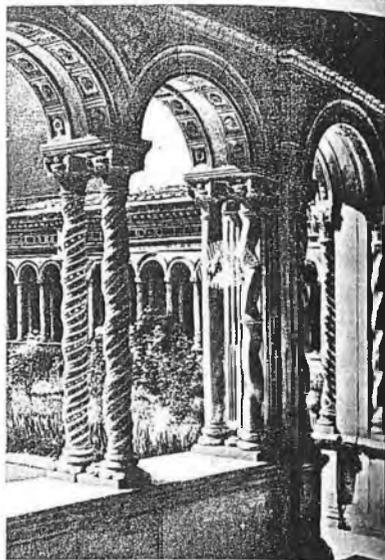


ca, Busketos, parece haber sido un griego, pero su proyecto no se inspira exclusivamente en modelos bizantinos u orientales, como, por ejemplo, San Marcos. Si bien éstos existen —quizás se podría decir que nos recuerda a construcciones paleocristianas en Siria [132]— han experimentado una rotunda transformación. Frente a los edificios, con frecuencia sombríos y de pesada gravitación de Lombardia, la catedral de Pisa es más ligera y elegante y, a pesar de sus dimensiones monumentales, también algo más frágil. El aliento de un mundo extranjero, oriental, parece flotar sobre este singular grupo arquitectónico. La planta [299] de la catedral agrupa, en torno al crucero rectangular oblongo (con una cúpula próxima al óvalo), un cuerpo de

cinco naves, dos alas transversales de amplio vuelo de tres naves, respectivamente, y un brazo de coro de cinco relativamente largo, mostrando, por tanto, tendencias ligeramente centralizadoras (la nave mayor tenía originalmente tres tramos menos). En el interior algunas naves laterales están cubiertas por bóvedas de arista, mientras que la nave central mantiene el techo plano. Sobre los arcos de columnas inferiores se abren galerías con arcadas dobles abrazadas por arcos ciegos de medio punto. Ambas plantas están separadas por una fuerte cornisa horizontal, y, en general, predominan las horizontales en todas partes, especialmente en razón del vivo dibujo de rayas en los pilares de las galerías altas y las incrustaciones de piedra en color en la pared del clerestorio. Se percibe una intención marcadamente decorativa, que configura también el exterior. Una trama de filigrana se extiende horizontalmente, articulada como parte aislada arquitectónica y plásticamente, pero que se difumina en la alineación como en un ligerísimo relieve, que semeja un fino velo. Tanto el interior como el exterior del edificio están realizados con formas sumamente refinadas y seguras; el cuerpo arquitectónico en sí se mantiene intacto, pero adquiere una apariencia grácil y ligera. Estas características se dan en los tres edificios de este conjunto, que están colocados con inusitada naturalidad y libertad.

Las formas seguras y elegantes de la catedral de Pisa, su sólida terminación y la suntuosidad de sus materiales causaron sin duda una extraordinaria impresión en los hombres de su tiempo. Su estilo hizo escuela en Pisa y en la vecina Lucca, e incluso en el resto de la Toscana. En Florencia este estilo decorativo recibe una impronta clá-

sica más refinada. La iglesia de *San Miniato al Monte* (comenzada a finales del s. x; fachada hacia 1170) [300, 301], situada sobre un alto que domina la ciudad, es uno de los ejemplos más bellos del *estilo florentino de las incrustaciones*. La superficie de las paredes exteriores e interiores está cubierta

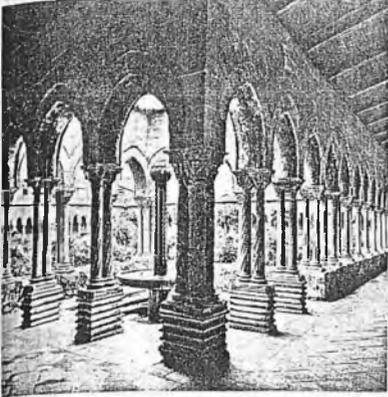


[302] Claustro de San Pablo Extramuros, en Roma, 1220-41. La rica configuración de las columnas torneadas como husos, con incrustaciones de piedrecillas cortadas de color, es típica de los llamados «trabajos cósmatas».

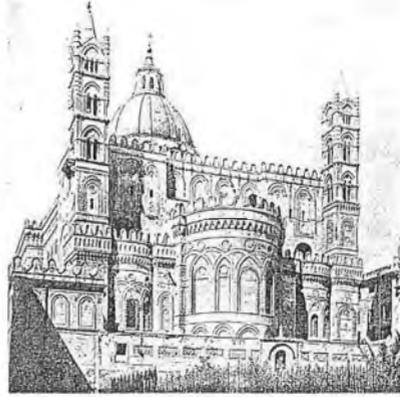
por mármol blanco y serpentina negro-verdosa, según una técnica sumamente noble y tan delicada como definida. La ornamentación de los edificios de la *escuela de Pisa*, a veces algo llamativa, deja paso aquí a una división mesurada, puramente geométrica de la superficie. El aspecto de la fachada es inconfundiblemente clásico, no sólo en los detalles —perfiles de cornisas, edículos y pilastras acanaladas—, sino también en la disposición total, lo que hace que se considere a estos edificios (forman

un pequeño grupo limitado dentro de Florencia y su entorno más próximo) como precursores del Renacimiento, producciones de un *pre-renacimiento florentino*. Realmente dicha valoración está justificada, ya que los primeros grandes arquitectos renacentistas florentinos, y muy especialmente Brunelleschi, se ins-

Estos minuciosos trabajos de incrustación en piedra caracterizan la arquitectura romana de esta época. Casi se puede decir que con ello se agota su actividad arquitectónica, pues las iglesias, ya relativamente escasas y no demasiado amplias, se atienen, en general, a las formas básicas de la basílica paleocristia-



[303] Claustro de la catedral de Monreale, finales del s. XII. Trabajos cósmatas, motivos normandos, antiguos y árabes se aunan en una suntuosa imagen de carácter oriental.

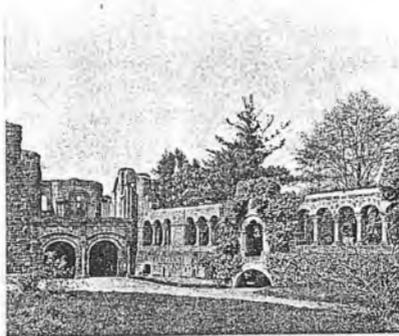


[304] Partes orientales de la catedral de Palermo, 1172-85. El macizo bloque almenado se atiene plenamente a las formas del Románico tardío, con una decoración de fuerte influencia árabe.

piraron precisamente en estas iglesias. El interior de *San Miniato* muestra una basílica clara y aireada con arcos transversales, que se tienden sobre la nave central, descansando sobre cada tercer apoyo, y una división por tramos con armazón de techumbre abierta del tipo que se encuentra por todo el norte de Italia, en *San Zeno*, por ejemplo [291], e igual que allí se eleva una cripta muy por encima del nivel del suelo de la nave central. Las formas ornamentales de la zona mural se integran en bandas horizontales más bien interrumpidas que articuladas en superficies por los arcos transversales. Las balaustradas del coro, el púlpito y el pavimento están cubiertos por ricas incrustaciones.

na. Un grupo romano de artistas, los Cósmatas, realiza desde el siglo XII estas artísticas incrustaciones; los claustros, ricamente adornados, de *San Pablo Extramuros* [302] y *San Giovanni in Laterano* pertenecen a las creaciones más conocidas de este círculo. En el sur de Italia la concepción espacial de la arquitectura sigue siendo tan conservadora o más que en Roma. Después de la conquista de esta región por los normandos surgen, desde finales del s. XI, grandes construcciones de iglesias en Apulia, que, sin embargo, más que desempeñar un papel fundamental en el cuadro general de la evolución arquitectónica, dan testimonio de la magnífica e impresionante intencionalidad constructiva de sus creadores. El centro capital de la archi-

itectura normanda está en Sicilia, que es anexionada en 1189 por los Staufen. Los conquistadores normandos se encontraron con un amplio substrato de arte, cuyos elementos decorativos realzados con



[305] Palacio imperial, en Gelnhausen, finales del s. XII. Junto a la torre de la izquierda se abre la sala de pórtico con dos naves, encima de las cuales se conservan restos de la capilla. A la derecha, el «alcázar» con la entrada principal en el centro y numerosas arcadas de ventanería.

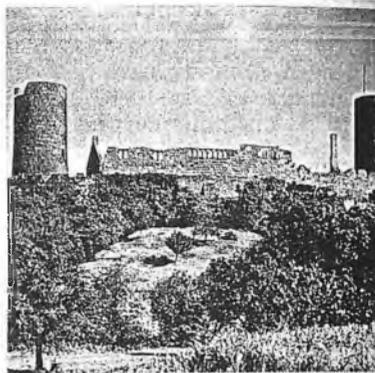
energía y audacia adaptan a sus edificios. También se introducen elementos bizantinos, de manera que se crean formas mixtas sumamente ricas. El claustro de la *catedral de Monreale* (finales s. XII) [303] adquiere en sus distintas partes, por obra de diversos talleres, la más rica abundancia de formas ornamentales. Dobles columnas esculpidas o guarnecidas con piedras policromas sustentan capiteles, en cuya decoración, ornamental o figurativa, se mezclan motivos clásicos grecorromanos con orientales y sobre los cuales se tienden altos arcos apuntados árabes. Este tipo de arco caracteriza también el sistema decorativo del exterior; habiendo surgido por las intersecciones de arcos redondos, cubre los ábsides orientales de la *catedral de*

*Palermo* [304]. Nutrida por el caudal de formas de culturas extranjeras, también en dicha obra se refleja la tendencia general occidental del Románico tardío hacia la configuración profusamente decorativa del exterior del edificio.

Es cierto que la arquitectura italiana de la época románica ha hecho escasas aportaciones a la solución de los dos problemas arquitectónicos que iban a preparar el advenimiento del Gótico —la disolución del muro y el abovedamiento— sin embargo, no es menos cierto que en sus numerosos edificios se manifiesta con toda claridad el carácter general de la arquitectura del Románico, y que al mismo tiempo tiene un especial valor por que constituye ya el anuncio del espíritu del Renacimiento sobre las bases de la tradición clásica grecorromana.

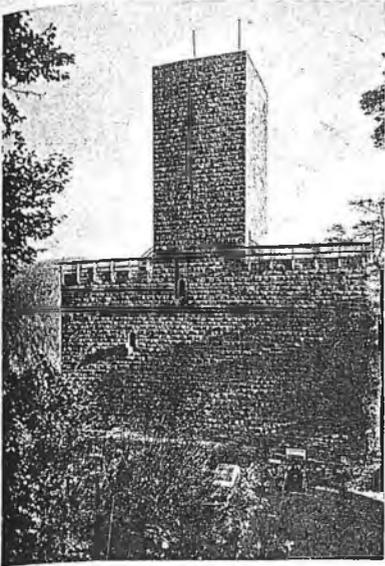
#### ARQUITECTURA CIVIL

Las manifestaciones principales de la arquitectura profana medieval son las construcciones defensivas.



[306] Castillo de Münsingen, en Württemberg, finales del s. XII. El poderoso «castillo anular» está colocado en las faldas de una colina que se extiende longitudinalmente. Se alzan dos «torres homenaje» para vigilar el territorio en todas las direcciones.

vas y las viviendas. Encuentran su realización monumental en el *castillo* y la *ciudad fortificada*, buscándose en ambos la fusión de dos objetivos: la vivienda y la defensa. A través de la historia germánica



[307] Castillo de Liebenzell, finales del s. XII. La torre del homenaje y el «muro de parapeto» protegen la parte más expuesta del «castillo de sector». Muro y torre quedan inarticulados, pero los volúmenes pétreos claramente proporcionados producen un gran efecto. Los sillares almohadillados subrayan el carácter de fortaleza.

sabemos que los funcionarios de alto rango imperial preferían salones no fortificados, y el *palacio* (en alemán *Pfalz*, derivado del latín *palatium*; en alemán medieval *Pfalenze*) es, en principio, la sede no fortificada del soberano. Pero a lo largo de la alta Edad Media también los palacios se convierten en castillos [305], muy característicos y representativos, semejantes en instalaciones y técnica defensiva y provistos de unos salones de mayores dimensiones.

Las formas básicas de la construc-

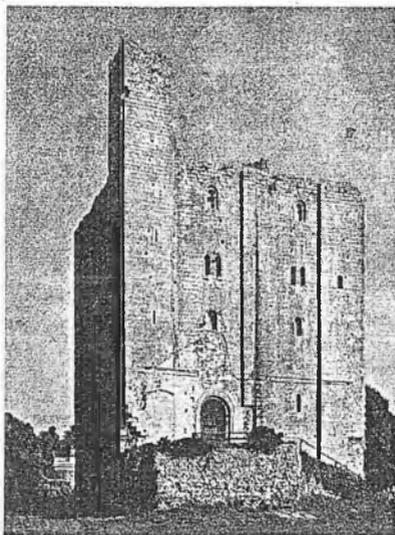
ción de castillos están sometidas a condicionamientos geográficos. En el sur y el oeste de Europa se busca una forma de conjunto lo más regular posible, y en el norte, especialmente en Alemania, el castillo brota del terreno y se adapta, también en la técnica defensiva, a sus condiciones. Con ello se desarrollan dos tipos básicos. El primero, el *castillo anular* (en alemán *Ringburg*), con un círculo protector de murallas y casas, está situado en un terreno protegido por todas partes, sobre una isla, por ejemplo, o una colina [306]. El castillo anular posee generalmente una *torre del homenaje* interior aislada, que sirve más que para la defensa directa, como último reducto de refugio. Estas torres capitales están a veces dispuestas para ser habitadas en las plantas superiores (chimeneas, etc.), mientras que sus «mazmorras» pueden ser consideradas más bien como sótanos de provisiones, o almacenes. Otra parte importante de todo castillo es el *alcázar*, que contiene las habitaciones, el salón y una serie de dependencias para las damas.



[308] Arca románica de madera de nogal, s. XII, Sión (Suiza). Musée de Valère. El arca fácilmente transportable es la pieza más importante del mobiliario de la Edad Media. En este caso se trata de una forma más desarrollada sobre pies abiertos como ventanas. Arcadas de columnas y motivos de rosetas en talla plana son los elementos principales de la decoración, tomados, en parte, de la arquitectura.

En dicha zona se suele situar la capilla, aunque con frecuencia la encontramos también en el pórtico

proceder también, quizás, de iglesias o casas privadas de la burguesía. Las estancias del castillo so-



[309] Castillo de Hedingham (Essex), hacia 1140. El *keep* inglés es semejante al *donjon* francés: una torre habitable rectangular de varias plantas en el interior de instalaciones fortificadas. Rígida articulación vertical que culminaba antes en cuatro esbeltas torres angulares y cuadradas.

o junto a él, sobresaliendo como el lugar más vulnerable del castillo.

El segundo tipo, el *castillo de sector* (en alemán, *Abschnittsburg*), está situado generalmente sobre una lengua de montaña, de tal manera que un foso lo separa del terreno adyacente. La fuerza defensiva se concentra aquí en la parte del sector. La torre del homenaje está con frecuencia unida a una muralla particularmente alta y fuerte, que se coloca como *parapeto* de protección ante el resto del castillo [307].

Del interior de estos castillos medievales no se ha conservado casi nada: algunas chimeneas y piezas sueltas del mobiliario, especialmente arcones [308] que pueden



[310] Castel del Monte, hacia 1240. El palacio de caza de Federico II encarna con rara pureza el esplendor artístico de la Apulia de la época de los Stauffer. Como castillo octogonal con ocho torres igualmente dispuestas en torno a un patio interior, muestra en los detalles motivos antiguos romanos (portal) junto a arcos apuntados góticos (ventanas en el interior).

[311] Fortificación de la ciudad de Avila, s. XII. Tendido de murallas que conserva íntegramente con sus torreones prominentes en semicírculos. Las capas de alturas diversas de los macizos de mampostería y las almenas animan las pesadas masas.

sencillas, igual que más tarde en época gótica, y, salvo alguna capilla y el interior de alguna torre, no están abovedadas. Las magníficas

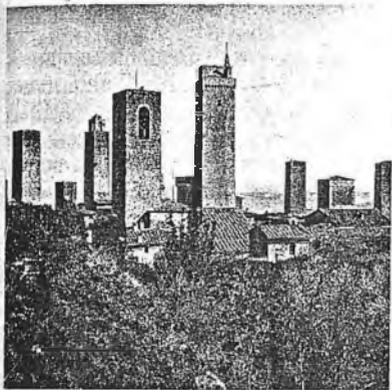
arcadas de ventanas de las construcciones mayores se cerraban con postigos cuando hacía mal tiempo.

En estrecha relación con el *Bergfried* (torre del homenaje) alemán se encuentra el *donjon* francés y el *keep* inglés [309]. Estas macizas torres, las más antiguas de las cuales se remontan al s. X, son probablemente de origen normando y se emplearon en tiempos de paz también como viviendas (una monumental unión entre la construcción defensiva y la habitable).

En Italia el *castillo* adquiere la forma ideal, un cuadrado regular con una muralla de recias torres angulares. Las habitaciones están adosadas por dentro a las murallas. Los castillos más bellos se construyeron en el reinado de Federico II, en Apulia: el ejemplo más impresionante y mejor conservado es el *Castel del Monte* [310].

El florecimiento de las ciudades comienza, en general, en el s. XIII. En Alemania se han conservado

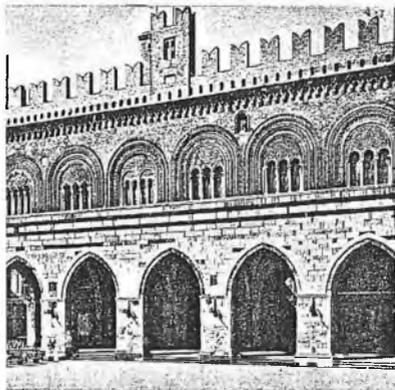
[312] Vista sobre San Gimignano. Las altas torres de defensa de las familias de la nobleza se levantan, en parte, aún en el s. XII y proporcionan en la actualidad una singular silueta a esta ciudad de la montaña.



algunos restos de fortificaciones de ciudades (*Esslingen*) de la época tardía de los Staufen. El anillo

amurallado que rodea la ciudad de Avila en España [311] es único en su tipo y fue construido en el siglo XII; destinado a la defensa de la ciudad contra los moros, hoy todavía se conservan sus recios torreones prominentes. También al s. XII se remontan algunas altas torres fortificadas, que se han conservado en el interior de algunas ciudades italianas (*Bolonia*, *San Gimignano* [312]). En la región meridional de Alemania (*Ratisbona*) se encuentran construcciones del mismo tipo. Se trata de sedes fortificadas de familias nobles, que según parece estimaban necesario estar protegidas también de sus vecinos. De casas burguesas sin fortificar sólo han quedado algunas pocas fachadas románicas tardías. En Italia se ha conservado toda una serie de *ayuntamientos* con pretenciosas formas y dimensiones [313]: son edificios macizos, espa-

[313] Ayuntamiento de Piacenza, s. XIII. La edificación cúbica coronada por almenas es la expresión de la actitud defensiva representativa de las ciudades italianas. Ventanas románicas tardías ricamente decoradas en la primera planta; la planta baja está abierta ya con bóvedas y arcadas góticas.



ciosos, a menudo con una gran sala en el primer piso sobre una galería abierta abovedada.

## ESULTURA

La escultura románica es fundamentalmente decorativa, es decir, está exclusivamente al servicio del templo, y no es estatuaría exenta. Esta peculiaridad, con la consiguiente necesidad de adaptar la figura a las proporciones y formas de la superficie arquitectónica es, en muchos casos, decisiva para la concepción y configuración de las figuras.

Del mismo modo que el edificio románico se alza sobre una planta sistemática como conjunto articulado y compuesto en todas sus partes, también el mundo iconográfico cristiano experimenta una ordenación en la que las diferentes tendencias del arte de la alta Edad Media se van integrando, gradualmente, en el panorama general de una amplia concepción del mundo. Esta concepción del mundo es fundamentalmente religiosa: el Juicio Final y las visiones apocalípticas desempeñan un papel predominante. Las representaciones de este mundo denotan la ambigüedad medieval, que confunde las fronteras entre formas humanas, animales, vegetales y abstractas, de manera que el sentido de las imágenes permanece con frecuencia oculto para el espectador o el estudioso actuales.

Hemos visto cómo en la arquitectura románica, mucho más que en otras épocas, hicieron eclosión tendencias plásticas con la misma fuerza tanto en la integración de las distintas partes constructivas como en la configuración de las paredes. Resulta así más comprensible la creciente importancia que ganan ahora las obras escultóricas, que aparecen como manifestación de una misma voluntad artística. La escultura en edificios subraya las distintas partes importantes de és-

tos, como pórticos, ventanas y capiteles. A las piezas decorativas exentas de los interiores de la iglesia ya conocidas en la alta Edad Media se añaden las obras sueltas de imágenes devotas y tumbas, barandillas de coro y grupos de la Apoteosis de la Cruz. En el dominio de este extenso ámbito de temas y tareas, en la ordenación sistemática de la distribución de las imágenes y en su inclusión lógica en el edificio de la iglesia, se desarrolla la escultura románica.

Frente a la importancia de la escultura mayor de los pórticos de los interiores de las iglesias, las obras del arte menor quedan algo relegadas, aún cuando también se manifiestan en él las tendencias estilísticas generales, ocasionalmente incluso antes que en esculturas mayores. De este modo los trabajos en oro y marfil van perdiendo importancia; las labores en bronce por el contrario (placas funerarias, hojas de puertas, etc.), pasan ahora a un primer plano, al igual que los trabajos en madera y en piedra (escultura arquitectónica y escultura en bulto redondo). Se anuncia así un cambio estilístico que se manifiesta en las figuras, frecuentemente de tamaño natural: el antiguo ilusionismo, tan firmemente arraigado en el arte medieval temprano en el delicado relieve de marfil, el resplandor esplendoroso del oro es ahora superado definitivamente. En su lugar aparece la reproducción, rígida y simbólica, del mundo del Más Allá. Su representación se puede llevar a cabo en formas diversas: se realiza con igual validez en las figuras fuertemente prominentes y de bulto redondo que en el relieve plano de relleno de superficies; junto a la concepción recóndita, hierática y rígida de la escultura alemana aparecen las visiones estáticas de los tímpanos franceses.

Estas derivaciones, condicionadas regionalmente, quedan siempre sometidas, sin embargo, al mismo deseo de búsqueda de una forma distanciadora y, a la vez, atrayente. Dicha concepción se da en todos los países cuya creación escultórica va ganando en importancia durante la época románica, tanto en Francia, Alemania y España, como en Italia. Tampoco la inmensa influencia de los modelos del arte clásico grecorromano, que sigue condicionando durante toda esta época el arte de Italia, se deja apenas sentir sobre la fuerza abstracta que imponen las ideas supraterraneas de las que está llena toda la producción artística de la alta Edad Media.

Sólo a finales del s. XII podemos detectar un ligero cambio: las figuras encerradas en bloques parecen ir cobrando nueva vida y se comienza a trabajar ya en altorrelieve. Los ropajes se proyectan hacia el exterior en abundantes y voluminosos pliegues, y los personajes de las jambas de las portadas abandonan su aislamiento y tienden a conversar entre sí. Este cambio se debe, con toda seguridad, a la renovada afluencia de formas clásicas grecorromanas y bizantinas; aún cuando ya existían desde antes, sólo ahora es cuando parece darse, por vez primera, una disposición interna para acoger y adaptar estas formas, asimilarlas en una auténtica síntesis y ponerlas al servicio de los nuevos y propios medios de representación. La obra escultórica románica, que se servía hasta ahora de la figura humana sólo de forma simbólica para la explicación de los hechos bíblicos, comienza a llenarse, gradualmente, de realidad terrena. Una imagen ya terrenal, el ideal de la nobleza feudal, va haciéndose notar en la representación de las figuras divinas. De este modo la escultura se sitúa

ya en el umbral del arte gótico, en el que se encontrará, aunque durante un breve intervalo de tiempo, un equilibrio entre el mundo terrenal y el mundo de ultratumba, entre la forma y la expresión.

### Francia

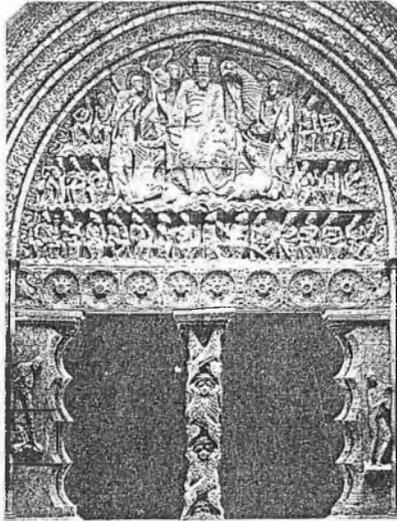
Los ejemplos más antiguos de escultura arquitectónica figurativa de la Edad Media parecen estar localizados en la región pirenaica [245],



[314] Cristo entronizado en la mandorla, después de 1096. El relieve en mármol, colocado actualmente en el deambulatorio de St. Sernin, en Toulouse, es uno de los primeros ejemplos de la escultura mayor francesa. Transposición de modelos de pequeño formato a dimensiones casi de tamaño natural. Inserción de los detalles ornamentales en una rígida composición con severa frontalidad y hierática severidad y solemnidad.

es decir, en un territorio cuya población española septentrional y francesa meridional estaban entonces cultural y lingüísticamente en estrecha unión y que, con las pere-

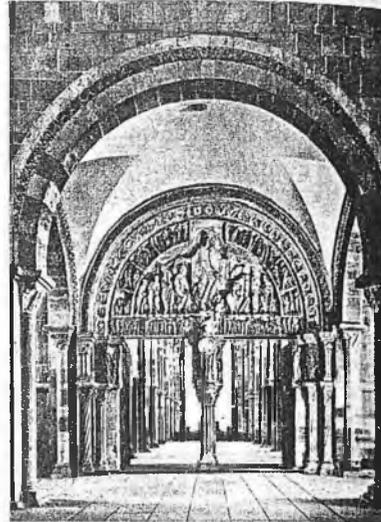
grinaciones a Santiago de Compostela, cultivaron un estilo artístico muy homogéneo. Al cabo de medio



[315] Pórtico en la fachada meridional de la iglesia de St. Pierre, en Moissac, hacia 1120. Uno de los primeros ejemplos de tímpano exornado con relieves figurativos. En la representación de Cristo entronizado y los 24 ancianos del Apocalipsis, transposición del solemne estilo temprano a un expresivo lenguaje formal: esbeltas figuras de impetuoso movimiento con fuerte estilización ornamental.

siglo de estos primeros y aun primitivos intentos, surge a finales del s. XI, en las inmediaciones de Toulouse, el primer centro de escultura mayor románico-francesa, estrechamente relacionado con las experiencias casi simultáneas y muy análogas de León, de manera que hasta ahora no es posible precisar, de manera clara y unívoca, a cuál de los dos lugares corresponde la prioridad en este terreno artístico. Los ejemplos más impresionantes de dichos trabajos se encuentran en las balastradas del coro de la iglesia de peregrinación de *St. Sernin* de Toulouse: los bajorrelieves en mármol de medio tamaño natural de un

*Cristo entronizado* [314] y una serie de figuras de apóstoles. Estas imágenes se caracterizan por su aspecto rígido, sereno y activo, y en ellas los detalles ornamentales — las pliegues del vestido o el cabello — subordinan plenamente a la gran composición total. Si bien la solemne frontalidad y el estilo de relieve, de suave modelación y rel



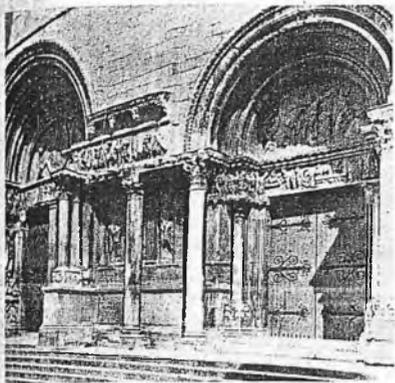
[316] Pórtico en la fachada occidental de la iglesia de St. Madeleine en Vézelay, hacia 1130. También en Borgoña determina la reproducción abstracta y visionaria del estilo del relieve de los tímpanos. La agitada composición de figuras, que representa el milagro de Pentecostés, está insertada en un armazón arquitectónico y rigidamente articulado.

tivamente plano, revelan aún su procedencia de la escultura menor (marfiles y pinturas miniadas), e incluso la monumentalización y simplificación de las formas se expresan únicamente en el espíritu románico.

En Moissac, localizada algo más al norte, apareció, apenas un cuarto de siglo después, un grado estilístico nuevo y notablemente más evolucionado en la escultura sudoccidental francesa. La iglesia prior

cluniacense de *St. Pierre* de aquel lugar era antes un eslabón de la cadena de edificios importantes de peregrinación, y el pórtico, que se conserva íntegro [315], de su nártex meridional puede proporcionarnos, aún hoy, la fuerte impresión que antaño recibiría el peregrino al entrar en la iglesia. La atención recae primero sobre el tímpano, cuya superficie está totalmente cubierta por representaciones en relieve llenas de figuras. El centro y el motivo dominante lo constituye Cristo entronizado rodeado del Tetramorfo y dos ángeles; con proporciones considerablemente menores se alinean los veinticuatro ancianos del Apocalipsis (cf. *Apoc.* 4.4). La entrada forma

de Toulouse deja paso a un agitado y expresivo lenguaje formal. Las figuras son muy alargadas y esbeltas; sus miembros delgados y quebradizos se doblan en complicados motivos estáticos y dinámicos. La agitación interna arrebatada a cada forma particular —los giros de cabeza llevados hasta el extremo, los ribetes de los vestidos quebrados en dientes y las largas barbas desgreñadas— y las une en un conjunto general de líneas, que se prolongan hasta las curvaturas de las paredes laterales de la entrada. El estilo del relieve, en parte casi de bulto redondo, no puede hacernos olvidar que predomina en él una concepción plana y lineal muy alejada de la animosidad monumental de la primera época románica, pero que, sin embargo, ha ganado en énfasis expresivo. Este estilo, extendido con diversas de-



[317, 318] Pórtico occidental de la iglesia de *St. Gilles du Gard*, hacia 1150. La más importante iglesia con tres pórticos del romano tardío del sur de Francia fue copiada de un arco de triunfo romano. La ornamentación de los tímpanos pierde importancia frente a las grandes figuras de nicho en el frente y dos jambas del pórtico. En las figuras [318], formas marcadamente estáticas y revivificación de la estatuaria clásica romana.



un doble pórtico dividido por el pilar central ricamente decorado, que se extiende a derecha e izquierda en arcos festoneados. En el estilo de las figuras del tímpano, la serena solemnidad de la escultura

rivaciones por otras regiones del sudoeste francés y por España, impregna también la creación es-

cultórica de Borgoña. Uno de los más bellos ejemplos lo ofrece la portada de la iglesia, importante por otra parte dentro de la arquitectura, de *Ste. Madeleine de Vézelay* [316]. La integración del pórtico en la arquitectura es tan equilibrada como su división en tema principal, zonas de enmarque y frisos circundantes de ornamentos. La representación es de un efecto más agitado, convulsivo y extático que en Moissac. Describe el milagro de Pentecostés, el momento en que el Salvador hace descender los rayos del Espíritu Santo sobre los Apóstoles —que aparecen como figuras fantásticas en el dintel y en las zonas marginales— para que prediquen el Evangelio a todos los pueblos de la tierra. Este tema debió de tener gran actualidad en la época de las Cruzadas, y encontró en este pórtico su primera expresión monumental.

Hacia mediados del s. XII la escultura de pórticos franceses halló, igual que la arquitectura, una serie de soluciones modelo con peculiaridades regionales. Mientras que en la región occidental se realiza la gran fachada de la iglesia de *Notre-Dame-la-Grande en Poitiers* [275], que muestra como innovación más importante figuras bajo filas de arcadas en la planta intermedia, en la región del sur se lleva adelante el desarrollo del pórtico de tres arcos, adornado con estatuas. En Provenza, la herencia del arte clásico romano proporcionó sin duda importantes estímulos y sugerencias: en este sentido, por ejemplo, apenas puede concebirse el enorme pórtico de la abadía de *St. Gilles du Gard* [317] sin tener en cuenta su modelo: el arco de triunfo romano. También las formas ornamentales —meandros, acantos, óvolos— proceden, claramente, del arte romano. Las grandes estatuas están colocadas

en nichos planos entre pilastras ancladas [318]. Se despliegan en un enérgico relieve, casi con corporeidad de bulto redondo y una apariencia reposada y serena. La escultura de la Antigüedad clásica aparece aquí incomparablemente más cercana que en las obras que hemos examinado hasta ahora; sólo ocasionalmente adquieren un cierto dinamismo y vivacidad, pero ya no en una forma tan agitada y exaltada.



[319] Pilar en el claustro de la iglesia de St. Trophime de Arles, segunda mitad del s. XII. Última fase de la escultura románica en el mediodía francés. La solidificación de la figura en forma de columna corresponde a las tendencias que en el norte de Francia conducen al desarrollo de la estatua-columna gótica [443].

Este apaciguamiento de las formas, que caracteriza también la escultura del norte de España, conduce en alguna ocasión a una configuración rígida. Las figuras de los pilares en el claustro de la iglesia de *St. Trophime en Arles* [319] tienen apariencia de bloque. Ningún cruce de las piernas enturbia su sosegado estatismo y las ves-

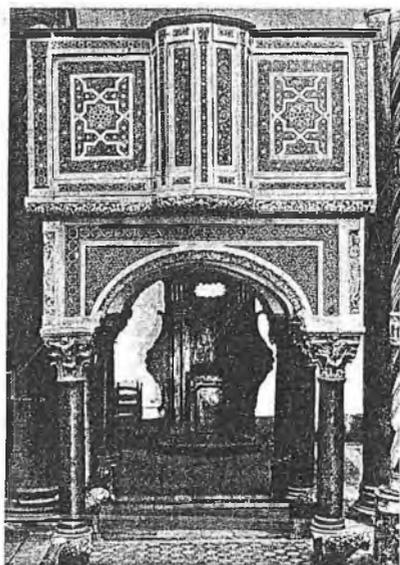
tiduras, con su caída vertical de pliegues paralelos, contribuyeron también a dar a las figuras apariencia de columnas. Es inevitable que surja la idea de considerarlas como elementos integrantes de la arquitectura: en este caso, como columnas angulares. Las representaciones en relieve de los tímpanos constituyen la manifestación más clara del desarrollo de la escultura románica en Francia.

De este modo, y con la formación de la figura de bulto redondo y su integración en el pórtico, se da un nuevo salto en la evolución, que anuncia ya el Gótico. Dicho pórtico, que acoge al asistente al culto con sus figuras columniformes de mayor tamaño que el natural, constituye la nueva forma de esta característica concepción escultórica. El primer pórtico de este tipo de composición plenamente gótica, aunque condicionado en alguno de sus elementos por el espiritualismo románico, se encuentra en la *catedral de Chartres* [443], en l'Île de France, la región francesa cuna del gótico. Las primeras tendencias hacia la relajación de la rigidez románica de la figura humana se inician en Francia hacia el año 1200 y pertenecen, por tanto, ya a los comienzos de la época gótica [445]. La figura de bulto redondo hubo de ser previamente un elemento arquitectónico para liberarse después de la severidad de las formas primitivas, y transformarse, más adelante, en animizada, viva, informada ya por los nuevos ideales del «romanticismo de la cabellería cortesana».

### Italia

Desde la baja Edad Media se extiende por Italia, partiendo del norte, de Lombardía, y alcanzando hasta la Campagna, una abundante escultura arquitectónica. Sus moti-

vos, preponderantemente ornamentales —follaje, zarcillos, entrelazados y, sólo aisladamente, también figuras humanas y animales—, son de procedencia en parte germánica y en parte clásica. Esta decoración se asienta en bandas de frisos sobre enmarques de puertas o ventanas, pero principalmente en las piezas accesorias del interior de las iglesias: en púlpitos, atriles, balaustadas y candelabros. A excepción



[320] Púlpito en la catedral de Sessa Aurunca, s. XIII. Un ejemplo capital del «pergamo» difundido especialmente en la Campagna —apoyado aquí sobre columnas leoninas—. Trabajos cósmatas plano-ornamentales se unen con decoración esculpida, que muestra en el detalle estrecha dependencia de modelos de la Antigüedad clásica.

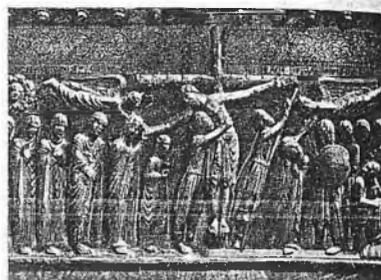
del norte, que está más fuertemente ligado al norte y al oeste de Europa también en la arquitectura, el resto de Italia permanece aún, a lo largo de todo el s. XII, en esta actitud marcadamente ornamental, que asigna a la figura humana sólo un lugar subordinado. Su punto culminante se encuentra en

los trabajos policromos, y sumamente artísticos, de incrustación de piedras cortadas, muy difundidos especialmente en la Campagna [320]. Naturalmente, los pocos motivos figurativos que se encuentran escondidos entre los ornamentos de los frisos esculpidos —en las cornisas, zócalos y capiteles— nos muestran la fuerza con que continúa actuando, a lo largo de toda la Edad Media, la herencia del arte clásico romano: podemos captar sus huellas incluso en la transformación simbólica de los modelos. Así se buscará también inútilmente en el norte de Italia, casi la única región que adopta consecuentemente esculturas figurativas en sus pórticos, la representación extática y ultraterrena de temas religiosos, que aparece en los tímpanos franceses. Asimismo, los ricos conjuntos escultóricos que en el sudoeste de Francia cubren, con frecuencia, toda la fachada, sólo aparecen aquí en formas muy reducidas. En general, el aspecto del frente occidental está condicionado por la arquitectura de los pórticos del norte de Italia, a la que se subordinan también, claramente, los trabajos escultóricos.

Si dejamos a un lado los bajorrelieves en bronce de las puertas de *San Zeno en Verona*, realizados aún a finales del s. XI, que muestran un estilo muy poco común en Italia, emparentado con el de la catedral de Hildesheim, podemos considerar las representaciones figurativas de la *catedral de Módena* como el comienzo de la evolución hacia un nuevo estilo. Hacia el año 1200, el maestro Wiligelmus, de quien apenas tenemos noticias precisas, realizó, con sus colaboradores, toda la ornamentación escultórica de la fachada occidental de esta catedral. En las escenas del bajorrelieve dispuestas en bandas [321] puede apreciarse cómo en Italia,

igual que en el norte y oeste de Europa, domina la forma simbólica románica llena de severidad y monumentalidad. Por otra parte, las figuras revelan, a través de sus macizas formas corporales de claro contorno y vigorosamente sobresalientes, que están ya subordinadas al conjunto escénico, sin perder por ello su independencia.

El estilo de Módena se encuentra de nuevo, de forma muy alterada



[321] Maestro Wiligelmus, escenas de Génesis en la fachada oeste de la catedral de Módena, hacia 1120. Comienzo de la plástica figurativa en los pórticos del norte de Italia. Clara composición en verticales y horizontales. Figuras macizas y compactas, de enérgico relieve.

[322] Benedetto Antelami, relieve del Descendimiento en la catedral de Parma, 1178. Pervivencia del estilo de Módena. Las figuras están alineadas esquemáticamente en una rigidez columnaria. Anticipación de la superficie superior por la alineación de los pliegues.

en distintos pórticos del norte de Italia. En el transcurso de la evolución también se perciben influencias extranjeras, sobre todo las de la ve-

cina Provenza. Muy representativo de estas influencias es el escultor Benedetto Antelami, que trabajó en Padua a finales del siglo (1179-1196) y que se cita a sí mismo con cierta arrogancia en una de sus obras. Esta actitud es muy característica del artista italiano, que sale del anonimato típicamente medieval mucho antes que en otros países. La primera de las obras conservadas de Benedetto Antelami, el relieve del *Descendimiento de la Cruz* [322], parece continuar la concepción de las figuras en bloque de Módena, aunque estén separadas por un lapso de más de medio siglo. En las trabadas figuras alineadas con cierta monotonía y falta de expresividad, con sus vestiduras provistas de abundantes pliegues, se encuentran ya, sin embargo, los gérmenes de nuevas formas, que hacen eclosión hacia 1200 en las dos grandes *figuras de nicho* de la *catedral de Borgo San Donnino* [323]. Este gran progreso no se debe en lo fundamental a las influencias provenzales, ya que el rematado es notablemente diferente [318]; la colocación misma de la imagen suelta en un nicho confiere a la figura una individualidad completamente nueva, que la libera así de la serie arraigada en el edificio y le infunde una vida propia. Naturalmente tampoco esta obra puede concebirse desligada de la arquitectura; la estatua exige la concavidad enmarcadora, en la que, sin embargo, se afirma con independencia. También los rasgos particulares de una representación más naturalista —el indicado contrapuesto en el motivo estático, el juego de contrastes entre el cuerpo y el vestido, la postura de las manos y de la cabeza— apenas se han de considerar como reflejos de la realidad terrena, sino como adopciones de motivos procedentes de la Antigüedad clásica, que

están aún plenamente sometidos a la coerción ornamental. A pesar de ello, en la aparición de estas formas que aligeran la rigidez románica, se anuncia un nuevo espíritu que también se abre paso en el norte [328].

Otro centro artístico se forma a principios del s. XIII en el sur del país, donde la arquitectura y el arte escultórico alcanzan bajo el gobierno de los Staufen un breve, pero intenso esplendor. Dentro de la es-



[323] Benedetto Antelami, estatua de David en la fachada de la catedral de Borgo San Donnino, hacia 1200. Cambio estilístico por la adopción de la estatuaria antigua bajo el influjo de modelos del sur de Francia [318]. B. Antelami libera así por completo a la figura del relieve y le confiere nueva individualidad como estatua de nicho de plástica libre.

cultura occidental coetánea, en ninguna parte se puede percibir de manera tan inmediata la aproximación a la Antigüedad clásica como en los pocos testimonios conservados, y en parte muy mutilados, de este círculo radicado en Apulia, cu-

yos ideales espirituales y artísticos se orientan claramente hacia la época imperial romana. También en una obra tan dañada como el *busto en mármol* [324], en el que se cree reconocer a Federico II, se manifiesta la excepcional calidad de éste arte y el deseo de romper las ataduras de la vinculación medieval en la representación idealizada del hombre. Pero estos intentos, que podemos considerar ya como precursores del Renacimiento, quedan detenidos en sus propios comienzos; del mismo modo, tampoco el reino meridional de los Hohenstaufen podía perdurar (Konradin, el último emperador de la dinastía, fue ajusticiado en 1268 en Tagliacozzo). Sin embargo, los efectos de esta grandiosa intencionalidad plástica se dejan ver, más tarde, en las obras de los «Pisani», la gran familia de escultores, procedentes de Apulia y que trabajaron en la Toscana.

### Alemania

Mientras que en otros países la evolución de la escultura mayor románica tiene lugar principalmente en las fachadas y en los pórticos de las iglesias, en Alemania es en la imagen exenta donde más se manifiesta dicha evolución. Y este rasgo específico se debe en gran medida a la existencia del doble coro en las iglesias alemanas, que ofrecían así, desde el primer momento, puntos de apoyo para una configuración más suntuosa de la fachada occidental. Pero tampoco en edificios marcadamente direccionales se encuentra en los pórticos una decoración plástico-figurativa que pueda compararse con ejemplos franceses. Así parece manifestarse en Alemania una actitud diferente ante la creación escultórica: «la escultura no es hija de la arquitectura, sino su hermana menor» (Pinder). La es-

cultura alemana se desarrolla, por tanto, no en el exterior, sino principalmente en el interior de la iglesia: como imagen votiva aislada y unificada en los grandiosos grupos de las cruces triunfales, en los relieves de las tumbas, balaustradas de coro y valiosos trabajos en oro. Se prefiere frecuentemente la madera al estuco y el metal a la piedra, material más importante en otros países. En tanto que no se trata de



[324] Fragmento en mármol de un soberano, de tamaño natural; principios del s. XIII, Barletta, Museo Nacional. La efigie del soberano (¿Federico II?), realizada según el modelo de las estatuas de los emperadores del arte romano, es un testimonio único del esplendor artístico de Apulia en época de los emperadores de la dinastía de los Staufen. El insólito naturalismo en la captación fisonómica apenas puede compararse con ninguna de las obras conservadas del arte occidental coetáneo.

trabajos de arte menor, estas imágenes, con frecuencia carentes de todo apoyo arquitectónico, tienen que afirmarse frente al espacio de su entorno, lo cual hace más comprensible la monumentalidad, solemne y severa, de su aspecto exterior, su

forma maciza y su estilización ornamental.

En la llamada *Madonna de Imad* [325] se nos ha transmitido una de las más importantes imágenes votivas de comienzos de la época sálica. También esta escultura de la Virgen, tallada en madera y laminada en oro, igual que la estatua del *Tesoro de la Catedral de Essen* [241], realizada aproximadamente treinta años antes, no sólo



[325] Virgen del obispo de Imad, llamada «Madonna de Imad», hacia 1050. Madera originariamente chapada en oro. La imagen hierática y severa, ajena a todo lo terreno, es uno de los primeros testimonios de la escultura románica de Alemania. Formas sencillas y firmes, en clara relación direccional. El juego de líneas es más bien un motivo envolvente que propiamente decorativo.

ha aumentado la escala —la *Madonna de Imad* tiene más de un metro de altura y excede así en un cuarto a la de Essen—, sino que además han desaparecido aquí completamente los últimos restos de la delicada movilidad de la obra anterior. Las grandes formas, de confi-

guración uniforme y de una concentrada severidad, se afirman aún sin la cobertura del coro e incluso se diría que se expresan todavía con mayor fuerza y validez. Una ley clara y rígida integra las partes en una unidad, las sitúa en un juego de relaciones de sencillos contrastes direccionales y no se pierde en el detalle, sino que aprovecha los motivos ornamentales para la ligazón de cada una de las formas en un conjunto. La escultura adquiere ahora presencia inmediata y objetivada. Las figuras no quedan ya sometidas a una esfera iconográfica imaginaria; salen de ella y se sitúan a la vista del espectador en forma corpórea y tangible.

La forma plástica reforzada desde el interior se expresa también en el relieve, técnica que más inmediatamente puede conducir a la interpretación pictórico-ilusionista de lo figurativo. En la *placa en bronce de la tumba del arzobispo Friedrich von Wettin* [326], la figura casi se desliga de la superficie metálica que no constituye ya una zona de imágenes, sino un fondo. Al cuerpo perfilado como un macizo volumen homogéneo se adhiere laminarmente el vestido. Sólo las manos y la cabeza presentan una configuración individualizadora, aunque no dentro de una concepción retratista, que no se busca en esta época, interesada más bien por el valor simbólico, sino puesta al servicio del efecto total hierático, metafórico.

Bajo tales presupuestos fue posible que en Alemania se llegara a la creación de la primera figura monumental exenta de la Edad Media: la fundición en bronce del *león de Bruswick* [329]. Su forma ya está prefigurada en la artesanía (jarras de agua con forma de león), pero es característico el que se adopte en el arte mayor y cuaje en un

símbolo auténtico, plásticamente configurado, que se enfrenta con su fuerza concentrada y su combativa voluntad de poder al espacio libre de su entorno.

Hacia el s. XII se refleja en la escultura alemana la preocupación y el esfuerzo por ir dando nueva vida a las figuras rígidas y encerra-

probablemente apenas a un decen- de distancia la una de la otra, podremos observar una evolución de Benedetto Antelami [322, 323]. Esta evolución va desde la forma maciza, cuya severidad está algo suavizada por el juego de pliegues aplicado externamente, hacia la figura humana con movimiento in-



[326] Placa sepulcral en bronce del arzobispo Friedrich von Wettin en la catedral de Magdeburgo, hacia 1150. Forma general cerrada de comienzos del Románico alemán. También en el relieve se desprende la figura, casi en bulto redondo, como volumen macizo del fondo. Ligero subrayado de la superficie por amplias tiras de tejido con lineatura enmuescada. En la postura del arzobispo, con la mano derecha en actitud de dar la bendición, y en la cabeza sobresaliente, casi como en una escultura de bulto redondo, se condensa el mensaje plástico en una expresión simbólica que señala al mundo de ultratumba.

[327] Virgen del grupo de la Crucifixión del monasterio de Sonnenburg (Thüringen), finales del s. XII. Colonia, Museo Schnütgen. La maciza figura, de comienzos del Románico, totalmente de bulto redondo, está animada desde fuera: el juego ornamental de los pliegues gana relieve plástico y se convierte en factor determinante de la forma.

[328] La Virgen en Santa María en el Capitolio, en Colonia, finales del s. XII. El románico tardío se caracteriza por el incremento de movimiento interno de la figura por la caída más natural redondeada de ropaje y, sobre todo, por la nueva corporeidad expresiva, que acerca la imagen al dominio terrenal.

das hasta entonces en un silencio ultraterreno. Si comparamos las figuras de la *Virgen de un grupo de la Crucifixión* del monasterio de Sonnenburg [327], con la *Virgen erguida de Santa María en Capitolio*, de Colonia [328], realizadas

terno y de expresión y actitud mucho más terrenales. Tales rasgos se manifiestan no sólo en el afectuoso abrazo de la Madre y el Hijo, sino en el nuevo sentido de corporalidad que emana de las

figuras: la postura rígida se disuelve en un balanceo de contraposto y los miembros se redondean bajo el vestido, que cae en bandas de vivaces movimientos.

Esta concepción más realista de la obra de arte conduce en Alemania, un poco más tarde, a obras como los relieves en estuco de las

luntad artística, que posibilita un apropiamiento y una transformación válida de las mismas. La belleza en el aspecto externo, desconocida hasta entonces, caracteriza a estas figuras de los Apóstoles. Afecta tanto a la postura noble y mesurada y a la caída de pliegues, como a la elocuente expresión del



[329] Monumento de Enrique el León en Brunswick, llamado «león de Brunswick», 1166. Fundición en bronce de tamaño natural. En la primera escultura exenta monumental de la Edad Media se convierte la figura del león, que se remonta a fases previas, puramente artesanas, en un símbolo grandioso. La configuración del mismo, abstracta y sumaria, acentúa la forma del cuerpo, tensa y redonda, así como el efecto, puramente ornamental, de la melena y la expresión agresiva de la cabeza.



[330] El Apóstol Felipe, relieve en estuco en las balaustradas del coro de la iglesia de Nuestra Señora en Halberstadt, hacia 1190. Bajo la influencia de formas bizantinas se libera la rigidez románica en una nueva imagen humana orientada por el ideal de belleza de la incipiente caballería cortesana. Conformación plástica de todas las partes, con armónica unidad de expresión del cuerpo y el vestido. Espontaneidad en la postura y los elocuentes rasgos faciales.

*balaustradas del coro de Halberstadt* [330]. Una vez más podemos señalar aquí, como frecuentemente en el transcurso de los siglos precedentes, la relación directa con marfiles bizantinos. Por primera vez, sin embargo, las formas de la Antigüedad clásica parecen responder a una vo-

rostro. El efecto fuertemente pictórico que indudablemente emana de este relieve no oculta su plasticidad: las formas corporales son verdaderamente abultadas y palpables al tacto; las zonas de sombra que subrayan la caída de las bandas de la tela están constituidas por profundas fallas hue-

cas. En el semblante se condensa esta configuración a través de una intensidad casi apasionada. Entre las grandes superficies de las mejillas y la frente se han introducido las cuencas oculares, que irradian una mirada de expresión más profunda que la que podría producir la perforación de la pupila.

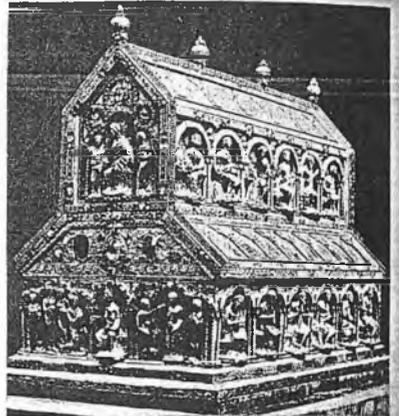
Si miramos retrospectivamente las distintas fases evolutivas, empezando por el estilo lineal solemne y hierático de los marfiles carolingios [238] y pasando por la monumentalidad ultraterrena de la *Madonna de Imad* [325] hasta esta nueva aceptación de la belleza terrena, podremos medir el camino que la escultura alemana ha recorrido en casi cuatro siglos. Pero tampoco esta última obra, que contiene ya plenamente desarrollados los gérmenes de las figuras de Naumburg [450], es una copia naturalista, sino fruto del deseo de plasmar el ideal del ser humano en las figuras divinas.

Para terminar este capítulo dedicado a la escultura alemana debemos echar aún una mirada sobre el arte menor, por la especial importancia que alcanza en esta época y

[331, 332] Nikolaus von Verdun, arca de las reliquias de los Reyes Magos de la catedral de Colonia, 1186-96. Plata repujada en oro. En la artesanía cristalizan con especial claridad las nuevas tendencias del Románico tardío. El arca tiene forma de una basílica, en cuyas arcadas redondas y treboladas están incluidas figuras sedentes (lados longitudinales) y representaciones escénicas (lados menores). La figura del Apóstol Santiago [331] muestra la intensidad expresiva de la escultura románica tardía en la exuberante riqueza de pliegues sobre un cuerpo orgánicamente redondeado.

precisamente en este país. Aun cuando podemos seguir su evolución a través de obras aisladas, cabe señalar como puntos de partida los objetos litúrgicos de la iglesia: candelabros, vasos, copo-

nes, relicarios, etc. En la región del Rin, Mosa y Mosela se hallaban los centros más importantes de este arte de orfebrería sumamente fecundo, que tuvo gran difusión no sólo en Alemania, sino también



en Francia. Uno de sus maestros más importante es Nikolaus von Verdun, natural de Lotaringia. A sus obras puede enmarcárselas claramente dentro de las tendencias de la escultura alemana —las fi-

guras del arca de las reliquias de los Reyes Magos, en Colonia [331, 332]—. Estas arcas dependen en su configuración directamente de la arquitectura y sus formas basilicales y centrales reflejan con exactitud la estructura arquitectónica de las catedrales de su época. El suntuoso y lujoso adorno de chapa de oro repujada, gemas y esmalte alveolar se aúna con las figuras plásticas en un conjunto inmensamente rico y precioso. Las figuras de los Apóstoles de Nikolaus von Verdun [331], representados como imágenes sedentes de plástica exenta, pueden equipararse, sin vacilación, a los relieves en estuco de Halberstadt. A pesar de su pequeña escala se expresa en ellos la misma fuerza plástica que configura de forma idealizadora una nueva imagen del hombre cercana a lo terrenal.

#### PINTURA

Al que contempla hoy el arte románico le parece que éste obtiene sus mayores y mejores resultados en los grandes conjuntos arquitectónicos. Algo de cierto hay, naturalmente, en este punto de vista, puesto que el arte románico, aun a pesar de toda su ambigüedad y espiritualización, tiende a manifestar una realidad tangible y objetiva. Con respecto a ello, el aligeramiento y perforación de las paredes de la nave mayor —que hasta entonces estaban con frecuencia cubiertas casi por completo por escenas bíblicas— viene a reducir la participación decorativa del fresco en el efecto general del recinto sagrado. Con ello se relega cuantitativamente la pintura a un último lugar, aunque sigue siendo una parte esencial de la creación artística románica. En el conjunto de la iglesia, los distintos géneros artísticos tienen el mismo

valor, y sus manifestaciones, realizadas en las más diversas técnicas, se aúnan con la arquitectura para producir el compacto complejo simbólico que constituye el edificio sacral de la época románica.

La extensa creación pictórica se manifiesta de varias formas: en ciclos de pinturas al fresco dentro del recinto de la iglesia, en las pinturas miniadas, que surgen en gran número en las escuelas monacales, en las vidrieras, que como nuevo medio de expresión pasan lentamente a primer plano, y también en los preciosos trabajos en oro y esmalte de la artesanía. De todas estas manifestaciones tomaremos sólo algunas como ejemplos; entre ellas insistiremos sobre las pinturas murales, en las que se exterioriza con mayor rigor, probablemente, la tendencia del Románico a la forma simbólica monumental. Podemos prescindir aquí de una subdivisión de la materia por países en favor de una selección que muestre aquellos ejemplos de las regiones europeas que presenten con especial claridad los distintos grados estilísticos y tipos de imágenes. Mientras que el comienzo de la escultura mayor constituye un hecho que se inicia sin apenas precedentes medievales, la pintura continúa las tradiciones formales ya establecidas; en tal sentido se ha de tener en cuenta la acción de las tendencias estilísticas anteriores, que, al ser adoptadas, producen a su vez cierto retroceso en el gusto artístico. De esta manera, el repetido aflujo de formas bizantinas introdujo considerables variaciones en el estilo. De las dos formas de representación ya desarrolladas en la época paleocristiana para la reproducción de temas religiosos —la figura o el grupo solemne y severo, generalmente con frontalidad y

de contenido simbólico (por ejemplo, Cristo como juez del mundo), y la interpretación más bien narrativa e ilustrativa de las escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento—, la última había perdido ya en gran parte su estilo narrativo espontáneo, habiendo ganado, en cambio, en la intensidad de la expresión. El Románico continúa estas tendencias, que proceden claramente del arte bizantino; se manifiestan temprana y marcadamente en la pintura mural italiana, que estuvo, a lo largo de toda la Edad Media, bajo el permanente dominio del lenguaje formal de dicho arte.

El ciclo de pinturas al fresco, realizado probablemente en la segunda mitad del s. xi en *St. Angelo de Formis*, cerca de Capua, es uno de los testimonios mejor conservados de una planificación iconográfica que cubría por completo el interior de la iglesia. Escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento adornan en confrontación tipológica las dos paredes de la nave mayor. En el ábside está entronizado Cristo en una aureola ovalada, ligeramente apuntalada —la llamada *mandorla*— y la pared occidental está cubierta totalmente por una representación del Juicio Final, compuesta por cinco bandas superpuestas. Esta rica secuencia de imágenes supera ampliamente los modelos paleocristianos y constituye una composición del tema cristiano, vigente para todo el Occidente, y que se diferencia también de las concepciones bizantinas en los puntos esenciales. El estilo de los frescos está, sin embargo, fuertemente influenciado por el arte bizantino; hemos de tener en cuenta que en algunos casos trabajaron en ellos artistas expresamente llamados de Bizancio; sin embargo, en ciertos frescos sur-

gen ya variaciones con respecto a las formas bizantinas. En la *curación del ciego* [337] aún se percibe el sentido corporal antiguo que aparece algo oculto bajo las vestiduras, cuya caída está determinada por formas endurecidas y marcadamente lineales. La expresividad aparece concentrada en la postura elocuente de las envaradas figuras cuyos grandes rostros exhiben unos ojos de mirada penetrante. El movimiento espontáneo está solidificado en ademán simbólico y la forma orgánica sometida a una severa coacción ornamental. Asimismo, el detalle paisajístico se reduce al mínimo: matos de hierba esparcidos unifor-



[333] Dios-Padre frente a una muchedumbre, escena de los frescos del techo de la iglesia de St. Savin-sur-Gartempe, hacia 1100. Calculada para el efecto a distancia, composición simplificada, de trazos amplios, típica del románico francés. Expresividad alcanzada mediante el aislamiento y aglomeración de las figuras. Explicación de un hecho bíblico por medio de los ademanes expresivos.

mamente indican la vegetación del suelo, mientras que el fondo del cuadro está configurado sólo a base de una composición horizontal abstracto-simbólica de las distintas zonas de color (tierra, aire, firmamento). El colorido es rico en contrastes, pero sobrio; junto al marrón oscuro de los mantos dominan tonos suaves, azules y verdes.

El influjo bizantino condiciona la pintura italiana hasta 1300. Sólo con Giotto (1226-1337) se abre el camino a una nueva concepción del hombre.

Hacia 1100 se decora el techo de la iglesia de salón de *St. Savin-sur-Gartempe* [273], que constituye un testimonio impar de la pintura románica. La bóveda de la nave central está distribuida en cuatro bandas longitudinales que representan escenas del Antiguo Testamento según los modelos que

ciclos de frescos. Su adopción en la composición monumental ha sido claramente lograda y se ajusta también al efecto a distancia. Las representaciones están divididas en zonas rectangulares que contrastan cromáticamente. En la escena que muestra a *Dios Padre frente a una muchedumbre* [333], la figura destaca sobre un fondo oscuro y el grupo sobre un fondo más claro. La compacta masa humana está rígidamente encerrada en un bloque, aun cuando muestra un claro ímpetu de movimiento. Frente a esta forma, rígida y voluminosa, la figura de Dios Padre se despliega frontalmente, en un ademán grandioso y amplio. Su rica vestidura, de sinuosos pliegues caligráficos dibujados en blanco, vuela en ondulantes crestas. Los detalles del tratamiento del vestido muestran aún su relación con motivos anteriores, cuya influencia rara vez se perderá del todo en la pintura, que continuamente ha de enfrentarse a las formas de la Antigüedad clásica tardía a través de los modelos bizantinos. Sin embargo, la actitud general es típicamente medieval y está presidida por el intento de descorporeizar la figura humana, imbuyéndola de espíritu ultraterreno, como se manifiesta algo más tarde en los tímpanos de Moissac y Vézelay [315, 316].



[334] Cristo entronizado sobre los Apóstoles y María, fresco del ábside de la Iglesia de San Clemente de Tahull, hacia 1125. Barcelona, Museo de Arte de Cataluña. El ejemplo más importante de la pintura mural de comienzos del románico catalán. Aumento de expresividad y trascendencia en la hierática representación por medio de la estilización ornamental.

parecen encontrarse en la pintura de libros de la misma región. Estas relaciones son tanto más evidentes cuanto que el rico contenido de formas y tipos de imágenes de manuscritos ilustrados se refleja con frecuencia en los grandes

Aproximadamente al mismo tiempo que las obras que acabamos de citar, se realizaron los frescos del ábside de la iglesia de *San Clemente de Tahull* [334] en Cataluña (hacia el año 1125), una de las obras maestras de la pintura románica española; representan a Cristo entronizado en la mandorla y rodeado de ángeles; encima aparecen los Apóstoles y la Virgen María alineados en las arquerías. En estos frescos domina,

en correspondencia con el tema, una solemne frontalidad; sólo en las dos grandes figuras de los ángeles llegan a expresarse los agitados motivos de movimiento, que ya aparecen en Francia. El



[335] Profeta Oseas, detalle de una vidriera de la catedral de Augsburgo, principios del s. XII. Con la creciente iluminación de las paredes altas de la nave mayor, la pintura vitral gana lentamente en importancia en el s. XII. La reproducción de la gran figura aislada está marcada por el estilo del alto Románico: inserción de la figura simbolizada en una forma maciza y subordinación de todos los detalles orgánicos y decorativos a la ley ornamental.

efecto general, aun con toda la penetración de los hieráticos gestos y de las miradas, está caracterizado por un rasgo plano-decorativo. Colores fuertes de ricos contrastes articulan la composición y matices sombrantes escalonados subrayan algo esquemáticamente casi todos los trazos de líneas. Un sentido ornamental preside todas las formas, tanto las de los cuerpos amplios y los rostros ova-

les, como la de la mandorla que las enmarca, y las arcadas de columnas. Aun así la representación conserva su carácter monumental y ultraterreno, sin perderse en el detalle decorativo. El poder trascendente de la abstracción se manifiesta tanto en la estilización ornamental como en la expresiva escena de las figuras.

Entre las vidrieras más antiguas conservadas debemos citar los vitrales de los profetas de la catedral de Augsburgo [335], de principios del siglo XII, probablemente. Debido a la propia técnica —el



[336] Precursor de Cristo en la actitud de un rey entronizado, en la iglesia de Schwarzheldorf, hacia 1156. La hierática rigidez deja paso a la configuración más naturalista del Románico tardío. Renuncia a los contrastes cromáticos en favor de un estilo dibujístico. El ligero juego de pliegues, suavemente fluyente, modela las orgánicas formas corporales.

agregado de distintos fragmentos de color— se acerca ya el peligro de la ornamentalización. Las figuras, de tamaño mayor que el natural, se configuran firmemente, con formas severas y con una ex-

presividad intensa, concentrada y embelesada que las hace equiparables a las obras escultóricas.

A comienzos del s. XII podemos observar en la pintura los primeros indicios de una vuelta al naturalismo.

Las figuras sedentes de los *precursores de Cristo* en la iglesia de Schwarzrheindorf [336] están más cerca de la imagen de un soberano laico, confiado en sí mismo, que de las representaciones ultraterrenas de figuras bíblicas realizadas hasta entonces. El estilo es dibujístico y sobrio, prescinde en gran medida de la diferenciación cromática y refleja de este modo una tendencia que ya se había manifestado tempranamente en la pintura miniada. Con unos pocos trazos seguros se da carácter al enérgico

semblante y, con la misma precisión y claridad, se configura el cuerpo, fuerte y espacioso, así como el vestido con pliegues, que ya no tiene una vida aislada en sus puntas y sinuosidades abstractas, sino que se adapta con una caída natural a las formas corporales. La figura, de mayor tamaño que el natural, llena con asombrosa presencia el estrecho nicho, por supuesto con aspecto externo aún genérico y esquemático, que no puede ni quiere lograr la reproducción de los rasgos y particularidades individuales.

Dicho estilo dibujístico y lineal se manifiesta con claridad y riqueza en el *altar del monasterio de Neuburg*, realizado algo más de veinte años después, en 1181, por el extraordinario orfebre Nikolaus von Verdun [331], probablemente como revestimiento de un púlpito. En 51 tablas esmaltadas —principalmente en oro sobre fondo azul— se han realizado, unas frente a otras, escenas correlativas del Antiguo y del Nuevo Testamento. Los modelos bizantinos, que también les sirvieron de base, fueron transformados con plena autonomía, dada la predisposición existente ya en toda Europa para la afirmación de lo terrenal. Una vida palpante anima las figuras de la escena de la *Circuncisión de San-són* [338]: aparecen observaciones realistas tanto en las miradas temerosas de los padres y en el desvalido movimiento del niño como en la torzada postura del sacerdote agachado con el cuchillo en la mano. Bajo las ricas y fluyentes vestiduras se redondean los miembros de proporciones naturales y ágiles movimientos. También la espacialidad arquitectónica adquiere una clara interpretación, en la que ni siquiera se ha olvidado la lámpara de aceite. El estilo es lineal, pero ya no es plano, sino que mo-



[337] La curación del ciego, escena del ciclo de frescos en St. Angelo en Formis cerca de Capua, segunda mitad del s. XI. Bajo el influjo bizantino encuentra la pintura occidental el lenguaje formal monumental del Románico, simplificado simbólicamente.

deja con plasticidad, extrayendo limpiamente el núcleo firme de las figuras.

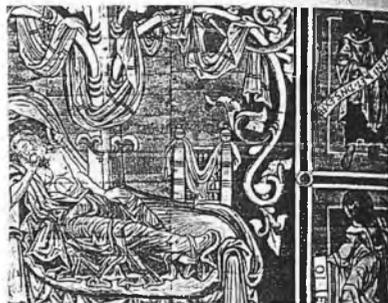
Esta nueva representación de la figura humana, su captación en el contraste del cuerpo y el vestido,



[338] Nikolaus von Verdun, Circuncisión de Sansón, placa de oro esmaltado del altar del monasterio de Neuburg, 1181. Transformación de modelos bizantinos dentro del gusto del Románico tardío: la descripción realista, los movimientos sueltos y el rico juego de pliegues preciosista se conjuntan en una unidad de expresión.

no es la única forma estilística —junto a ella se manifiesta aún la concepción más antigua y severa—, pero es sin duda la más característica del período de hacia 1200. Sigue estando vigente en Alemania hasta mediados del s. XIII, una época en la que en Francia surgen ya las primeras figuras de estilo claramente gótico. En su fase tardía evoluciona hasta el llamado *estilo dentado*, casi barroco, que aparece sobre todo en la pintura miniada, aunque también en la monumental. *San Miguel de Hildesheim* posee la única techumbre de madera pintada de la Edad Media (hacia 1200) que se conserva en

Alemania. El tema de la stirpe de Jessé —los antepasados de Cristo desde la primera pareja humana hasta María— cubre todo el techo dividido en cuadros individuales. Las grandes zonas centrales van acompañadas de zonas laterales menores en una división que recuerda el sistema ligado. El *sueño de Jessé* [339] muestra al personaje durmiendo tendido en una cama ricamente cubierta de paños. Las tiras de tejido se enroscan en torno al cuerpo desnudo, y muestran claramente las líneas de su anatomía. Una viva y agitada ondulación parece fluir en torno a las formas de corpórea firmeza y congelarse, como bloques de hielo, en los bordes. Se conserva el núcleo del cuerpo, pero las vestiduras cobran gran autonomía. Esta incipiente escisión entre el cuerpo y el vestido, entre la sustancia y la forma superpuesta, caracteriza el fin de una etapa análoga a la que alcanzó la arqui-



[339] Sueño de Jessé y dos profetas, detalle de la pintura del techo de San Miguel en Hildesheim, hacia 1220. «Estilo dentado», fase tardía de la pintura románica alemana. El torrencial estilo de los pliegues se independiza y determina el efecto general del cuadro.

tectura de la época final de los Staufen, que ya sólo permitía variantes, pero no un desarrollo estilístico progresivo. Será el espíritu del arte gótico el que superará definitivamente dicha fase.

VI

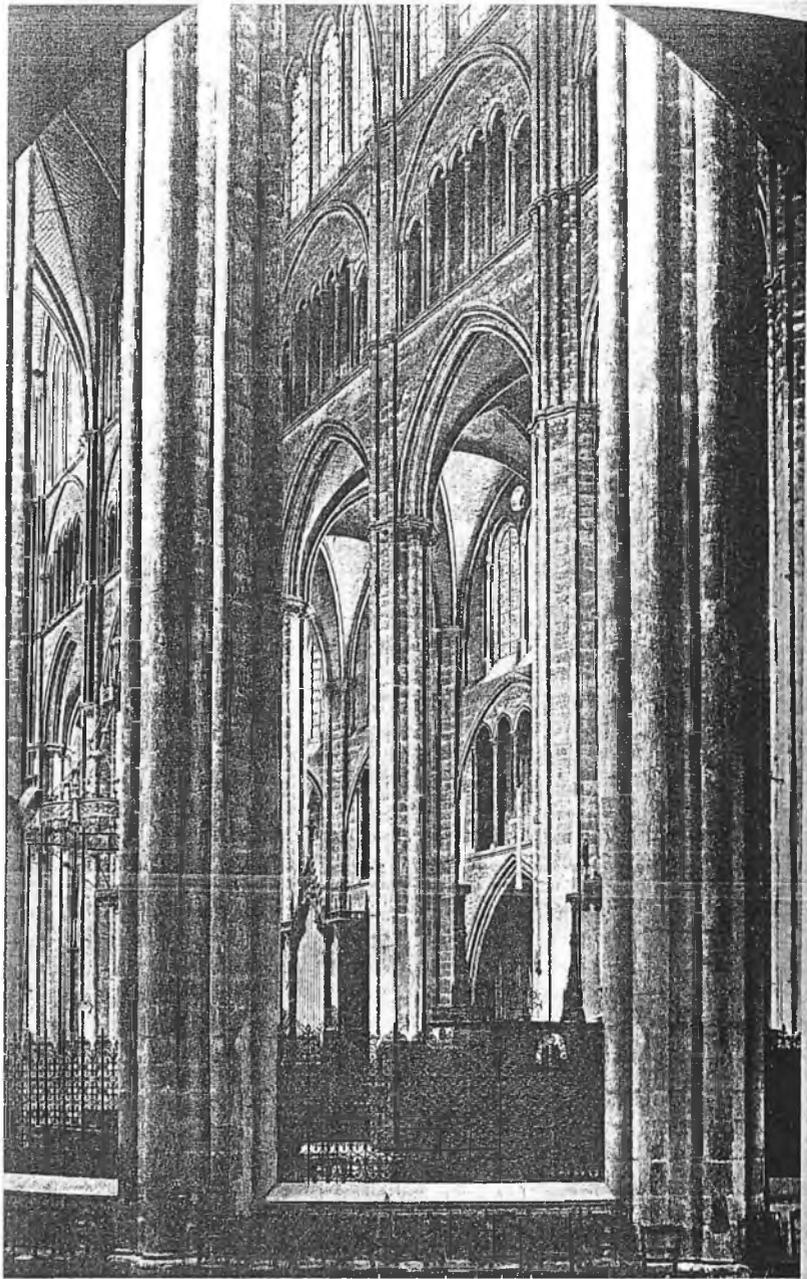
GOTICO

Gótico es el absurdo nombre que dio Giorgio Vasari (1511-1574), el gran historiador del arte italiano del s. xvi, al «oscuro» arte de la Edad Media, que vino a introducirse entre un glorioso pasado, el arte de la Antigüedad clásica grecorromana, y su propia época, el Renacimiento. El arte gótico es para Vasari, y para todos los artistas italianos del Renacimiento, sinónimo de bárbaro —de hecho, consideraba al arte gótico de origen germánico—, e intentó hacer responsables a los godos de todas las formas artísticas de representación de la Edad Media, para él bárbaras e intolerables. En esta misma actitud se mantendrán los siglos posteriores, incluido el Neoclasicismo, hasta, aproximadamente, los comienzos del s. xix; para los historiadores de estos siglos todo el arte medieval, sin excepciones ni matices, se resumía despectivamente bajo el concepto de «gótico». Con este prejuicio contempla aún el joven Goethe (1772) la catedral de Estrasburgo, en la que esperaba encontrar una bárbara mezcla de elementos «desordenados, antinaturales, amontonados, remendados y recargados»; pero ante la grandiosa audacia de este edificio descubre con asombrada admiración la arrolladora fuerza y originalidad del Gótico.

La reacción frente a esta postura comienza con el romanticismo en las primeras décadas del s. xix. Se sueña con un renacimiento del arte medieval, y así, paulatinamente, el concepto de «gótico», hasta entonces cargado exclusivamente de connotaciones negativas, se va

llenando de nuevo contenido; se convierte en una denominación positiva, y se comienza a distinguir ya claramente el arte románico del Gótico. El entusiasmo romántico y el historicismo, incipiente por entonces, llevan a cabo, a partir de, aproximadamente, mediados del s. xix, amplias reconstrucciones y restauraciones de edificios medievales, empresas sobre cuyo valor se mantienen hoy opiniones muy contrapuestas. Se llega finalmente a aquellas desconsideradas imitaciones, puramente mecánicas, tan frecuentes en muchos países, en las que el *estilo neogótico* representa una de las múltiples posibilidades arbitrarias en la serie de imitaciones estilísticas. Los hombres del s. xx nos sentimos atraídos, desde nuestro propio sentimiento expresionista de la vida, por la fuerza y el vigor expresivos del arte gótico, y, sobre todo, por el dinamismo de su arquitectura. A la época de la tecnificación le interesa del arte gótico, especialmente, la unidad entre la audacia técnica de sus arquitectos y la forma artística. La nueva concepción del arte que se implantó con el Gótico está muy próxima, en general, a nuestra sensibilidad de hombres del s. xx.

La época estilística que denominamos actualmente gótica se extiende desde mediados del s. xii hasta comienzos del s. xvi; abarca, sin embargo, a distintos países y regiones en momentos cronológicos diversos. Además, en el transcurso de los siglos y de país a país, se producen diferenciaciones tan



[340] Coro de la catedral de Bourges, comenzado en 1190-1200. Recinto escalonado amplio, despejado: ascensión gradual de las alturas cenitales de las bóvedas

desde el exterior, a través de la nave lateral interior, hacia la nave central. Constitución en tres partes de la pared, en la nave central y en la lateral interna.

profundas que, en definitiva, el Gótico sólo puede mostrar un elemento homogeneizador: el *arco apuntado*. Es éste el elemento básico de la arquitectura gótica, del conjunto estructurado, que aparece ahora en lugar de las masas murales, agregadas unas a otras, del Románico. Pero también del arco apuntado brotan aún las más complicadas bóvedas y tracerías del s. xv. Si bien a veces muy transformado, el lenguaje formal gótico domina toda esta época.

Como es lógico, en el arco apuntado no debe verse únicamente una forma puramente técnica o encontrada fortuitamente, como se pensaba con frecuencia en el s. xix, sino una auténtica forma estilística, que permanece en todas sus manifestaciones llena de expresión y significado. Esto resulta particularmente evidente cuando se considera comparativamente alguna de las manifestaciones más importantes en el dominio de la historia espiritual de aquella época: el intento de la *escolástica* de unificar la razón y la fe, de demostrar dialécticamente los dogmas de la teología cristiana, alcanza en Francia en el s. xiii su punto culminante con Santo Tomás de Aquino. Esta concepción toma cuerpo en la obra artística total de la catedral. La interiorización de la *mística* alemana de comienzos del s. xiv retorna en las formas espiritualizadas de las artes plásticas de esta época. La elegancia cortesano-caballeresca, que florece hacia 1400 en Borgoña sobre todo, se expresa en el juego de líneas gótico. El temprano realismo burgués de la pintura del s. xv en los Países Bajos y Alemania, debido a la huella de la tradición gótica, tiene un carácter más íntimo e interno que el arte coetáneo incipiente del Renacimiento en Italia, sometido al in-

flujo de la Antigüedad clásica. Si buscamos unas características generales que den coherencia interna a todas estas manifestaciones artísticas, encontraremos que obedecen a una actitud común: la aspiración general del hombre de aquella época —especialmente desde el s. xiv— por liberarse de los poderes e instituciones suprapersonales, que dominaron a lo largo de toda la baja Edad Media, y llegar a alcanzar un conocimiento, nuevo e independiente, de su mundo circundante y de sí mismo.

El Gótico surge en Francia. Desde las postrimerías del s. xi se desarrollan en diversas regiones formas y soluciones arquitectónicas, que se unifican entre sí a partir de mediados del s. xii en la región central de l'Ile de France. De esta fase de transición brota hacia 1200 el Gótico puro de las catedrales clásicas [341, 365, 368].

Hacia la primera mitad del siglo xiii se sitúa el momento principal de la construcción de estas grandes iglesias episcopales francesas, que no sin razón suelen denominarse también catedrales reales, ya que los reyes, junto a los obispos, son los señores y promotores de su realización. A impulsos de este mismo poder soberano, dado por Dios, en Alemania las «catedrales imperiales» de la misma época, aún dentro de la tradición stáufiga románica tardía, caminan hacia su culminación. El ornamento figurativo que llevan estas catedrales alemanas muestra bien a las claras, sin embargo, que ahora los ideales del «Romanticismo de la caballería cortesana» (A. Hauser) aparecen como una nueva fuerza junto al emperador, el rey y el obispo.

Mientras que en Francia, hacia finales del s. xiii, ya se había realizado la mayor parte de la obra

constructiva del Gótico, en otros países como España y Alemania es hacia la mitad de este siglo cuando se inicia realmente dicho estilo. En estos países no se puede llevar a la práctica el nuevo estilo sobre desarrollos anteriores o formas de transición: hay un corte brusco entre el *estilo románico* anterior y la adopción de todo el aparato formal del Gótico francés, y no sólo en la arquitectura, sino también en las artes figurativas; este estilo francés se transforma, a su vez, más pronto o más tarde, en estilos particulares o nacionales al mezclarse con determinadas concepciones artísticas propias. La evolución del estilo en Inglaterra es muy diferente, porque, ya desde mediados del s. XI, posee, gracias a la influencia normanda, una cierta predisposición que le conduce hacia el Gótico. También las influencias francesas condicionan las catedrales inglesas de la primera mitad del s. XIII. Así, esta primera fase gótica, a la que se denomina *gótico temprano*, está marcada en todos los países por irradiaciones de las catedrales francesas. El final de esta fase y el paso al *gótico tardío* no puede establecerse con precisión. En Inglaterra observamos ya hacia 1250 una evolución muy firme. En Alemania, la terminación del coro de la catedral de Colonia en 1322 significa un visible punto final del enfrentamiento directo con Francia. Aparecen pronto en los distintos países formas particulares que se manifiestan en la aparición de nuevos tipos arquitectónicos, como la «Hallenkirche» o «iglesia de planta de salón» alemana, por ejemplo. Entre tanto, la arquitectura, pese a la gran riqueza de sus producciones, pierde su situación de primacía a la que habían de subordinarse la escultura y la pintura. La sola evo-

lución del altar, con el desarrollo del retablo y la mesa, conduce hacia una creciente independización de las artes figurativas. Con ello quedan implantadas al mismo tiempo las condiciones externas para la expansión cada vez mayor de la individualidad del artista, si bien el gótico temprano es obra de comunidades anónimas. Hasta ahora no ha sido posible relacionar con personalidades artísticas bien perfiladas los pocos nombres propios que hemos llegado a conocer —generalmente, cuando se mencionan los costos de las construcciones en diversas logias—. La personalidad artística como tal permanece aún sin identificar.

No es ninguna casualidad el que los primeros artistas en el sentido actual del concepto trabajaran en Italia hacia 1300. Ellos determinan en gran medida la fisonomía del arte italiano de aquella época, y en este sentido puede explicarse el que Italia —incluso a lo largo de la segunda mitad del s. XIII— sólo adoptara ciertas formas del Gótico del norte de Europa. Giotto y sus coetáneos testimonian con la originalidad de su obra que Italia iba con mucho a la cabeza de los otros países en la liberación del individuo de las antiguas trabas. Las ciudades de la baja Edad Media y su burguesía, muy floreciente ya desde entonces, son las que llevan adelante este proceso, incluso en Italia, aunque este país, estilísticamente, abre caminos muy diferentes. Estas ciudades, por lo general fundadas de nueva planta o reedificadas sobre antiguos cimientos casi olvidados en el s. XII o el XIII, florecen como nuevos centros precisamente en el siglo XIV y en el XV. La artesanía y el comercio se sitúan a la altura de la agricultura, hasta entonces actividad dominante. Incluso política-

mente adquieren algunas de estas ciudades independencia total, sobre todo allí donde, como en Alemania e Italia, faltan fuertes poderes centralizadores; como ciudades-estado libres o reunidas en confederaciones, se convierten en factores determinantes de poder. De esta manera, el orgullo burgués, por un lado, más mundano y cercano a la realidad, y por otro la profunda piedad medieval, determinan, especialmente en los Países Bajos y en Alemania, el arte del siglo xv.

En la última fase de la evolución gótica, en el período de hacia 1500, unas formas comunes unen a todos los países góticos de Occidente —los franceses llaman gótico *flamboyant* (*flamígero*) a esta fase estilística: iglesias y palacios se cubren con formas trémulas en Francia, bóvedas entrelazadas exhiben las claras «Hallenkirchen» alemanas, las enormes catedrales españolas adquieren fantásticos y caprichosos entremados en las vidrieras, y complejos abanicos aparecen en las bóvedas de capillas y salas inglesas—. Entre tanto, Italia se aproxima a la cumbre del Renacimiento con las obras de Bramante, Leonardo, Rafael y Miguel Ángel.

## ARQUITECTURA GÓTICA

El puesto principal de la arquitectura gótica lo ocupa la *catedral*; el número de estas construcciones es cada vez mayor y siguen siendo el centro de la producción artística hasta bien entrado el s. xv. En relación inmediata con la catedral surgen las artes plásticas e influye también en las formas de la arquitectura civil, tanto doméstica como oficial o pública, que va adquiriendo desde ahora una creciente importancia. En las grandes asociacio-

nes que las logias son a menudo ligadas a la edificación de las catedrales a través de generaciones, trabajan albañiles y canteros, imagineros, vidrieros y artesanos de las diversas especialidades. De este modo, van naciendo tradiciones y surgen nuevas ideas, sugeridas y transmitidas por fuerzas innovadoras y fuerzas conservadoras. No sólo las grandes logias de las catedrales están en constante relación de in-



[341] Catedral clásica francesa (Reims, coro 1210-41; nave mayor, segunda mitad del s. XIII). Composición mural y espacial severa, escarpada, articulada con medida. Cada tramo está concebido como una unidad, y la suma de los mismos forma el recinto total.

tercambio; junto a ellas, asociaciones menores, que actúan de obra en obra, se ocupan de la difusión continua del ideario artístico y de las posibilidades técnicas.

Sin duda, son artesanos errantes los que llevan en el s. XIII las nuevas formas góticas de las logias francesas a los países vecinos. El resurgimiento de ciertas innovaciones

arquitectónicas y formas particulares permite a veces determinar de inmediato tales caminos. El pecu-



[342] Catedral inglesa en el estilo del «early english» (Wells, hacia 1200-39). Derivación del Gótico francés: alineación uniforme de los elementos murales, subrayado de las horizontales, aumento de lo decorativo y realce de lo lineal (en la per-

liar desarrollo local ocasiona dilaciones de mayor o menor importancia en la adopción del *estilo gótico* y conduce entonces al desarrollo de formas arquitectónicas propias, tanto en las artes mayores como en las menores. El estilo gótico se introduce y triunfa plenamente en diversos países en momentos cronológi-

[344] Hallenkirche (iglesia de planta de salón) sudalemana del gótico tardío (Dinkelsbühl, iglesia parroquial de San Jorge, comenzada en 1448). Gótico alemán: tres naves de igual altura que forman un espacio unitario, con ventanales amplios y altos y pilares agudamente perfilados, que ascienden de una sola vez (sin impostas ni capiteles) hacia la bóveda reticular.



filación de arcadas, corredor y nervaduras de bóvedas).

[343] Gótico toscano (Florencia, catedral, comenzada en 1296). Sólo puede considerarse gótica en algunas formas, como el arco apuntado; por lo demás, acentuación de la tradición italiana (sobre la evolución de la basílica paleocristiana hacia el edificio eclesial del Renacimiento): recinto amplio, anchuroso, superficies murales cerradas, ventanas redondas, bóveda sobre ménsula de cornisa acentuada horizontalmente y pilares cuadrados con paramentos rectangulares.

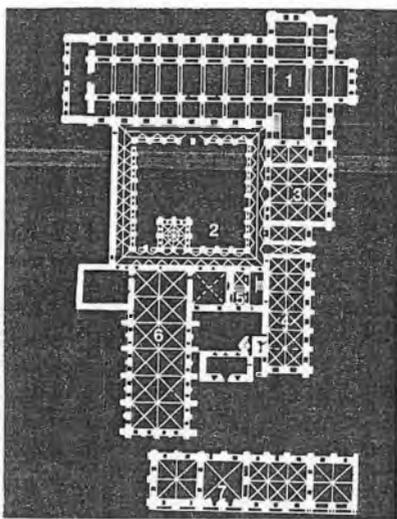
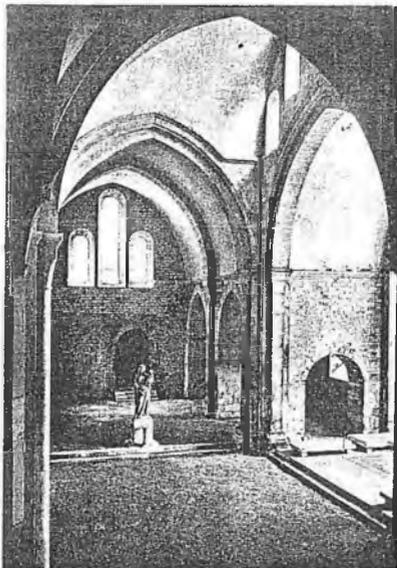
cos distintos [341-344]: en el siglo XIII las catedrales inglesas; hacia 1330, el Gótico toscano; hacia 1400, las «Hallenkirchen» sudalemanas, y hacia 1500, las últimas catedrales españolas.

Pero, a pesar de las variaciones temporales y regionales, la catedral gótica conserva aquel principio básico común que ya fue desarrollado en la fase de transición francesa de la segunda mitad del s. XII; en lugar de la pesada y maciza construcción mural del Románico, que sólo podía enriquecerse en modelaciones plásticas y ornamentos, aparece la estructura pura y simple, al descubierto —síntesis de los elementos arquitectónicos y formales— que con su transparencia resta pesadez a la piedra y a la vez espiritualiza la materia.

#### ARQUITECTURA CISTERCIENSE

La orden reformada de los cistercienses, fundada en Borgoña por Roberto de Molesmes en 1098, se difundió con enorme rapidez no sólo por los países vecinos, sino por todo el Occidente. En 1154, a la muerte de San Bernardo —que tanto auge dio a la nueva orden— existían ya 350 abadías cistercienses y 530 a finales del siglo. Organizados de una manera más rígida y centralista que las anteriores órdenes monacales, los cistercienses transmiten un gran caudal de formas, que constituyen la fase previa e inmediatamente anterior a la arquitectura gótica: el estilo monástico difundido por los cistercienses corresponde, en el fondo, a una etapa transitoria del Románico al Gótico. A ello se añade el que la orden introduce, por regla general,

[345, 346] Monasterio cisterciense de Fontenay en Borgoña, 1139-47. La iglesia de tres naves, de sección basilical, muestra una parte oriental típicamente cisterciense: coro y capillas rectangulares en los brazos del transepto. Plano: 1, ige-



sia; 2, claustro cuadrangular; en el centro, una pequeña fuente; 3, sala capitular; 4, refectorio de laicos; 5, dormitorios; 6, refectorio de los monjes; 7, talleres del monasterio (carpintería, molino, forja, etc.).

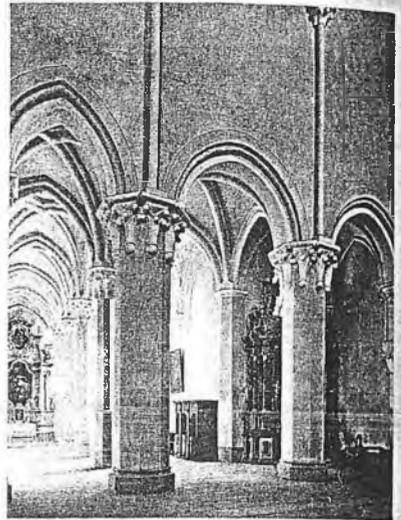
sus fundaciones en tierra virgen, no cultivada, donde sus monasterios, como primeras grandes construcciones en piedra, son especialmente modélicos; de ahí la gran uniformidad de los mismos. No debemos pensar, sin embargo, que los cistercienses poseyeran sus propias logias de artesanos —como, siglos más adelante, las ciudades—, sino más bien ciertos usos o hábitos constructivos que surgieron de la exigencia de austeridad y ascetismo. En el libro de la Constitución de la Orden, de 1119, se dictan normas concretas sobre los nuevos templos: se debe abandonar la riqueza decorativa de las iglesias anteriores y el arquitecto debe limitarse a las formas puramente constructivas

Los primitivos monasterios borgoñones se han conservado sin ningún retoque. *Fontenay* (1139-1147), una de las fundaciones filiales más antiguas del monasterio matriz de *Clairvaux* (Claraval) proporciona una idea muy exacta de lo que fueron estas construcciones en Borgoña [345-346].

La iglesia está construida mediante arcadas de arco apuntado y bóvedas de cañón apuntadas con fajones reforzados, aun completamente dentro de la tradición del Románico tardío borgoñón, tal como la encarna, sobre todo, la famosa *tercera edificación del monasterio de Cluny* [268]. Fontenay prescinde, sin embargo, debido al ascetismo cisterciense, de diversos elementos de gran proyección en el futuro prefigurado en Cluny III, como, por ejemplo, de la galería ciega sobre las arcadas de la planta baja, la galería de triforio posterior.

A través de Provenza se introduce la arquitectura cisterciense en España, donde la iglesia del *monasterio de Poblet* (finales s. XII) ofrece un ejemplo especialmente bien conservado. En Italia (*Fossa-*

*nova*, 1179-1208), no sólo logra importancia como modelo de una técnica progresista de abovedamiento, sino que también sirven de ejemplo sus sencillas formas a las iglesias de las órdenes mendicantes. En Alemania se mezcla en el s. XII una tradición propia, todavía plenamente románica, con las nuevas formas (*Eberbach* y *Maulbronn*). Especial influencia ejercen los cistercienses en la evolución de la arquitectura de las regiones alemanas orientales: bajo su efecto retroceden en Austria las primeras formas góticas tempranas, como el arco apuntado y la



[347] Iglesia de la abadía cisterciense de Lilienfeld en la Baja Austria, primera mitad del s. XIII. Vista desde el transepto hacia el deambulatorio de dos naves, cerrado en plano. El arco apuntado se une con formas sencillas y enérgicas: pilares de sección angular, sin paramentos de columnas, sustentan macizos capiteles coronados sobre los que acaban los distintos fustes del muro cerrado del clerestorio; encima, pesadas bóvedas nervadas.

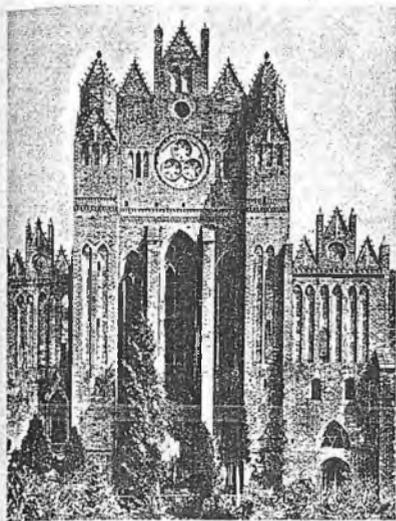
pesada bóveda nervada (*Heiligenkreuz*, 1136-1160; *Lilienfeld*, primera mitad del s. XIII [347]). En la región del este del Elba, abierta a las influencias alemanas en el si-

glo XIII, existen importantes fundaciones monacales de la orden: *Zinna*, *Chorin* [348] y *Pelplin*. Al mismo tiempo pierde ya importancia la arquitectura cisterciense en la región oeste. Las pocas edificaciones nuevas se acogen a las tendencias constructivas de los alrededores, así *Altenberg* (comenzada en 1255) respecto a la catedral de Colonia. Las concepciones arquitectónicas cistercienses estimularon el desarrollo de los coros de salón alemanes que se crean a partir de la segunda mitad del s. XIV, pues el sencillo trazado de la planta, incluso en construccio-

## LA ARQUITECTURA DEL GÓTICO TEMPRANO

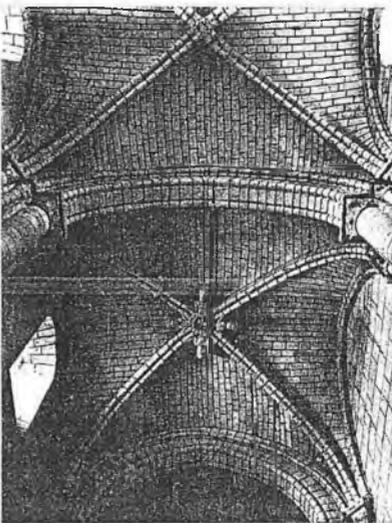
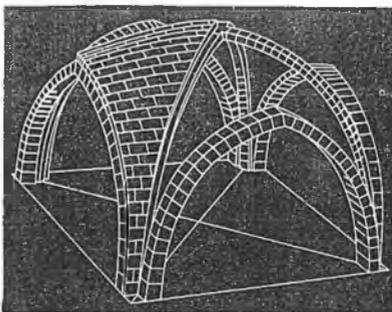
### Francia

El *arco apuntado*, de características más dinámicas que el arco redondo, fue utilizado por vez primera probablemente en Borgoña



[348] Fachada occidental de la iglesia del monasterio de Chorin (Brandeburgo), concluida en 1334. En las regiones de colonización del este alemán se enfrenta la arquitectura cisterciense con un nuevo material: el ladrillo. Formas sobrias, enérgicas, de asombrosa riqueza y armónica articulación de superficies caracterizan, en esta fachada, a los botareles, nichos ciegos, ventanas con tracería y frontón de triángulos.

nes de coros mayores (*Pontigny*, hacia 1200; *Zwettl*, 1343), sale al paso del desarrollo de la *Hallenkirche* alemana.

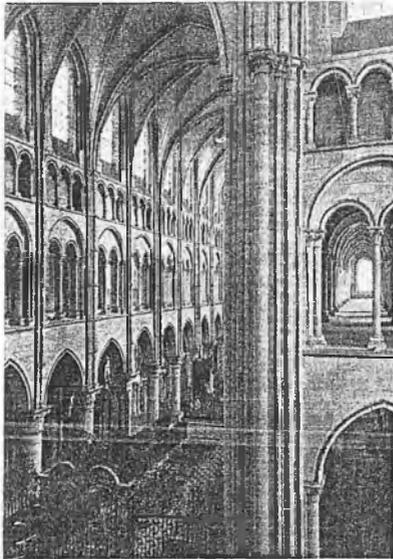


[349, 350] Esquema y vista desde abajo de una bóveda nervada de crucería de la fase temprana del Gótico.

hacia 1100. Otras formas iniciales importantes del Gótico surgen en el norte de Francia, sobre todo en Normandía. Hacia 1100 (*Caen*, *St. Trinité* y *St. Etienne*) se tienden sobre las distintas zonas de bóvedas

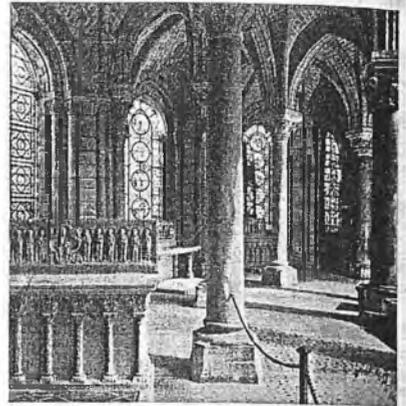
las llamadas *bóvedas nervadas de crucería*. En las bóvedas de arista utilizadas hasta entonces se cortaban entre las distintas cubiertas de un tramo abovedado en arcos diagonales sobre una arista. La estabilidad de las bóvedas, aumentada ya por dichas aristas, se refuerza ahora por nervaduras; se tienden en cruz como miembros arquitectónicos independientes sobre armaduras maestras y se colocan encima los plementos muy ligeros que ya no necesitan estabilidad propia [349, 350]. Por razones estéticas y téc-

articulación de sus edificaciones con paramentos entramados superpuestos y galerías altas, y ya en el s. XI aligeran de este modo el compacto espesor del muro. También el *cuerpo occidental de dos torres* es conocido en Normandía hacia finales del s. XI [282]. Algo más tarde se añaden los primeros *botareles* y primitivos *arbotantes*, que conforman al edificio también exteriormente y absorben el empuje de la bóveda concentrándolo sobre líneas de fuerza. Las grandes abadías y las iglesias de peregrinación de las



[351] Coro de la catedral de Laon, comenzado alrededor de 1155-60. Composición mural gótica temprana en cuatro zonas: arcadas entre pilares redondos, galerías altas, triforio (corredor), ventanas; encima, bóveda nervada sexpartita.

nicas, los nervios exigen paramentos murales previos, que ya eran utilizados en Normandía como *elementos de articulación del muro* antes de la adopción de la bóveda nervada. En general los normandos, quizá como recuerdo de las construcciones en madera, tienden hacia la



[352] Coro de la abadía de St. Denis, 1140 a 1143. Girola doble y corona capillar por vez primera con bóvedas nervadas de crucería homogéneamente conjugadas y plenamente desarrolladas.

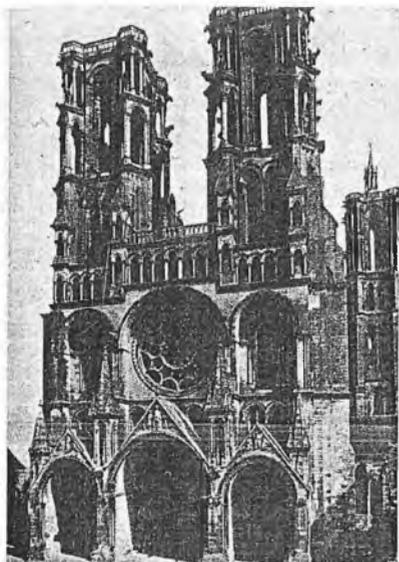
distintas regiones de Francia poseen frecuentemente, desde el s. XI, complicadas instalaciones de *coro* en las que se dispone una galería con capillas anejas alrededor del coro mayor.

*Corona capillar, imafrente de dos torres, bóvedas nervadas, articulación mural y contrafuertes* son los ingredientes constructivos más importantes, que, ligados en una unidad racional, integran los elementos formales externos de las catedrales góticas. Esta unificación tiene lugar en la segunda mitad del s. XII en

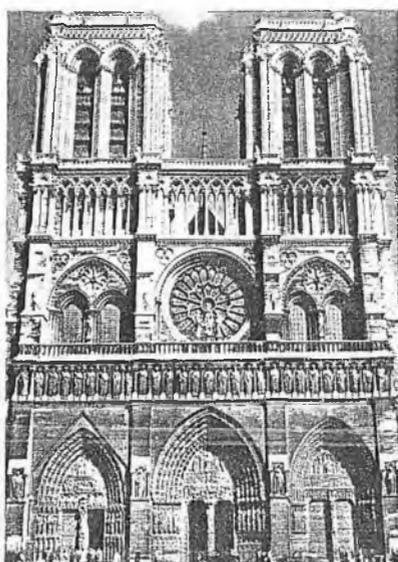
Ile de France, el centro de la casa real francesa, que desde ahora va adquiriendo cada vez mayor importancia, y que se convertirá en el centro político unificador de Francia. Se inicia con la construcción del importante *monasterio de St. Denis*, comenzado en 1137 por el célebre abad Suger, sobre los cimientos de una antigua iglesia de época carolingia. Como consecuencia de posteriores transformaciones, solamente nos dan una idea de la construcción de mediados del s. XII la girola y la corona capillar [352],

tenece aún a la fase de transición del Románico al Gótico por su redondez plástica y la variedad de sus formas, y, sobre todo, por la falta de la típica estructura esbelta y severa que caracteriza a las catedrales levantadas hacia 1200.

Numerosos edificios de las postimerías del s. XII parecen haber asimilado las nuevas ideas procedentes de St. Denis o también haber llegado independientemente a análogas soluciones, como, por ejemplo, las catedrales erigidas al mismo tiempo, aproximadamente, en



[353] Fachada occidental de la catedral de Laon, comenzada hacia 1190.



[354] Fachada occidental de la catedral del Notre Dame en París, zona inferior, hacia 1200; zona de ventanas, hacia 1220; torres, 1225-50.

así como partes del imafronte de dos torres, aunque transformado en el s. XIX. La girola y las capillas ya no están, como en edificios anteriores, agregadas como cuerpos independientes, sino que se integran armónicamente con el trazado de bóveda, en el que el abovedamiento nervado se une, probablemente por vez primera, al arco apuntado. Sin embargo, esta construcción per-

*Laon y París.* Ambas poseen galerías altas [351, 358, 359], una división de los tramos abovedados que recuerda aún el sistema ligado del Románico e instalaciones corales relativamente sencillas —anteriores a las transformaciones del siglo XIII—. A pesar de estas afinidades, el edificio de Ile de France, la *catedral de Notre Dame de*

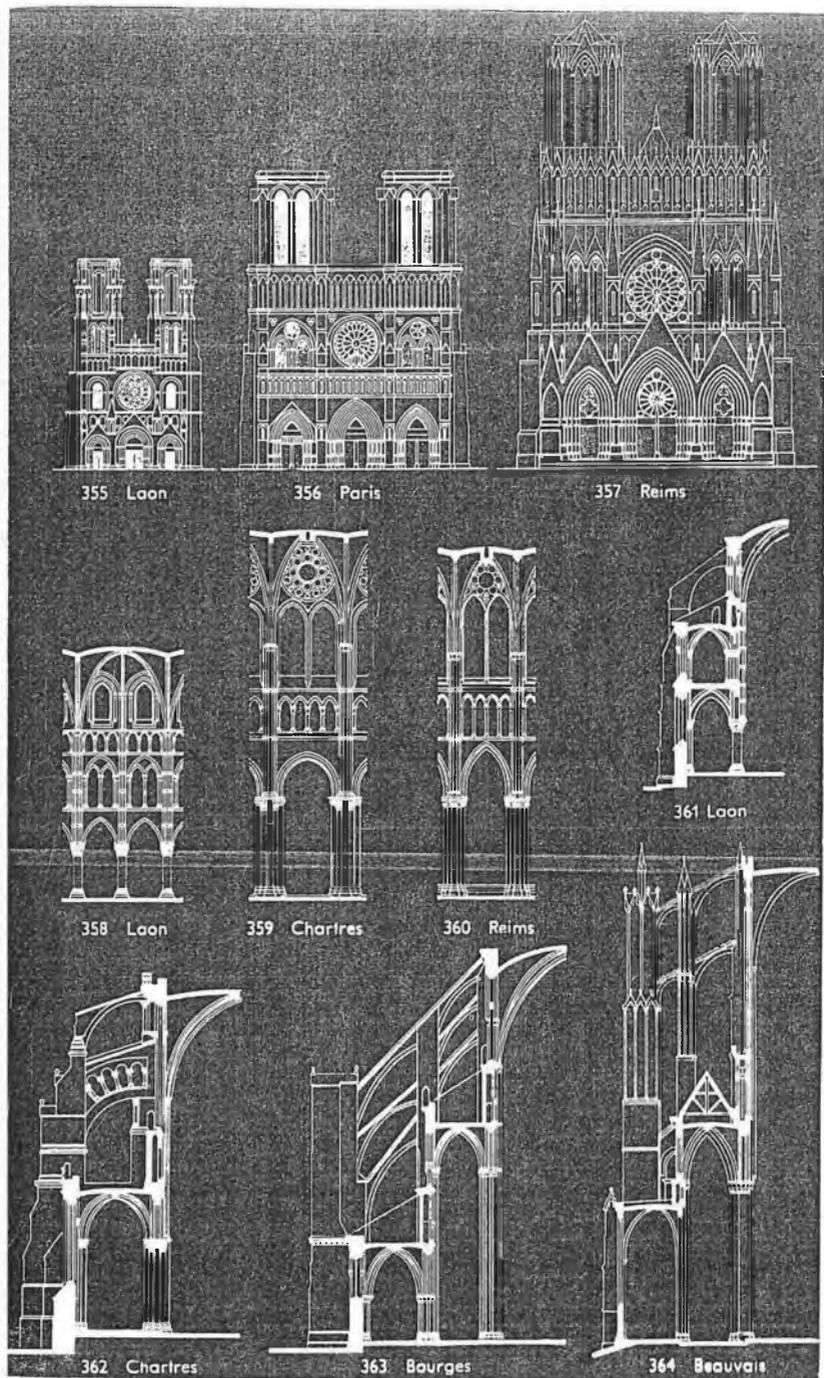
*París*, comenzada en 1163, es más clara y más moderna. Sobre todo si comparamos los imafrentes [353-356], que fueron levantados ambos hacia 1200 probablemente, destaca la severa y serena claridad de la fachada parisiense al lado del frente occidental ahuecado y expresivamente móvil de Laon. L'Île de France dejó atrás como centro artístico a las otras regiones de Francia, incluido el norte, en principio tan avanzado. Pero se trata aún, como en todas las catedrales de la segunda mitad del s. XII, de edificios de una época de transición. Donde más claramente se pone de manifiesto es en las construcciones en que coexisten, sin mediación alguna, el estilo de transición y el *gótico maduro*, como, por ejemplo, en la *catedral de Chartres*. En 1194 un incendio destruye la catedral, comenzada hacia 1130, y que probablemente se hallaba aún en construcción. En la reedificación, realizada de oeste a este y emprendida inmediatamente después de dicho incendio, se conservó sólo la parte central del anterior frente de torres, donde están unidos los tres pórticos [443]. Aproximadamente al mismo tiempo se logra ya en *St Denis*, con la disposición de las puertas laterales en las torres, una unidad orgánica entre la fachada y el interior de la iglesia, una solución que habría de tener vigencia general para toda la época posterior. La aspiración gótica hacia la integración de todas las partes en la totalidad determina en la propia catedral de Chartres la configuración de las testeras del transepto.

[355, 356, 357] Articulación de la fachada occidental. Tripartición de la pared frontal ante la nave mayor y los basamentos de las dos torres de los flancos (análogamente el cuerpo longitudinal, de tres naves generalmente). Correspondencia fundamental entre el interior y el cierre occidental, visible en la fachada: arca-

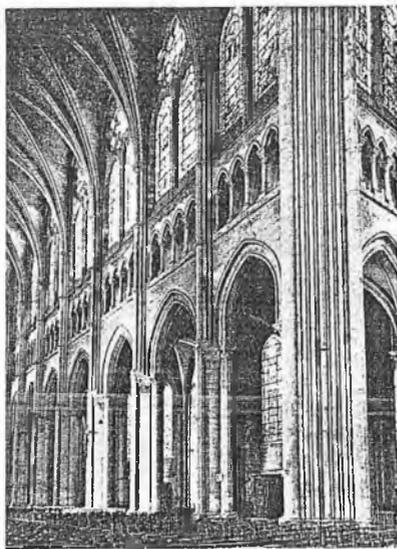
das de pórticos, corredor-galería, zona de ventanales-rosetón. [355]: Laon, fachada occidental, comenzada hacia 1190. Transición al Gótico: movida articulación, fuerte ahuecamiento; el frente de la nave central es de mayor altura e interrumpe la horizontal. [356]: París, fachada occidental, comenzada hacia 1200. Articulación muy clara y severa, fuerte subrayado de las horizontales corridas (galería real sobre los pórticos y balaustrada de tracería sobre rosetón). [357]: Reims, fachada occidental, alrededor de 1240. Equilibrio clásico entre verticales y horizontales; frontón y agujas se extienden a la zona superior, situación central del rosetón, movimiento ascensional acentuado también por el estrechamiento gradual de toda la fachada.

[358, 359, 360] Sistema mural de la nave central. [358]: Laon, comenzada hacia 1155-60. Constitución en cuatro zonas: arcadas, galería alta, triforio, clerestorio con ventanales. Bóveda sexpartita: un tramo de la nave central se extiende sobre dos arcadas y corresponde a dos tramos de la nave lateral. Sencilla ventana de arco redondo. [359]: Chartres, comenzada en 1194. Constitución en tres zonas: arcadas, triforio, clerestorio (desaparece la galería alta). Tramos de nave central y lateral de igual anchura. Sobre las ventanas emparejadas, ventana redonda como fase previa de la tracería. [360]: Reims, comenzada en 1210. Constitución en tres zonas más compensada, más rígida que en Chartres. Primera tracería auténtica de ventana.

[361, 362, 363, 364] Sección transversal. Constitución basilical: nave central con zona de ventanas propia, más alta que las naves laterales. El empuje de la bóveda de la nave central en el exterior es conducido por arbotantes a los botareles. [361]: Laon, comenzada hacia 1155-60. Constitución mural en cuatro zonas del estilo de transición. Galería alta en la parte ancha de la nave lateral. Altura cenital de la bóveda, 24 m. [362]: Chartres, comenzada en 1194. Constitución clásica en tres zonas. Sistema de contrarrestos plenamente desarrollado, con arbotantes abiertos. Altura cenital de la bóveda, 36,5 m. [363]: Bourges, comenzada hacia 1190-1200. Recinto escalonado de cinco naves [340], nave central acompañada de una nave lateral exterior más baja y una interior más alta que ésta. Triforio tanto en la nave central como en la lateral interna, altura cenital de la bóveda, 37,5 m. [364]: Beauvais, comenzada en 1274. Recinto escalonado, desarrollo exagerado de alturas, complicado sistema de contrarrestos. También las paredes posteriores del triforio tienen ventanas. Altura cenital de la bóveda, 47,5 m.



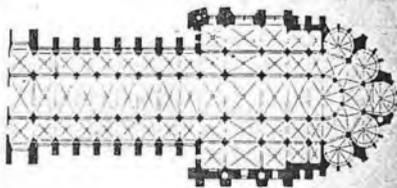
La firmeza de cada una de las formas en estas fachadas, al igual que todas las otras partes de la catedral de Chartres edificadas después de 1194, se diferencia radicalmente de aquella ambigüedad vacilante, pero encantadora, de las formas del frente occidental más antiguo. La nave mayor, el transepto y el coro se alzan ya, por vez primera, sobre una planta unificada con la claridad constructiva y el sistema formal que hoy consideramos típicamente gótico. Las paredes del interior —si es que puede llamarse pared a una simple arma-



[365] Nave mayor de la catedral de Chartres, comenzada en 1194.

zón— se alzan en tres zonas: *arcadas* con pilares redondos u octogonales rodeados de fustes, *galería de triforios* y *clerestorio* [359, 362, 365]. En el exterior, los arbotantes abiertos, aun pesados, absorben la descarga no sólo estática, sino también óptica de la nave central que sobresale enormemente y del coro alto con la girola y la corona capillar.

En su época, la catedral constituye el centro absoluto de la existencia, debido a la concepción medieval según la cual fe, conocimiento y acción estaban integrados en una unidad total. La decoración da

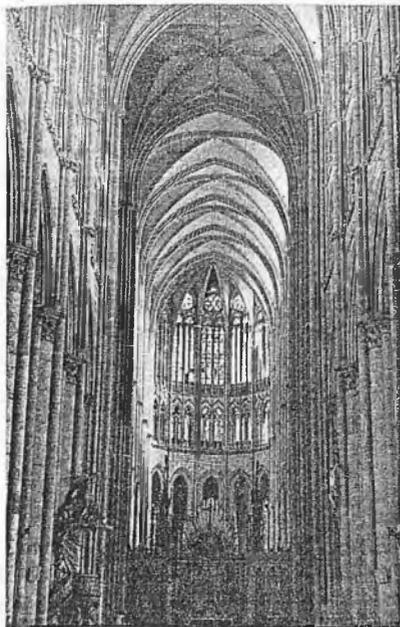


[366, 367] Planta y coro de la catedral de Reims, 1210-41.

también de todo lo que se cree, se conoce y se hace. La catedral ya no tiene para el hombre el significado de su precursora románica, semejante a un castillo, sino que le guía a través de la sucesión de sus arquerías hacia el altar, hacia Dios. La audacia de la razón natural alcanza, espiritualizada por la fe, lo supraterráneo.

El Gótico francés permanece dentro de la moderación salvo en escasas excepciones. Torres proyec-

tadas para el transepto quedaron en Chartres, como también en Reims, interrumpidas en sus inicios, e incluso en esta última —como en muchas otras catedrales— ni siquiera se llevaron a cabo las agujas de las

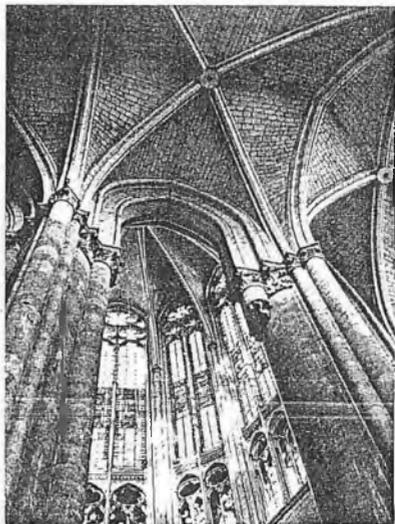


[368] Nave mayor y coro de la catedral de Amiens, 1220-69.

torres occidentales. Esta automoderación no debe aducirse a incapacidad material o técnica, sino a un sentido definido del gusto. La *catedral de Reims*, comenzada en 1210 y terminada en lo esencial hacia 1300, puede considerarse como uno de los más equilibrados entre los grandes edificios de este grupo [341, 357, 360, 366]. El lenguaje formal —tracerías, contrafuertes, etcétera.— es más definido y sobre todo más ligero que en Chartres, sin congelarse en fórmulas o disolverse decorativamente como en otros edificios.

La *catedral de Amiens* es la tercera de las grandes catedrales «clá-

sicas» del gótico francés. El concepto «clásico» está justificado en cuanto que se consigue crear, como en el templo griego del s. v a. C., una forma general armónica y ejemplificadora. Dicha catedral, comenzada en 1220 y concluida con el coro y las torres en 1269, tiene un aspecto más vertical, más estrecho y más duro [368]. Se indica así el camino hacia el *rebasamiento de las proporciones de alturas*, que se lleva a cabo en Beauvais, pero también hacia esa serie de catedrales en parte sólo iniciadas, que se mantienen hasta el s. xiv, e incluso



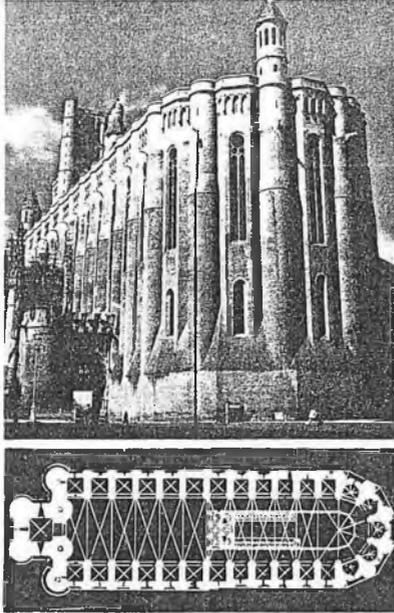
[369] Coro de la catedral de Beauvais, 1247-72. Vista del abovedamiento de la girola y zona de ventanas del coro.

hasta adentrado el s. xv, dentro del esquema de la catedral clásica y lo difunden hasta el sur de Francia.

El coro de *Beauvais* [369] se comienza en 1247 y es tan escarpado y esbelto que hubo de ser reforzado por pilares intermedios después de un derrumbamiento en 1284. En la *catedral de Beauvais*, también las paredes posteriores de ventanales y con ello ese último

tramo de muro firme, al que hasta entonces se adosaba la vertiente del tejado de las naves laterales y de la girola, se convierte en estructura translúcida [364].

Junto a edificios que siguen el



[370, 371] Parte oriental y planta de la catedral de Albi, comenzada en 1282. Edificio en ladrillo de una sola nave con capillas cuadradas entre los pilares del muro profundamente metidos en el interior, que aparecen exteriormente como torres redondas y acentúan el carácter fortificado del edificio.

canon de las catedrales clásicas no faltan formas arquitectónicas independientes, en las que pervive frecuentemente la tradición local. Las catedrales de *Bourges* [340, 363] y de *Le Mans* son caprichosos y audaces recintos escalonados, y la de *Poitiers* es una amplia y aérea sala. La *catedral de Albi* (1282-1390) [370] presenta una modalidad, fortificada, de las iglesias de planta de salón del sur de Francia. De la actividad de las órdenes mendicantes en el s. XIII dan testimonio en

el ámbito del mediodía francés las iglesias de los jacobinos (dominicos). Su iglesia consagrada en 1292 en Toulouse, una sala de dos naves, constituye el ejemplo más monumental.

### Inglaterra

Aun cuando las circunstancias políticas de Inglaterra se diferencian en algunos aspectos de las del Continente, ya que con la Carta Magna de 1215 se pusieron, ya muy pronto, los fundamentos para un desarrollo orgánico del Estado, también en este país siguen ocupando las catedrales el lugar central de la arquitectura. De todos modos no debemos olvidar en Inglaterra la iglesia parroquial (en inglés *parish church*), aun cuando ésta no alcance nunca la importancia de las iglesias urbanas alemanas, ya que las ciudades inglesas apenas llegan a lograr la libertad autocrática de las ciudades-estado hanseáticas y de las ciudades libres alemanas. En Inglaterra, por otra parte, el *estilo gótico*, por un extraño fenómeno de tradicionalismo, sobrevivirá sin evolucionar hasta enlazar con el romanticismo que, como ya vimos, dio origen al *estilo neogótico*.

Dos supuestos previos están en la base de la arquitectura gótica en Inglaterra: el elemento normando, que condiciona desde el sometimiento del país por Guillermo el Conquistador (1066) la construcción de iglesias, y el influjo directo de los modelos franceses a partir de último cuarto del s. XII.

Formas particulares pregóticas como arcos apuntados, nervios de bóveda y botareles aparecen en Inglaterra ya en el s. XII debidas a la influencia normada. Están muy difundidos los muros articulados por galerías altas y paramentos [285]. De todos modos, no se concibe la primera construcción gótica, el *coro*

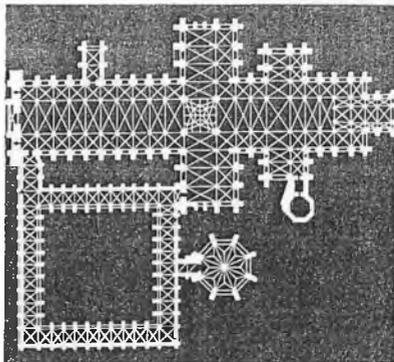
de la *catedral de Canterbury* [372], sin un impulso externo, sin una acogida de estímulos franceses. Comenzada en 1175, está estilísticamente muy próxima al nivel de las catedrales de París o Laon y en

El ejemplo más destacado entre las catedrales inglesas del Gótico temprano es la *catedral de Salisbury*, realizada sin interrupción desde 1220 hasta 1258, y que se levanta al mismo tiempo que la ca-



[372] Coro de la catedral de Canterbury, 1175-84.

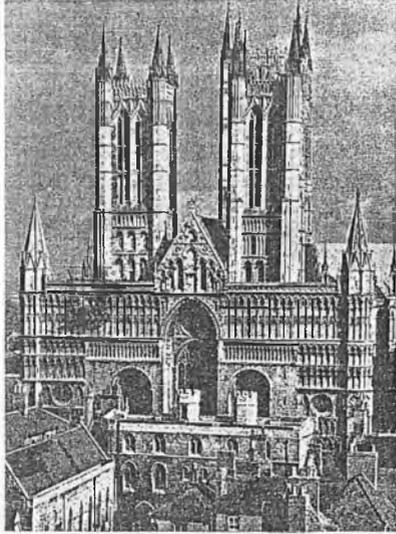
realidad pertenece aún plenamente, con sus ricas formas plásticas, a la fase de transición. A pesar de las formas francesas, ni en Canterbury ni en las posteriores catedrales góticas observamos en la planta esa composición clara y concentrada ni las elevadas proporciones en el alzado, que son características de las catedrales francesas, y tampoco conoce el Gótico inglés el coro de catedral con girola y corona capillar o el imafrente de dos torres con sus pórticos e imágenes. El coro de Canterbury presenta, en cambio, algunas particularidades típicas de las catedrales inglesas, que van a tener gran proyección en el futuro: la enorme *extensión longitudinal de la planta* y la instalación de *dos transeptos*.



[373, 374] Planta y vista aérea de la catedral de Salisbury, 1220-58. De la parte longitudinal del coro sale hacia afuera la «Lady Chapel». La torre del crucero, situada exactamente en el centro de la edificación, sobre la intersección del cuerpo longitudinal y el transepto principal, corona el edificio.

tedral de Amiens. Con soltura se acoplan la nave mayor, dos transeptos y el coro cerrado rectangularmente [373, 374]. El coro está aún enriquecido por la *Lady Cha-*

pel, una capilla dedicada a la Virgen, que es tan característica como el edificio central de sección poligonal de la sala capitular (1280) al sur de la construcción. La fachada occidental está configurada como *muro decorativo* sumamente suntuoso, sin ninguna relación con los espacios posteriores.



[375] Fachada occidental de la catedral de Lincoln; partes inferiores de la etapa final del Románico, segundo cuarto del s. XII; ante las torres, pared decorativa gótica, hacia 1220-30.

También les falta a las formas particulares del Gótico inglés la integración en el conjunto, típica y necesaria en la arquitectura francesa. En lugar de la pura y necesaria estructura aparece ya en Canterbury la alineación decorativa de formas, cuyo carácter agudo, lineal y de entramado superpuesto es, muy probablemente, de origen normando. La soltura en el acoplamiento sigue siendo hasta el fin del Gótico la concepción básica de la arquitectura inglesa.

Una audaz fantasía dirige, en cambio, el desarrollo de la *ornamentación*. La primera fase, llamada

*early english* (inglés temprano), abarca desde 1175 hasta mediados del s. XIII, desde el coro de Canterbury y sus formas tempranas aún redondeadas hasta la sencilla claridad de Salisbury. A esta fase estilística le sigue el *decorated style* (estilo decorado), que dura aproximadamente hasta mediados del si-

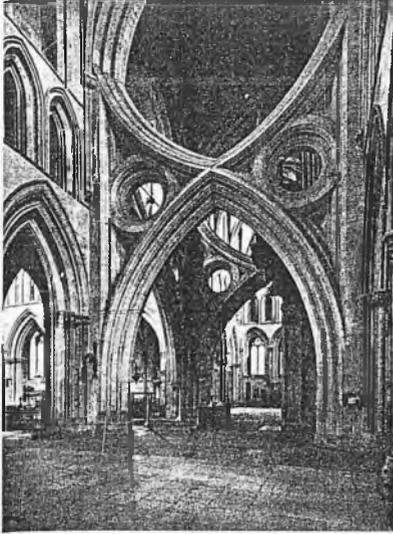


[376] Catedral de Lincoln, vista de la nave mayor hacia el este, abovedamiento concluido en 1233. Aumento de los elementos lineal-decorativos. Nervaduras diagonales suplementarias y nervaduras longitudinales corridas enriquecen la forma de abovedamiento.

glo XIV. Como ya indica el nombre, ahora se incrementa el elemento ornamental en todas partes, en tracerías de ventanas, muros y bóvedas. En estas últimas aparece muy pronto, ya que el abovedamiento de la nave mayor de la *catedral de Lincoln* [376], aparte de las acostumbradas nervaduras diagonales de la bóveda de crucería, incluye los primeros nervios suplementarios con los que se configuran las formas estrelladas. En el *Coro del Ángel*, construido de 1265 a 1320, se alinean los prime-

ros *braguetones* y *cadenas* en forma de abanico y un rico juego de líneas cubre las paredes. Aun cuando las formas de la tracería de esta época en su fase temprana, en el siglo XIII, eran aún preponderantemente rígidas y geométricas [378, 379], las líneas ondean en el siglo XIV con mayor curvatura y fle-

tardío. Por otra parte, su ordenación en la primera gran fase del Gótico responde más a la evolución europea general y tiene en consideración la inclinación, existente desde un principio dentro de la arquitectura inglesa, hacia lo decorativo.

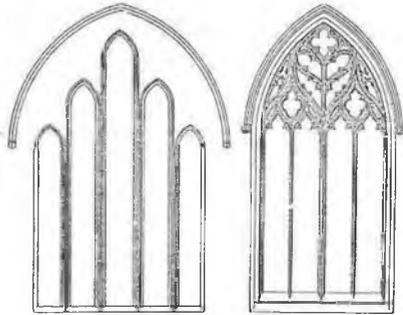


[377] Crucero de la catedral de Wells con arcos de contrarresto añadidos posteriormente, en 1338, que caracterizan, igual que los nervios de abanico en el bovedaje, el fantástico mundo del *decorated style*.

xibilidad, consiguiéndose ya las primeras formas flamígeras en las tracerías de los ventanales. Un ejemplo particularmente grandioso de este estilo decorativo tardío es el crucero de la *catedral de Wells* (1338) [377]. Partiendo del supuesto de que el Gótico temprano finaliza en el mismo momento en que la catedral francesa pierde su influencia decisiva y los elementos decorativos resultan más importantes que los propiamente técnico-arquitectónicos, se habrá de considerar el *decorated style* inglés como transición del Gótico

### *España e Italia*

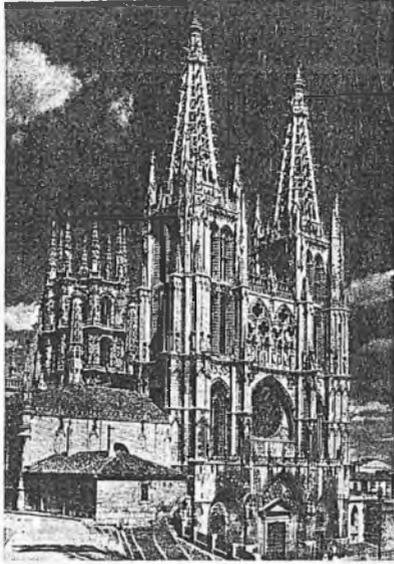
Extensas regiones de la España meridional están hacia 1200 todavía bajo dominio árabe. A mediados del s. XIII la Reconquista recibió de nuevo un enérgico impulso gracias a Fernando III el Santo. Pero también las regiones anteriormente reconquistadas —sólo Asturias permaneció siempre cristiana— fueron, a partir de la dominación musulmana, tierra virgen en lo que respecta a la cultura y la predisposición a acoger las formas artísticas cristianas, que influyen es-



[378, 379] Formas de ventanas del Gótico inglés. En la fase temprana (s. XIII) predominan formas puramente geométricas, entre ellas la agrupación típicamente inglesa de ventanas de lanceta de alturas diferentes, que están enmarcadas por un arco apuntado. En el *decorated style* (s. XIV) se prefieren las formas curvas y oscilantes; son características las ventanas de tracería con motivos de arcos lobulados y flamíferos.

pecialmente desde las regiones del norte de los Pirineos. En Cataluña surgen en el s. XII, en *Poblet* y *San-*

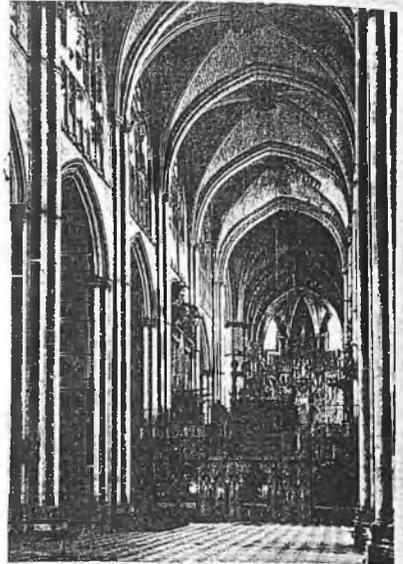
tes *Creus*, abadías cistercienses del tipo borgoñón pregótico. A estos edificios sigue la *catedral de Tarragona*, comenzada en 1200. También en el noroeste de España se construyen en el s. XII iglesias en el estilo de transición francés (*Salamanca, Avila*). A comienzos del siglo XIII se erige ya en modelo la



[380] Catedral de Burgos, comenzada en 1221. La avidez de ornamentación típicamente española cubre el edificio con exuberante ornamento. Las agujas caladas que coronan las torres son ya del s. XV.

catedral clásica del norte de Francia. La *catedral de León*, realizada según el modelo de la *catedral de Reims*, es la más luminosa; el muro se reduce a lo indispensable y sus bellísimas vidrieras ocupan amplias superficies. Las catedrales góticas tempranas más importantes de España, *Burgos* (comenzada en 1221) [380] y *Toledo* (comenzada en 1227) [381], se inspiran en los recintos escalonados franceses como Bourges [340] o Le Mans y preparan así la *coligación* espacial que caracteriza a las iglesias del gótico

tardío español. Una tendencia análoga aparece en las capillas del coro de la *catedral de Toledo*, instaladas en definitiva por puro decorativismo. En ambas catedrales se trabaja hasta entrado el s. XVI, y no sólo en el cuerpo del edificio originariamente proyectado, sino que en el transcurso del tiempo se



[381] Catedral de Toledo, comenzada en 1227. Derivación del modelo francés: ventana y triforio unidos.

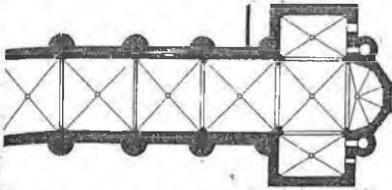
añaden numerosas construcciones interiores y anejas, que de una forma típica en la evolución del gótico español, difuminan la imagen espacial y el efecto general del exterior. La predilección por los *recintos exuberantes* y la marcada *avidez de ornamento* —que ya aparece en las partes más antiguas de la *catedral de Burgos*— se convierten en rasgos fundamentales del gótico tardío español y se deben en gran medida, incluso en sus formas particulares, a la reminiscencia de elementos árabes. Frente a estos rasgos, la arquitectura de

Cataluña se mantiene más clara y sobria. La *catedral de Barcelona*, comenzada en 1298, tiene unas naves laterales tan altas y estrechas que el recinto casi parece de planta de salón.

A diferencia de los demás países que aportan algo al acontecer artístico de esta época, en Italia casi

prana, en el s. XIII, que la forma gótica se concentra casi exclusivamente en las obras de los órdenes mendicantes y de los cistercienses. Junto a la ya citada iglesia cisterciense de *Fossanova*, hay otras que representan, como la de *Casamari* (1203-1217), el sencillo y macizo estilo borgoñón de transición. Al igual que en España, también en Italia hay ciertas regiones que adoptan las ideas constructivas del Cister.

Mientras que la orden cisterciense considera sus monasterios, al igual que los órdenes monacales de la baja Edad Media, como comunidades de vida aislada, apartadas del mundo, y no abren sus iglesias a los fieles, las órdenes mendicantes —franciscanos y dominicos— se establecen en las ciudades y están desde sus comienzos, en el s. XIII, en estrecho contacto con los problemas más agudos de la sociedad de su época y con los nuevos valores del mundo urbano que están en plena expansión: construyen sus monasterios en las ciudades, cuidan de los pobres y enfermos, y abren sus iglesias al pueblo para el culto litúrgico, y en el caso de los dominicos sobre todo, para la predicación y la lucha contra la herejía. De esta manera se desarrolla pronto una serie de rasgos básicos, que, sin llegar a constituir normas constructivas, son comunes por encima de las fronteras a todas las iglesias de las órdenes mendicantes: grandes y anchos recintos comunitarios y formas sencillas, según la exigencia de pobreza absoluta, que, de acuerdo con la modernidad de las nuevas órdenes, son en general ya características del Gótico temprano. Precisamente la aspiración a la sencillez contribuye a que en Italia, así como en Alemania, nazca de las nuevas fórmulas góticas un sentido del gusto popular e independiente.



[382, 383] San Francisco, en Asís, 1228-53. Planta y vista de la nave mayor hacia el este. Iglesia de planta de salón de una sola nave con transepto. Sobre los tramos cuadrados, sencillas bóvedas nervadas de crucería. Bajo las ventanas de arco apuntado, relativamente pequeñas y con tracerías sencillas, un corredor que subraya la horizontal y divide la composición mural en dos zonas aproximadamente iguales. Superficie mural con frescos (leyenda de San Francisco, de Giotto).

no ejerce influjo alguno el gótico de la catedral francesa. En general, si se quiere dividir la evolución de los s. XIII y XIV, se puede comprobar en la fase tem-

prana, en el s. XIII, que la forma gótica se concentra casi exclusivamente en las obras de los órdenes mendicantes y de los cistercienses. Junto a la ya citada iglesia cisterciense de *Fossanova*, hay otras que representan, como la de *Casamari* (1203-1217), el sencillo y macizo estilo borgoñón de transición. Al igual que en España, también en Italia hay ciertas regiones que adoptan las ideas constructivas del Cister.

La iglesia matriz de dos plantas de la orden de los franciscanos, la *iglesia de San Francisco en Asís* (1228-1253), es en la parte inferior y en la superior un sencillo edificio de planta de salón de una nave,

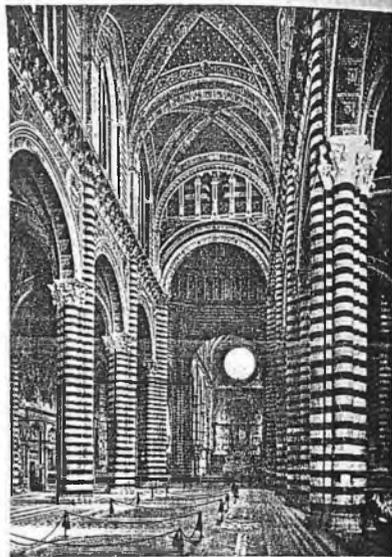


[384] Santa María Novella, iglesia de los dominicos, en Florencia, comenzada en 1283. Nave mayor de salón simple, con arcadas altas y amplias y sencillas bóvedas de crucería.

atravesado por un transepto [382, 383]. Las formas particulares guardan estrecha relación con las del sur de Francia y con el *estilo cisterciense*, pero indudablemente son italianas las grandes superficies murales interrumpidas sólo por pequeñas ventanas, que en este caso, y en obras posteriores del Gótico italiano, dan pie a los pintores para sus creaciones monumentales.

Mientras que a algunas iglesias inmediatamente dependientes de Asís les basta con la sala de una sola nave, ya en la segunda mitad del s. XIII, por lo menos las iglesias italianas mayores de las órdenes

mendicantes, están provistas de tres naves, como por ejemplo la edificación más antigua de este tipo, *San Francesco de Bolonia* (1236). En las iglesias más antiguas de estas órdenes en Florencia —*S. Trinità* y *Santa María Novella* (hacia finales del s. XIII) [384]— el recinto se extiende en forma de salón. Las pequeñas ventanas se desplazan a la punta superior de los arcos formeros de la nave central y se prescinde de toda acentuación del clerestorio sobre las arcadas de alto y amplio vuelo. La elegancia ligera y grácil de las formas hace de la iglesia de Santa María Novella el más puro ejemplo del Gótico temprano



[385] Catedral de Siena. Nave mayor, hacia 1230-59. Adopción vacilante del Gótico: ventanas de arco apuntado. Inquieto cambio de color de las capas de mármol blancas y negras.

italiano. Se anuncia ya el Humanismo claro y abierto al mundo.

Las catedrales italianas del s. XIII, *Siena* (comenzada hacia 1230) [385], *Arezzo* (1277) e incluso *Orvieto* (comenzada antes de 1285), si

bien adoptan algunas formas góticas como el arco apuntado, se mantienen aún dentro de la tradición románica. Las fachadas de Siena y Orvieto son obra de grandes maestros y sus escuelas, que abren el paso a la fase tardía del Gótico italiano en el s. XIV.

### Alemania

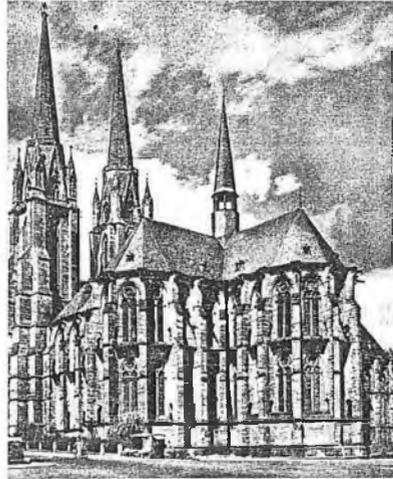
En Alemania, hasta mediado el siglo XIII, se oponen a la intrusión del Gótico —y se puede hablar propiamente de una intrusión— fuerzas que encarnan estilísticamente una etapa tardía del Románico,



[386] Iglesia de los dominicos en Esslingen, construida aproximadamente entre 1255-68. Basílica simple sin transepto, de formas sencillas, amplias arcadas y paredes lisas cerradas.

con frecuencia aligerado plásticamente y rico en decoración. Esta fase estilística tardía no puede relegarse simplemente como anacrónica. En las grandes catedrales —Maguncia [255], Worms, Bamberg y Naumburg—, que se levantan hacia 1200 sobre cimientos más antiguos, se utiliza por supuesto el arco apuntado, las bóvedas nervadas de crucería y también otras innovaciones de gran importancia para la arquitectura, que proceden de Francia, pero se las inserta en

sistemas constructivos vinculados a la tradición, sobre cuya base no se da ningún paso hacia el Gótico auténtico. Esta arquitectura tiene como fundamento la realidad, entonces aún intensamente vivida, del



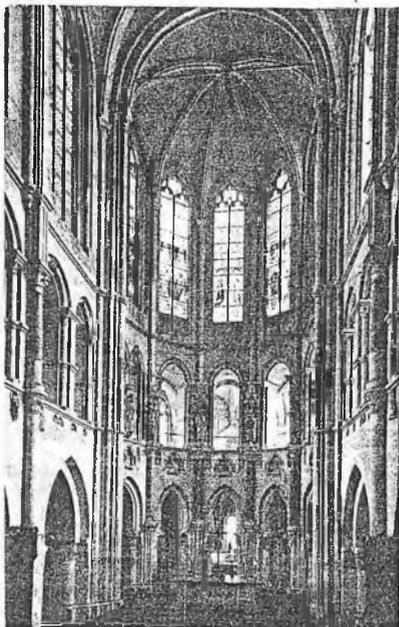
[387] Iglesia de Santa Isabel en Marburgo, comenzada en 1235, consagrada en 1283. Vista por el sudeste. En primer término, la parte del coro, en forma de un trébol regular; la nave mayor está construida como planta de salón. En el exterior, rígido verticalismo de los botareles estrechamente colocados, en medio de los cuales dos ventanas superpuestas según modelo francés.

Sacro Imperio Romano Germánico y el esplendor de la soberanía de los Staufen, cuyo derrumbamiento hacia mediados del siglo no sólo pone fin a una época histórica, sino que deja definitivamente paso libre en Alemania a nuevas soluciones artísticas.

A estas formas, ya arraigadas, se tienen que amoldar en sus primeros edificios monacales —Eberbach y Maulbronn— los cistercienses, que también introducen el Gótico en Alemania y no logran apenas arraigarlo, hasta el comienzo del siglo XIII. Más importantes para la difusión del Gótico, especialmente

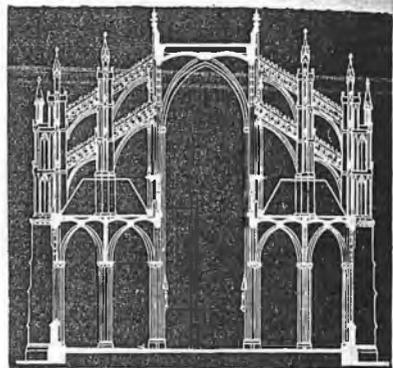
en la segunda mitad del s. XIII, son, como en Italia, las iglesias de las órdenes mendicantes. Los sencillos cuerpos de las naves mayores, con gran frecuencia apenas articuladas, y de las que brotan alargados y estrechos el coro y los recintos interiores del cuerpo longitudinal de paredes lisas, a menudo con techumbre plana sobre amplias arcadas, recuerdan por una parte aún mucho a algunas sencillas iglesias románicas, y por otra están penetradas hasta el último detalle por

salmente válida de una tradición popular propia, basada en la sencillez, y una configuración gótica esbelta y ascensional. Con ello no se cae en la esquematización arquitectónica, sino que se recoge la espiritualidad propia de las órdenes mendicantes.



[388] Coro de la catedral de Magdeburgo, comenzada en 1209. Simplificación reductora del modelo de los coros de catedral franceses debido a la pervivencia del Románico tardío alemán: pesadas formas (paramentos de columnas), subrayado de las superficies mutales (zona de arcadas), bóveda de arco redondo en la galería alta (llamada corredor episcopal).

el nuevo espíritu gótico de rígida y homogénea articulación. Precisamente en las iglesias de las órdenes mendicantes logra la arquitectura alemana una primera síntesis univer-



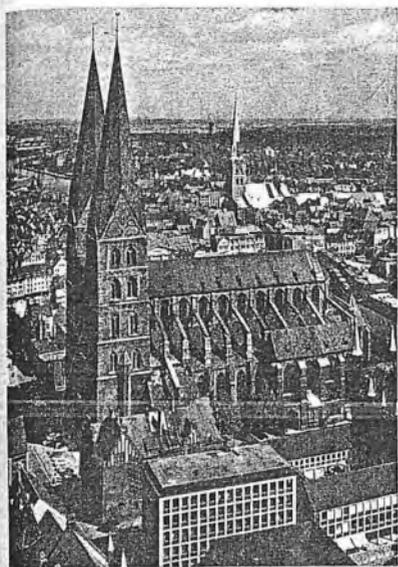
[389, 390] Catedral de Colonia, comenzada en 1248 según el modelo de Amiens y Beauvais. Vista por el sudeste y sección transversal por la nave central, muy sobresaliente, y las cuatro naves laterales. En el exterior, la más rica configuración decorativa de la armazón constructiva.

Muy condicionadas regional o localmente, junto a sencillas salas surgen

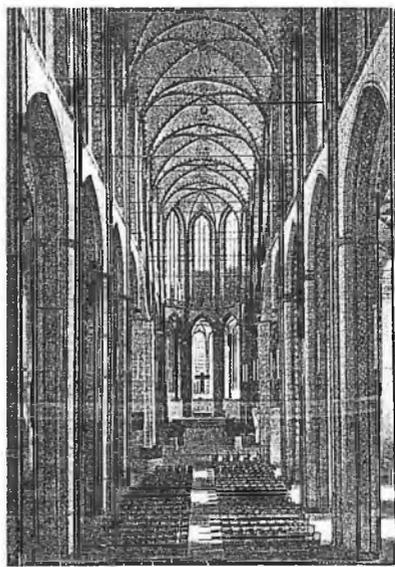
basílicas abovedadas como las iglesias dominicanas de *Esslingen* [386] y *Erfurt*. También se extiende la basílica de techo plano (iglesias franciscanas en *Ratisbona*, *Friburgo* y *Rothenburg*) y, finalmente, sobre todo en Alemania septentrional, la «Hallenkirche», como la de los franciscanos de *Münster*.

Las iglesias de estilo ya puramente gótico más antiguas de Alemania, comenzadas ambas hacia 1235, son la *iglesia de Santa Isabel* en Marburgo [387] y la *Liebfrauenkirche* (iglesia de Nuestra Señora) en *Tréveris*. Mientras que la

serie de interesantes tendencias conformativas. Así, es poco común la planta de las partes orientales. Correspondiendo a la disposición del coro, los brazos del transepto se despliegan también poligonalmente en una forma que, si bien aparece poco antes en la Champaña, también podría remontarse a las construcciones tricónquidas renanas del Románico tardío. La nave mayor se levanta, probablemente a causa de un cambio en la planificación, como salón sobre una planta estrecha y larga. El camino de esta forma constructiva, que tuvo su origen



[391, 392] Iglesia de Santa María en Lübeck, mediados del s. XIII hasta mediados del s. XIV. Vista aérea por el sur y vista de la nave mayor, de la segunda mitad del s. XIII. Basílica de tres naves con capillas laterales rectangulares; girola y capillas del coro con abovedamiento unitario.



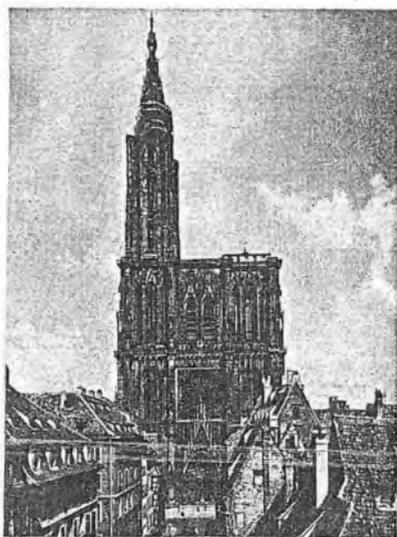
en el norte de Alemania, conduce así a través de Marburgo hacia las regiones artísticas de la Alemania meridional.

Más complejo es aún el encuentro de las grandes iglesias, las *catedrales*, con las catedrales francesas, dado que no pertenecían al círculo de las imperiales. Mientras que estas últimas se basan, sobre todo en la planta, en precedentes más antiguos, en la reconstruc-

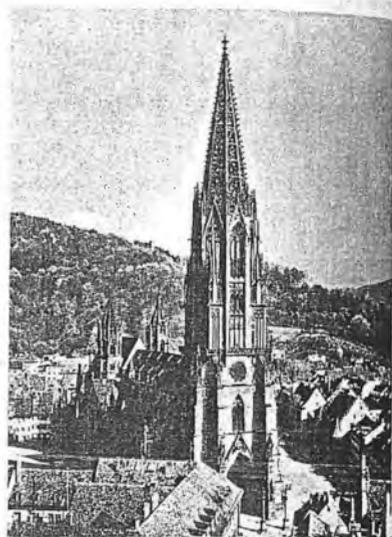
de Tréveris está plenamente cerrada en torno a sí misma, como edificio central, en el cuerpo longitudinal de la iglesia de Santa Isabel, concluido en 1283, se unifica una

ción comenzada en 1209 de la *catedral de Magdeburgo* se desplaza incluso el eje espacial de la edificación de época de los emperadores Ottones, que acababa de ser destruida por un incendio. Se comienza la edificación del coro [388] según el modelo francés, pero ya en la realización de la planta inferior se inician *tendencias reductoras*. En lugar de los botareles planeados, las capillas tienen débiles columnillas angulares, los pilares de arcadas en el interior son maci-

bio, sigue estrechamente, en la planta y en el alzado, el modelo de las catedrales francesas [389, 390]. El coro, comenzado en 1248, es consagrado en 1322. Ya hacia finales del s. XIV queda paralizada la obra —transepto, nave mayor, torres—: la época de las grandes edificaciones de catedrales ha pasado definitivamente. Es en 1842 cuando se decide, apoyándose en las partes existentes y en los planos originales de las torres, emprender la terminación total, bastante insulsa y tri-



[393] Fachada occidental de la catedral de Estrasburgo, comenzada en 1276. Torre, de 1399-1439. Frente al «plano B» del arquitecto Erwin von Steinbach, de dos torres, el piso sobre el rosetón fue totalmente desmontado.



[394] Frente de una sola torre de la catedral de Friburgo, 1275 hasta alrededor de 1340. La filigrana de la tracería de la torre, que imita a un yelmo perforado, es una forma típicamente sudalemana.

zos como muros y las bóvedas de la girola son de arista. El cuerpo longitudinal, cuya terminación se demoró hasta 1363, posee la sencilla composición del muro de dos zonas consistentes en arcadas y clerestorio, que se hace normativa en las basílicas alemanas, especialmente por la influencia de la arquitectura de las órdenes mendicantes.

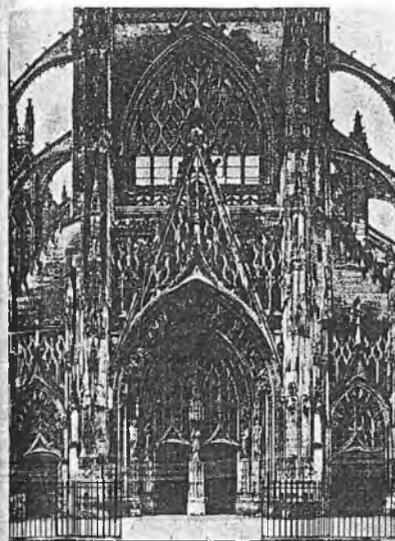
La *catedral de Colonia*, en cam-

vial por cierto. El que el primer fundador, el arzobispo Konrad von Hochstaden, se decidiera por una adopción tan consecuente de las formas francesas puede considerarse como una oposición consciente, incluso originada por motivaciones políticas, frente al Románico tardío de los Staufén. Los arquitectos de Colonia no sólo las adoptan, sino que las llevan a sus últimas conse-

ciencias. En ningún lugar de Francia la planta integra tan intensamente las distintas partes del edificio; en ninguna parte éste se eleva al espacio tan ingravido entre los muros cuyos apoyos están disueltos en haces de fustes y sus triforios en ventanales. También los contrafuertes del exterior, las agujas, pináculos y sutiles tracerías confieren a la catedral una flotante riqueza que sobrepasa la claridad mensurable del Gótico francés.

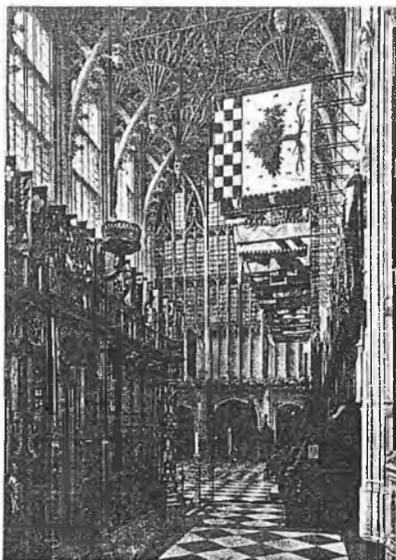
Debido a su consecuente asimila-

alemanas de los siglos XIII y XIV sigue el camino que ya se perfila en la catedral de Magdeburgo. En



[395] Fachada occidental de la iglesia de la Trinité en Vendôme, principios del s. XVI. De estilo flamígero (más alargado longitudinalmente que en el Gótico tardío alemán).

[396, 397] Capilla de Enrique VII, en la abadía de Westminster, en Londres, 1503-19. En el interior, bóveda de abanico afiligranada con las claves de bóveda colgantes. En el exterior, el entramado enrejado del *perpendicular style*.

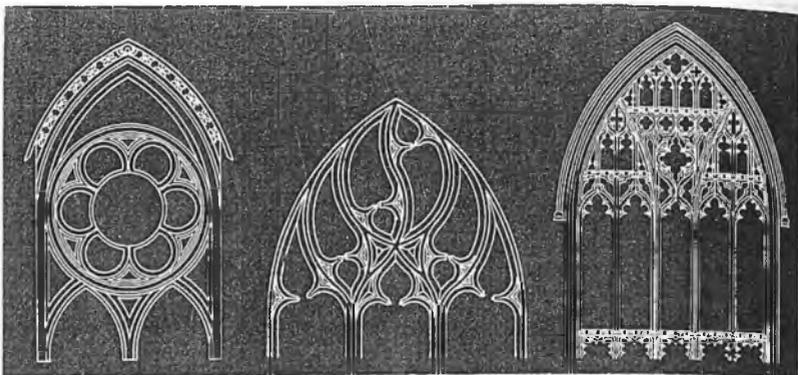


dición y reelaboración de las ideas arquitectónicas que procedían de Europa occidental, la catedral de Colonia no tiene apenas continuidad en Alemania. En general, la evolución de las grandes catedrales

Alemania sudoccidental la *catedral de Estrasburgo* es la más próxima al modelo francés. Las partes orientales de las edificaciones románico-tardías de los Staufen de la primera mitad del s. XIII determinan en

gran medida las proporciones del cuerpo longitudinal, levantado aproximadamente entre 1260 y 1280. Pero probablemente también llega a manifestarse en la extensión de las naves y las arcadas un nuevo sentimiento espacial propio, que vuelve a aparecer, un poco más tarde, en las naves de la *catedral de Friburgo*. Mientras que en Estrasburgo aún se introducen triforios entre las arcadas y los amplios venta-

turas, y es en sus rasgos básicos nuevamente de origen francés. Pero el trabajo de filigrana antepuesto, que desmaterializa casi la piedra, le confiere unos rasgos diferenciados con respecto al modelo francés, como ocurría en la catedral de Colonia. El plan general de Erwin von Steinbach sólo se lleva a cabo en las partes inferiores. La disputa, iniciada probablemente en el s. xiv sobre si rematar la catedral



[398] Tracería gótica temprana del s. xiii (en esta forma sencilla aparece por primera vez hacia 1220 en las capillas del coro de la catedral de Reims): la ventana doble inferior se cierra con arco apuntado; encima, tres cuartos de circunferencia con exalóbulos inscritos. Sólo formas circulares sencillas, barras gruesas y delgadas.

[399] Tracería gótica tardía de los ss. xiv y xv. A causa de su especial forma que asemeja a las llamas, es designada en Francia con el nombre de *flamboyant*.

[400] Tracería gótica tardía de los ss. xiv y xv (llamada en Inglaterra *perpendicular Style*, aprox. 1350-1550): enrejado reticular con preferencia de barras verticales alineadas con frecuencia en una ordenación seca y racional y con bruscos entronques.

nales del clerestorio, en Friburgo aparece en lugar de esta zona intermedia la sencilla pared. Para la *catedral de Estrasburgo* proyecta Erwin von Steinbach (1244-1318), hacia 1275, el famoso frente de dos torres [393], que se eleva sobre tres pórticos adornados con escul-

con una o dos torres, terminó a comienzos del s. xv con la colocación de la famosa aguja lateral, de *estilo gótico tardío*. En la *catedral de Friburgo*, por el contrario, se construye, hacia 1300, según el primer proyecto y de una sola vez una torre central dominante [394]. La *torre única* se convierte después en motivo principal de las grandes iglesias parroquiales urbanas de Alemania, como la *Frauenkirche* en Esslingen y la *catedral de Ulm*.

El *estilo gótico francés* sufre en el norte de Alemania, en la región del Mar Báltico, una peculiar transformación. La obra normativa y clásica es la *Marienkirche* de Lübeck (comenzada por el coro a mediados del s. xiii, y terminada a mediados del xiv) [391-392], la iglesia parroquial principal de este centro de la Hansa alemana, que supera con mucho en importancia y calidad

la catedral de la ciudad. El frente de dos torres, el sistema abierto de contrafuertes y el coro con girola y corona capillar dependen del modelo francés y sólo le falta el transepto. El ladrillo, cuyo uso sistemático da una especial configuración a los edificios, y las tendencias estilísticas particulares, propias del país conducen entretanto a profundas simplificaciones: a sencillos cuerpos cúbicos en las torres, claras secciones de los pilares y profundos nichos de ventanas, elevados hasta los arcos de las arcadas, que hacen aparecer con particular claridad, junto con las empinadas proporciones del interior, la intencionada audacia del Gótico.

En las grandes ciudades portuarias de la región costera, una serie de importantes basílicas de ladrillo sigue el modelo de Lübeck: así *Wismar*, *Stralsund* y *Rostock*. Además surgen en todo el norte de Alemania —no sólo en la llamada región del Gótico de ladrillo— numerosas *Hallenkirchen* o iglesias de planta de salón; en Westfalia, la verdadera patria de esta forma espacial, la nave central o «salón» de la *catedral de Minden* (comenzada en 1267) se alza sobre esbeltos pilares de haz [411].

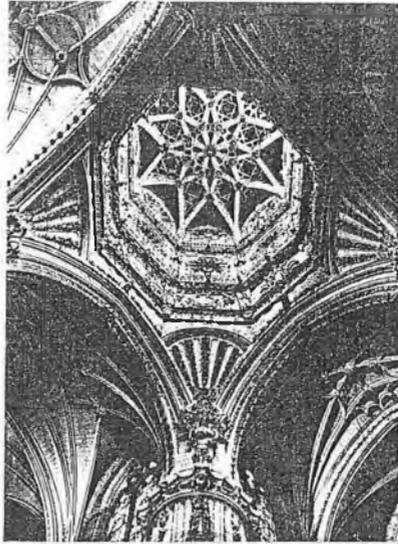
## LA ARQUITECTURA DEL GÓTICO TARDÍO

### Francia e Inglaterra

Hacia 1300 y en los comienzos del s. XIV se realiza paulatinamente, y por cierto no simultáneamente en todas partes, el tránsito hacia la segunda gran fase del Gótico. Los arquitectos ya no son conocidos sólo por su nombre, como los maestros de las logias del Gótico temprano, sino que pueden ser identificados con sus obras. Especialmente en Italia comienzan a trabajar

con independencia, sin vínculo alguno con una determinada logia, en distintas tareas de construcción.

Estilísticamente observamos una creciente *acentuación de los elementos decorativos*; no se trata de un simple aumento cuantitativo, sino de una nueva concepción formal. En el Gótico temprano, el detalle



[401] Catedral de Burgos, crucero, 1539-67. Bóveda estrellada abierta y rica decoración plateresca.

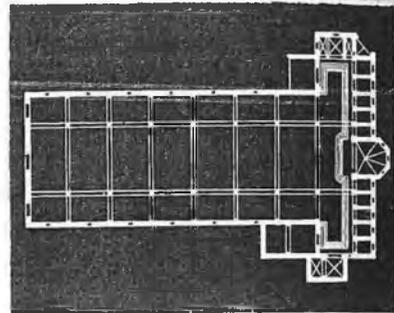
—modillones, perfiles de nervaduras, tracerías de las vidrieras— está condicionado por lo constructivo. Subraya funcionalmente la composición de la totalidad del edificio, con frecuencia precisamente en puntos claves de la construcción. Las formas de los s. XIV y XV se preocupan en medida creciente por unir o trasponer los puntos de corte y las transiciones. De los perfiles marcadamente sustentantes de las nervaduras y fustes surgen bandas de afiladas aristas, vaciadas incluso [344]; en los modillones, que marcan el apoyo de los nervios sobre los fustes, se forman primero bandas sencillas que final-

mente, igual que los fustes que están debajo, pueden desaparecer totalmente. Nervios y arcos brotan ahora directamente de los pilares y los muros. Las bóvedas evolucionan desde la sencilla nervadura de crucería [350] a través del costillaje entramado inglés de finales del s. XIII [376] y la bóveda estrellada, concebida aún muy constructivamente [421], hasta los abanicos, redes, estrellas y lazadas [414] con los que el s. XV cubre en Inglaterra, Alemania y España sus recintos. La *tracería* comienza en el s. XIII con sencillas formas circulares [398]. A comienzos del s. XIV se forman a partir de ellas segmentos anulares esféricos, que ya pueden configurar formas con movimiento, como el llamado *estilo flamígero* [399]. La *tracería* del s. XV cubre en líneas movidas y revueltas o solidificadas en enrejados [400] grandes superficies de las vidrieras, que con frecuencia ya no están cerradas por arriba por el tradicional arco apuntado, sino por el *arco peraltado o lobulado*.

Tales manifestaciones están al servicio de la concepción, que se deja sentir ya a comienzos del Gótico, del edificio como una unidad arquitectónica. Los diversos cuerpos constructivos y las formas espaciales del Gótico tardío van claramente al encuentro de esta primitiva tendencia. Capillas en forma de sala y *recintos de salón* indivisos sustituyen a las complicadas texturas de las catedrales basilicales. En Francia permanece vivo, hasta adentrado el s. XVI, el recuerdo de las catedrales clásicas. Iglesias como la *Trinité* en Vendôme (fachada, de comienzos del s. XV) [395] se sirven sólo del lenguaje formal del Gótico tardío del *estilo flamboyant* (flamígero), sobre una planta tradicional.

En contraposición a la fuerte

movilidad del *flamboyant* francés, el *perpendicular style* inglés coetáneo da preferencia a las formas enrejadas que están enmarcadas directamente por los tendidos de arcos [400]. Estas formas estilísticas



[402, 403] Iglesia franciscana de la Santa Croce en Florencia, planta y nave mayor hacia el este, 1295-1442. En los extremos y en la parte oriental del transepto hay capillas rectangulares alineadas, cuyos muros laterales están cubiertos por grandes ciclos de frescos.

se llevan por primera vez a cabo en el centro de la *catedral de Gloucester* (1331), donde cubren las paredes interiores y continúan en el

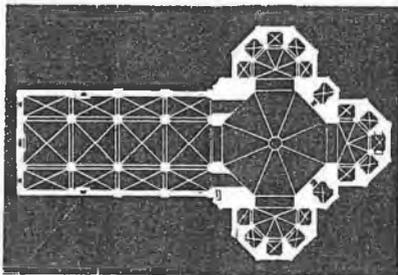
entramado de las bóvedas. Más ricamente desarrolladas aparecen en el claustro (a partir de 1351) de la misma catedral. En la capilla del *King's College de Cambridge* (1446-1515) las bóvedas crecen en forma de abanico desde los estrechos haces de fustes de afiladas aristas entre las amplias ventanas. En la *capilla de Enrique VII de la abadía de Westminster en Londres* (1503-19) el enrejado de los nervios se desprende finalmente de la superficie del techo y confluye en claves colgantes [396]. También el exterior está cubierto por el enrejado típico del Gótico más tardío [397].

Junto a los caracteres estilísticos, todos estos ejemplos muestran otra tendencia de la arquitectura gótica tardía: a las grandes catedrales y abadías ya sólo se añaden en este período construcciones adicionales, como capillas y coros, recintos de planta sencilla que en algunos puntos son análogos a las salas profanas. La audaz fantasía de formas de la representación decorativa confiere a estos edificios un peculiar encanto.

### España e Italia

A pesar de su gran riqueza decorativa, el Gótico tardío del norte de Europa —Francia, Inglaterra, Alemania— conserva la unidad interna del edificio y su ornamento. Incluso los nervios desprendidos del techo de las bóvedas inglesas y alemanas siguen brotando hacia 1500 de la piedra de los muros. En España, por el contrario, surge, a finales del s. xv, un principio decorativo con autonomía propia y que, independientemente de la estructura interna del edificio, puede cubrir superficies importantes, como la fachada, por ejemplo. Se trata del *estilo plateresco*, una forma

decorativa que, como dice el nombre, fue desarrollada por los plateros. Constituye la síntesis de elementos del norte de Europa, que fueron transmitidos por artistas holandeses o del sur de Alemania, con la predilección española por las superficies de ornamento exuberante, indudablemente herencia del arte árabe. Los ejemplos más antiguos de este estilo se encuentran en Valladolid (*San Gregorio*, finales siglo xv [423]), y poco después, ya mezclado con algunas formas renacentistas, en Salamanca (*fachada de la catedral nueva*, principios del siglo xvi). La riqueza decorativa no



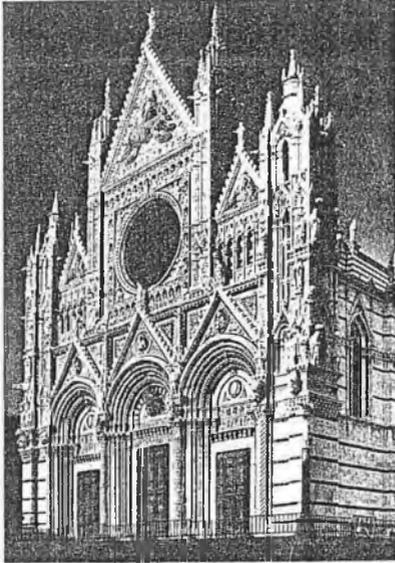
[404] Planta de la catedral de Florencia, comenzada en 1296 por Arnolfo di Cambio y consagrada en 1436. A la nave mayor con pilares rectangulares muy espaciados se adosa la parte oriental rebolada: en torno a los tres brazos de la cruz limitados pentagonalmente se tienden capillas cuadradas bajas. En el centro, el recinto cupular octogonal.

se concentra sólo sobre las fachadas, sino que se extiende también por las superficies murales a través de pequeñas ventanas perforadas propias de un país meridional. Así los contrarrestos constructivos del s. XIII se transforman en ornamentos que se difuminan, y también se coronan catedrales más antiguas, como la de Burgos, con elevadas torres de cruceiro [380] y se rodean de series enteras de capillas espléndidamente exornadas.

La aspiración a simplificar el recinto y el cuerpo arquitectónico

conduce en España en el s. xv a la preferencia por dos tipos de recinto: la *iglesia de sala*, en la zona catalana, y el *recinto escalonado* de amplio tendido, sobre todo en el sur.

Los cuerpos longitudinales, con frecuencia de cinco naves de anchura, están acompañados por regla general de filas laterales de ca-



[405] Fachada occidental de la catedral de Siena, obra del escultor Giovanni Pisano (hacia 1300).

pillas y se aproximan al cuadrado en la planta, pues el trasepto y el coro apenas sobresalen del contorno general. Este gusto constructivo y espacial difuminado se encuentra ya anunciado en edificios árabes [215], sobre cuyos antiguos cimientos se alzan con frecuencia las catedrales. Junto a estos recintos escalonados, que ya en el Gótico temprano español prepararon la unión de la composición espacial propia de la basílica, no faltan en el Gótico tardío de la península los *recintos de salón*, la más consecuente unidad espacial también dentro de

la tradición árabe (Zaragoza, *catedral*, 1499-1559, transformada en salón).

Muchas de las iglesias aludidas —que en construcciones posteriores, como la *catedral de Granada*, incorporan ya elementos renacentistas, aun manteniéndose dentro del Gótico— están techadas por ricas bóvedas muy decoradas. Como en el adorno plateresco de superficies, también en la formación de bóvedas se aúnan los elementos españoles y los árabes, la inclinación por los techos ricamente adornados y los rasgos nordeuropeos del Gótico tardío, concretamente en las complicadas formas de estrellas, que a veces se convierten en pura filigrana [401].

La arquitectura italiana del s. xiv sigue totalmente la dirección ya apuntada en el s. xiii. Las iglesias de las órdenes mendicantes (por ejemplo, en Venecia la *iglesia de Frari*) sólo son de mayores dimensiones y más compactas en la composición que los edificios anteriores de las órdenes religiosas. En Florencia la iglesia franciscana de *Santa Croce* (1295-1442) está provista de una nave central que casi supera con su anchura de 19 metros a todos los recintos eclesiásticos medievales [402, 403]. Razones técnicas impiden un armazón de techumbre abierta, tal como lo emplean en la misma época, en signo de pobreza, muchas iglesias alemanas de las órdenes mendicantes. Esta cobertura del recinto se inserta en la tradición italiana e impide al mismo tiempo toda ascensión gótica, que además ya estaba fuertemente coartada en la citada iglesia de la Santa Croce por una recia cornisa horizontal sobre las anchas arcadas. Al creador de esta iglesia, Arnolfo di Cambio (aprox. 1250 hasta 1300), se le puede considerar como el primero de los grandes arquitectos europeos en el sentido moderno.

También se remonta a Arnolfo di Cambio el proyecto base de la *catedral de Florencia* [343, 404], en el que incluso estaba prevista la famosa cúpula que la corona. Pero sólo a comienzos del s. xv la llevará a término el gran arquitecto Filippo Brunelleschi († 1446) que, con la terminación de la catedral, abre ya el primer capítulo de la nueva y revolucionaria arquitectura del Renacimiento italiano. Anteriormente, el proyecto de Arnolfo había sufrido un reelaboración a mediados del siglo xiv, que se limitó a aumentar las dimensiones generales y a adaptar a la época cada una de las formas. En efecto, en este edificio sólo son góticos los arcos apuntados en los que también se echa de menos la necesidad constructiva artística. Se deja ya sentir, junto a las edificaciones del prerenacimiento flo-

di Cambio estrictamente como cara visual, sin relación con el recinto que hay tras ella. Asimismo las fachadas de las catedrales de Siena (1300) [405] y Orvieto (comenzada en el s. xiv) muestran esta concepción.

La aspiración a la magnificencia exterior, perceptible en España en las catedrales de hacia 1500, determina ya en el s. xiv la arquitectura italiana. Algunos proyectos eran tan exagerados que, realizados sólo en parte en el s. xiv, quedan inconclusos, pues el s. xv en general ya no tiene interés alguno en la continuidad de proyectos medievales. Este es el caso de la nave mayor, comenzada en la segunda mitad del siglo xiv, de la *catedral de Siena*: la construcción hoy existente debía constituir simplemente el crucero. Los trabajos iniciados en 1387 en la *catedral de Milán* [406] se prolongan hasta el s. xviii. Significativamente, los planos de esta iglesia, la más típicamente gótica de Italia, y también sus propios arquitectos, provienen de Alemania.



[406] Catedral de Milán, comenzada en 1387. Edificio de cinco naves con fachada occidental sin torres, cubierto por formas ornamentales góticas.

### Alemania

En Alemania, por regla general, se concentra el enriquecimiento decorativo gótico tardío sobre la tracería de las vidrieras y el desarrollo de formas de bóvedas cada vez más complicadas. Los trazados murales, entretanto, no se convierten en superficies neutrales, como en España o en Italia, sino que conservan una vivacidad ascensional, especialmente por la forma de los ventanales. En el interior brotan las bóvedas de los muros y ligeros pilares, de forma que el espacio parece flotar casi irracionalmente.

Hasta adentrado el s. xv se sigue manteniendo para el recinto de la iglesia la composición basilical, de antigua tradición y considerada particularmente distinguida especial-

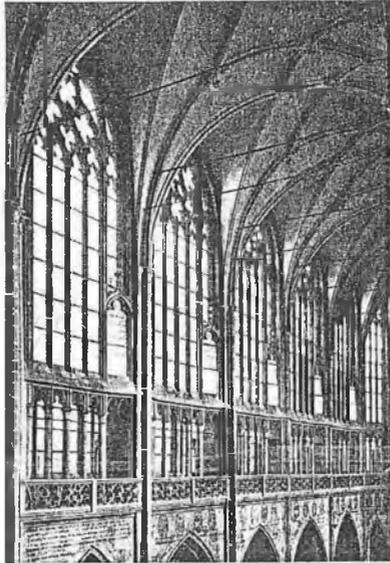
rentino [301], el espíritu que conduce al alejamiento definitivo del Gótico. La fachada de la catedral de Florencia (la actual proviene del siglo xix) es concebida por Arnolfo

mente en las grandes *iglesias parroquiales urbanas* (*Stadtpfarrkirchen*), las obras arquitectónicas más importantes de esta época en las provincias artísticas alemanas.

En 1344, Carlos IV hace comen-

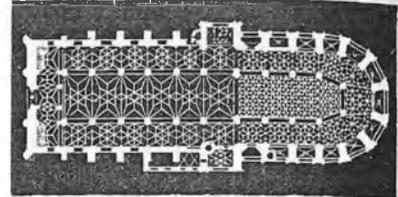
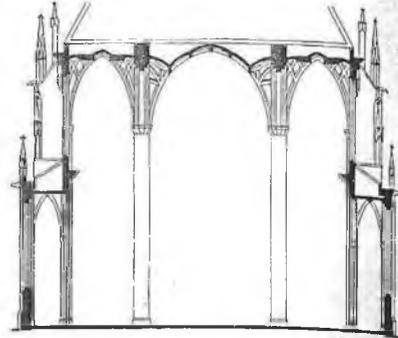
[407] Peter Parler, coro de la catedral de St. Veit en Praga, después de 1353. Amplia disolución de la pared, conjunción de ventana y corredor. Los nervios paralelos constituyen la forma básica de la bóveda reticulada.

[408, 409, 410] Iglesia de la Santa Cruz en Schwäbisch Gmünd, nave mayor, primera mitad del s. XIV; coro comenzado en



1351. A la nave mayor más baja (en primer término de la vista del interior), con bóvedas reticuladas sencillas (1491-1521), se adosa el coro de planta de salón de Parler, que obtuvo hacia 1500 sus más ricas bóvedas reticuladas. Con análogas dimensiones en la planta, el coro es más alto y despejado. La girola y la nave central, delimitada por tres lados, tienen, como muestra la sección, la misma altura. Los botareles delimitan capillas rectangulares, que están insertas a manera de nichos. Una cornisa fuertemente perfilada divide la pared superior de ventanales y la región de las capillas en dos zonas de igual altura aproximadamente. Los pilares redondos, relativamente delgados, pasan sin imposta al rico abovedamiento reticulado del coro.

zar en Praga, capital entonces del Sacro Imperio Romano Germánico, la catedral, que adquiere un coro auténticamente francés, por cuanto

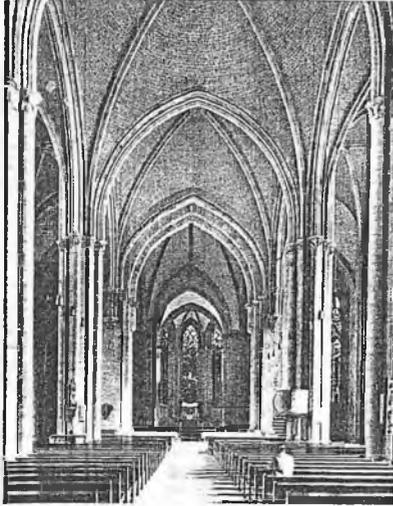


las obras fueron dirigidas por un arquitecto de aquel país. En 1353 asume la dirección de la obra Peter Parler, de Schwäbisch Gmünd,

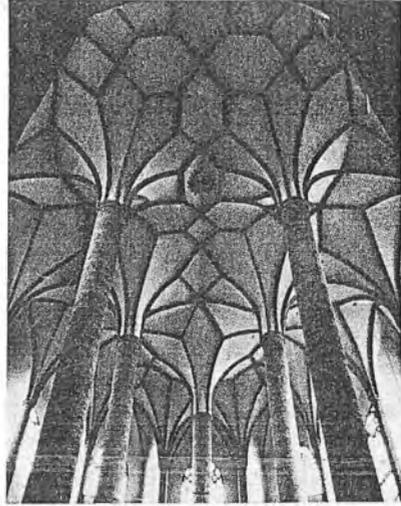
el primer arquitecto alemán cuyo nombre está unido a realizaciones características. Su coro de Praga [407] se convierte en su parte superior en un enrejado transparente completamente excepcional. Con las bóvedas de nervaduras de trazado paralelo comienza el desarrollo de la *bóveda reticulada*, típicamente alemana. El coro de planta de salón de la *iglesia de Heiligkreuz* (iglesia de la *Santa Cruz*) en Schwäbisch Gmünd [408, 409, 410], que desde un punto de vista histórico-evolutivo es el edificio más

de salón más tempranos [410] del sur de Alemania. La planta es una derivación del coro catedralicio, pero la girola alcanza, sin embargo, la altura del coro alto, y las capillas, aproximadamente de la mitad de la altura de dicho coro, se introducen de tal manera entre los arbotantes que por fuera las rodea un tendido de muro continuo.

Con la amplia configuración de la forma del coro de Gmünd adquiere la *Hallenkirche*, cada vez más predominante en Alemania, un extremo oriental expansivo, aun



[411] Catedral de Minden, comenzada en 1267. Nave mayor hacia el este. Sala corta westfálica del Gótico temprano, de planta casi cuadrada, con bóvedas de crucería que ascienden como cúpulas sobre los distintos tramos.



[412] Hans Stethaimer, coro de la iglesia de los franciscanos en Salzburgo, comenzado hacia 1408. En la línea del coro de planta de salón de Gmünd: los delgados apoyos redondos guardan mayores distancias; en lugar de dos apoyos ya sólo hay uno en el eje de la nave central. Las capillas se elevan entre los botareles hasta la zona de bóvedas. El despejado y amplio salón está concebido, a pesar de sus tres naves, como un único espacio.

importante del círculo de la familia Parler —que reúne toda una serie de arquitectos— y debe atribuirse probablemente al maestro principal, Peter Parler (1330-1399), se comienza en 1351 y no se aboveda hasta 1500 aproximadamente. Dicho coro se adosa a un cuerpo longitudinal de menor altura realizado en la primera mitad del s. XIV, que figura entre los recintos

cuando estos primeros coros, como el mismo de Gmünd o el coro carente de capillas de la *iglesia de San Sebald* en Nuremberg (1361-1372), se adosen a naves antiguas más bajas.

Dos arquitectos llevan adelante

hacia 1400 las ideas constructivas de Gmünd: Hans Stethaimer (1350/60-1432) en la Baja Baviera, y Hinrich Brunsberg (1350/60-1430?) en Pomerania y Brandeburgo. Construyen *Hallenkirchen* con la nueva forma de coro en una sola pieza. En la creación más madura de Stethaimer —el coro comenzado en 1408 de la *iglesia de los franciscanos de Salzburgo* [412]— las capillas alcanzan la altura total del

gera, especialmente en los frontones, por las más ricas formas ornamentales que ha producido el Gótico en ladrillo [415].

*Nave mayor y coro de planta de salón* se convierten en la forma más difundida del Gótico tardío alemán, de la que conocemos numerosas variedades. En Alemania meridional son testimonio de dichas características las magníficas iglesias urbanas (*Nördlinger, Dinkelsbühl-*



[413] Iglesia de María en Danzig. Nave mayor transformada en 1483-1502 en salón; coro, 1379-1447; bóvedas, 1498-1502. Es la «Halle» de ladrillo del norte de Alemania, más monumental y más complicada en la planta, y de altura más acentuada entre los restantes recintos de salón alemanes.



[414] Iglesia de Santa Ana en Annaberg, 1499-1522. Nave mayor hacia el este *Hallenkirche* sajona de la fase más tardía del Gótico. Recinto muy unitario con bóveda de bragueteros curvados y concebidos como pura decoración (ya no arquitectónicamente).

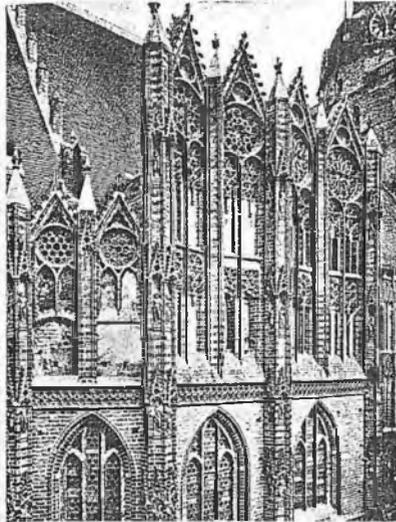
recinto y cierran el exterior en un solo bloque prominente. Las edificaciones de análoga concepción de Brunsberg —por ejemplo, la *iglesia de Santa Catalina* en Brandeburgo— (comenzada en 1395), producen, frente a los recintos despejados y altos del sur de Alemania, un efecto compacto y pesado típico del norte. El macizo exterior se ali-

[344]). En el nordeste alemán se construyen incluso catedrales con forma de salón (*Frauenburg, Königsberg*), aunque con instalaciones corales más sencillas. La *Halle* del norte de Alemania experimenta un monumental crecimiento en los prominentes bloques murales de la *iglesia de Santa María en Danzig* (1379-1502). Desusadamente ligero con

respecto a los rasgos característicos del norte de Alemania, el recinto interior se eleva sobre ligeros pilares hacia el tejido de las bóvedas reticuladas y alveolares [413]. Una última serie de *Hallenkirchen* particularmente graciles deben su origen a las minas de plata del Erzgebirge, o Montes Metálicos (*Anna-berg*, 1499-1522 [414]; *Pirna*, 1502-1546; *Schneeberg*, 1515-1526). Las tendencias del Gótico tardío

termina el desarrollo de la arquitectura gótica, no daríamos una visión completa si no incluyésemos un capítulo, por breve que sea, dedicado a la arquitectura civil, que como yo dijimos, va cobrando, desde finales de la baja Edad Media, cada vez mayor importancia. En estrecha dependencia estilística respecto de las

[416] Castello di San Giorgio, Mantua, finales del s. XIV. Castillo italiano regular con pesadas torres angulares sobresa-

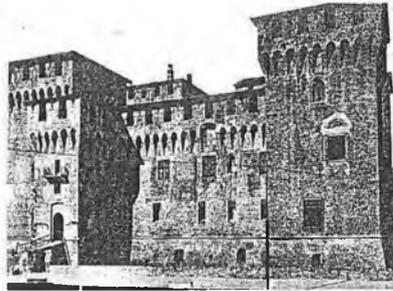


[415] Hinrich Brunsberg, iglesia de Santa Catalina en Brandeburgo, comenzada en 1395. Frontón ornativo de la capilla del Corpus Christi con las más ricas formas ornamentales de la arquitectura gótica en ladrillo.

alemán —unificación del espacio y del cuerpo constructivo—, así como la difuminada decoración de la construcción en la zona de bóvedas, adquieren de nuevo un rico desarrollo en este grupo de edificios.

#### ARQUITECTURA CIVIL

Aun cuando, naturalmente, la arquitectura religiosa, que constituye la tarea constructiva dominante, de-

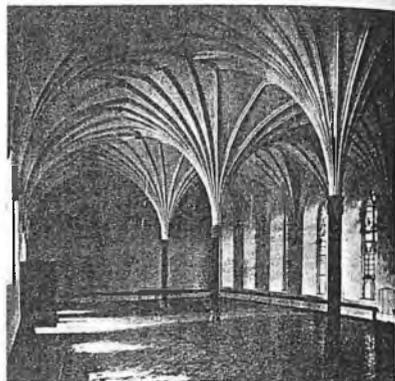
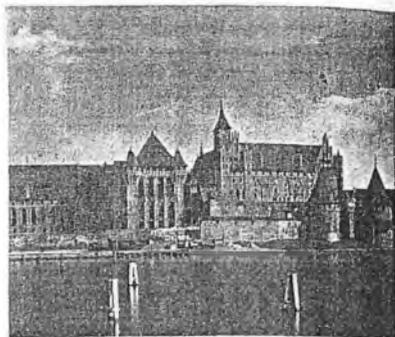
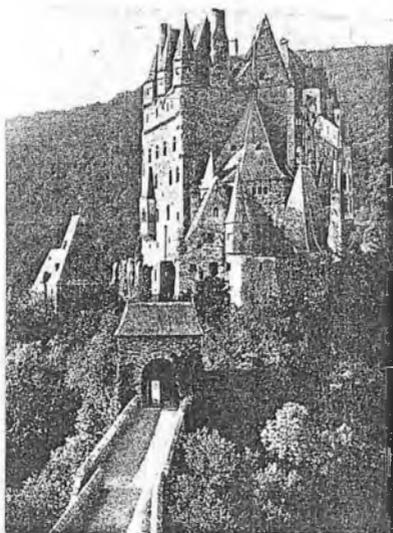


lientes y grandes murallas fortificadorias, que están provistas, igual que las torres, de corredores defensivos descollantes.

[417] Harlech Castle, Merionethshire, 1283-90. Castillo inglés regular, de muralla anular con torres muy sobresalientes. En el interior del cerco exterior de murallas, el *donjon*, igualmente provisto de torres redondas.

formas constructivas de la arquitectura religiosa, no sólo da lugar a otras nuevas, a veces de notable

cios. Junto a los castillos, los monumentos de la arquitectura civil más importantes de la alta



[418] Castillo de Eltz sobre el Mosela, ss. XIII-XVI. Castillo de coheredad (*Ganerbenburg* = sede de varias familias) irregular, desarrollado siguiendo el trazado del terreno, constituido por varios cuerpos y, por ello, necesitado de continuos añadidos.

[419] Palacio de Jacques de Coeur en Bourges, 1442-53. Palacio urbano angular, incluido parcialmente en la fortificación de la ciudad, con patio anterior y siete torres de escaleras.

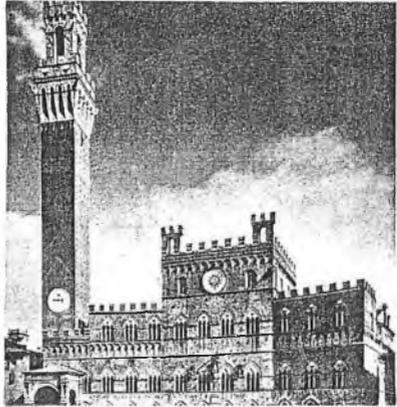
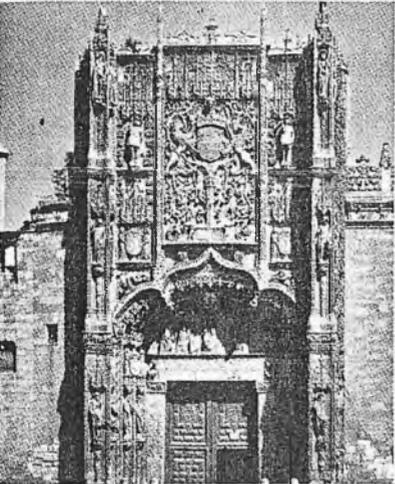
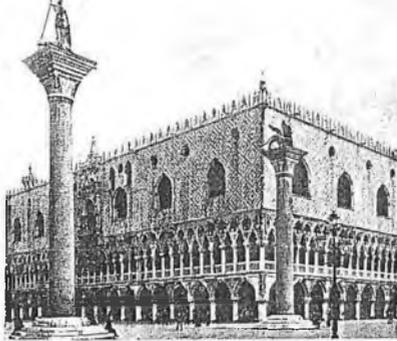
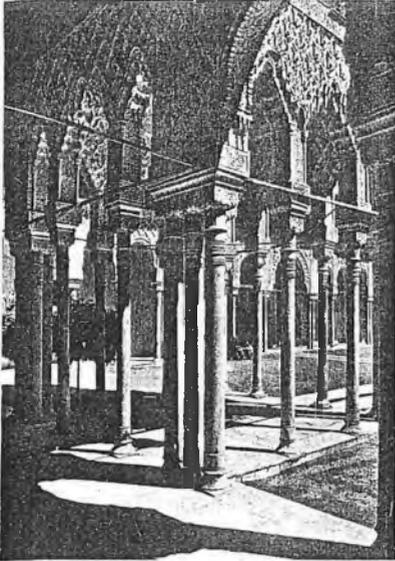
[420] Castillo de Mariemburgo, de la Orden Teutónica; castillo alto (derecha), finales del s. XIII; castillo medio (izquierda), principios del s. XIV, sede del Gran Maestre; palacio del Gran Maestre (centro), segunda mitad del s. XIV. Monumental unificación de monasterio y castillo.

[421] Castillo de Mariemburgo, gran rectorio del palacio del Gran Maestre, segunda mitad del s. XIV. Sala con bóvedas estrelladas prusianas, que se alzan sobre delgados pilares. Se remonta a las salas capitulares de la arquitectura monasterial.

calidad, sino que también desarrolla, especialmente en la fase tardía del Gótico —la época de apogeo burgués— nuevos tipos de edifi-

Edad Media, aparecen ahora también los palacios; en las ciudades destacan las fortificaciones con sus

conservado lo suficiente como para podernos hacer una idea de conjunto.



grandiosas e impresionantes puertas, los ayuntamientos y otros edificios de la administración civil, los hospitales, las casas gremiales y mercados, etc.; de las viviendas, que debieron tener con frecuencia gran importancia artística, no se ha

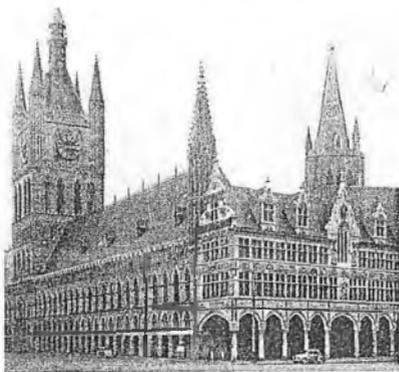
[422] Alhambra de Granada. Patio de los Leones, concluido en 1377. Palacio de la época árabe tardía. Exuberante despliegue de los recintos y patios interiores con la más rica decoración de estuco. Renuncia a la monumentalidad y a la articulación.

[423] Fachada del colegio de San Gregorio, en Valladolid, 1488-96. Típico ejemplo del estilo plateresco. La decoración, de estilo fino y cincelado, alcanza aquí extremos de riqueza extraordinarios.

[424] Palacio del Dogo, en Venecia, primera mitad del s. xiv hasta finales del s. xv. El palacio urbano más monumental entre los palacios de la nobleza; servía de Ayuntamiento.

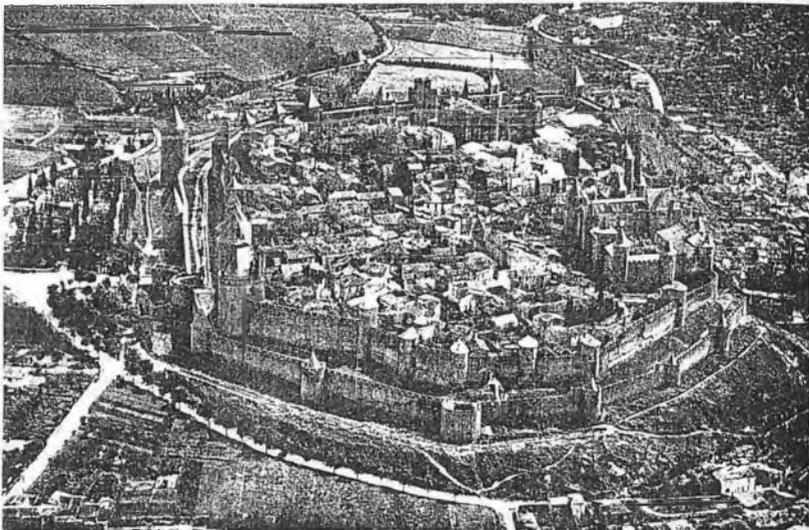
[425] Palazzo Pubblico, en Siena, 1289-1310; Torre del Mangia, 1338-48. El palacio municipal domina el «campo», la plaza de la ciudad; destaca su torre lateral y constituye el punto central de una poderosa ciudad-estado.

Los castillos del Gótico se diferencian de los románicos con frecuencia, únicamente, en la transfor-



[426] Lonja de los Paños de Yprés, hacia 1260-1380. Con 132 m. de longitud frontal, este centro comercial flamenco es uno de los mayores edificios de la arquitectura civil medieval. Su eje medio está acentuado por una alta torre cuadrangular.

[427] Carcassonne. Ciudad construida irregularmente con doble anillo de murallas y fortaleza de finales del s. XIII. Distribución de las torres según las exigencias del terreno.



mación de algunos de sus elementos (arcos apuntados en ventanas, puertas, etc.), al igual que en las

construcciones defensivas, ahora más refinadas —principalmente en la Europa meridional y occidental—. En Italia y España el castillo se amplía con sus dominantes murallas uniformes y sus pesadas torres angulares [416]. En Francia e Inglaterra predomina el castillo de *donjon* (Vicennes, finales s. XIV) o el castillo de muralla anular, provisto de torre [417], que se construyen con formas más grandiosas que sus precursores. Los castillos alemanes tienen en esta época un aspecto más dinámico y habitable [418] en comparación con las sólidas construcciones anteriores. El deseo de representación que había ido surgiendo (Marburgo, s. XIV) deja su más monumental impronta en los castillos de la Orden de los Caballeros Teutones, en Prusia, su región de origen. Articulados figurativamente y realizados con mucha solidez, encarnan la idea de la Orden, en la que se aúnan el monacato y la caballería [420]. Las salas de

estos castillos constituyen una de las contribuciones más importantes a la arquitectura medieval, al igual

que las bóvedas de estrella, con las que se cubren a comienzos del siglo XIV [421], lo son con respecto a cabeza los *ayuntamientos*, muestran cierta afinidad con los edificios religiosos, pero también con los pa-



[428] Aigues Mortes, fortificación de la ciudad después de 1272. Fundación de Luis el Santo; planificación regular con torres y puertas uniformemente reparadas.

[429] Armario de frontón de la Baja Sajonia, s. XIII. Hannover, Museo Kestner. Forma de armario de comienzos del gótico; estrecho, utilitario, con sencillas guarniciones de hierro.

a las formas estilísticas fundamentales del Gótico tardío europeo.

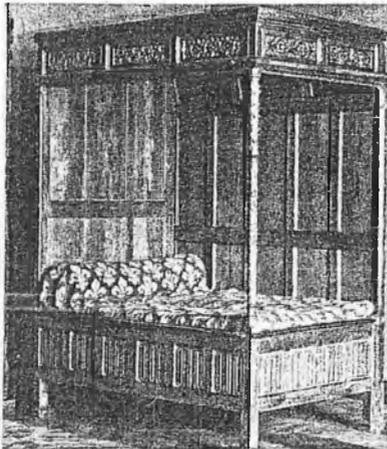
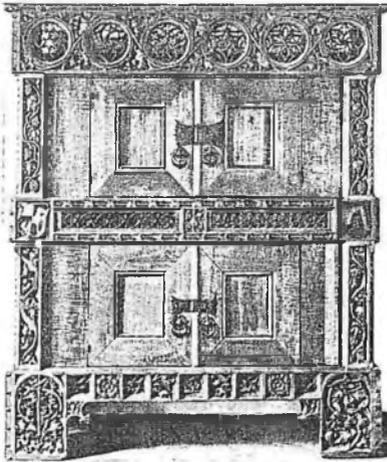
Las *salas de la arquitectura civil* del Gótico dependen sin duda de las grandiosas edificaciones de los monasterios, de sus salas capitulares y refectorios y de las clausuras catedralicias de rica configuración, especialmente en Inglaterra. Los claustros se convierten en modelo de las arcadas que rodean los atrios de algunos *palacios urbanos*, residencia de la nobleza y de la alta burguesía [419]. En la arquitectura española perviven elementos de palacios árabes [422], como en los colegios de Valladolid [423] y Salamanca construidos hacia 1500.

Las grandes construcciones comunitarias de la burguesía, y a su lado a suntuosas salas y patios interio-



res poseen, sobre todo en Toscana (Florencia, Siena [425]), en Flan-

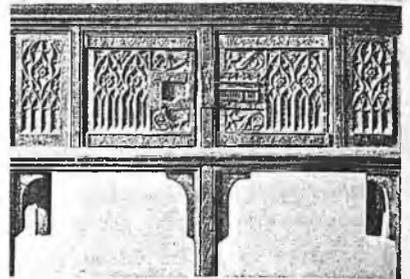
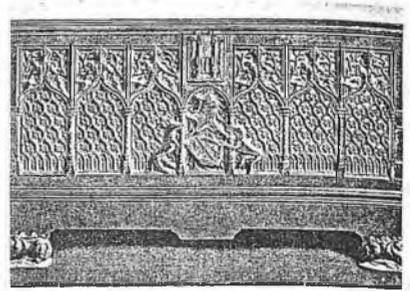
sobresalientes en el edificio, como ya las mostraban algunas residencias



[430] Armario suabo, 1465, Ulm, Museo. Armario ancho de dos pisos con rica ornamentación de zarcillos típica de la etapa final del Gótico. Una obra de Jörg Syrling el Viejo, maestro de la sillería del coro de la catedral de Ulm.

[431] Cama francesa de baldaquino, hacia 1510. París, Musée des Arts décoratifs. «Techo apoyado sobre paredes lateral y trasera firmes (en el Gótico sudalemán descansa sobre cuatro columnas). En la caja de la cama, ornamento tallado de pleguería.

des (Yprés [426]) y en el Mar Báltico (Danzig), recias torres muy



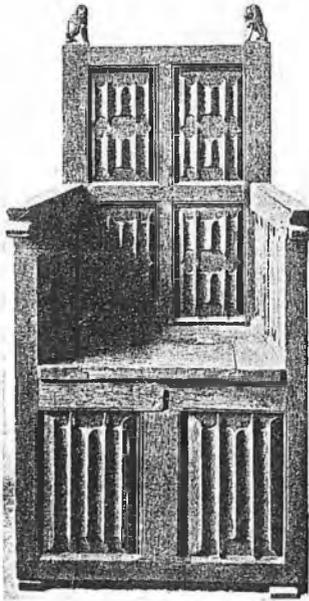
[432] Arca francesa, s. xv. Zócalo levantado sobre cortos pies, frente con ornamento de tracería, tapa abatible. El arca es hasta el Barroco el mueble más importante.

[433] Aparador flamenco, s. xv. Ya que su función era la de guardar vajilla y cubertería, se alzaba sobre unos pies con el fin de alcanzar una altura cómoda de manejo. Puertas de alas y zonas laterales con ornamentos de tracería.

urbanas de los siglos XII y XIII (San Gimignano, Ratisbona).

Se han conservado escasos elementos originales de las *casas de la burguesía* y de sus *habitaciones interiores*: unas cuantas fachadas en Italia, Francia, España y Alemania [435]; algunas habitaciones, en su mayoría reconstruidas, y un cierto número de *muebles* [429 a 434]. Precisamente en estos últimos podemos observar de qué modo, hasta en los más ínfimos detalles, están condicionados por las formas estilísticas del Gótico.

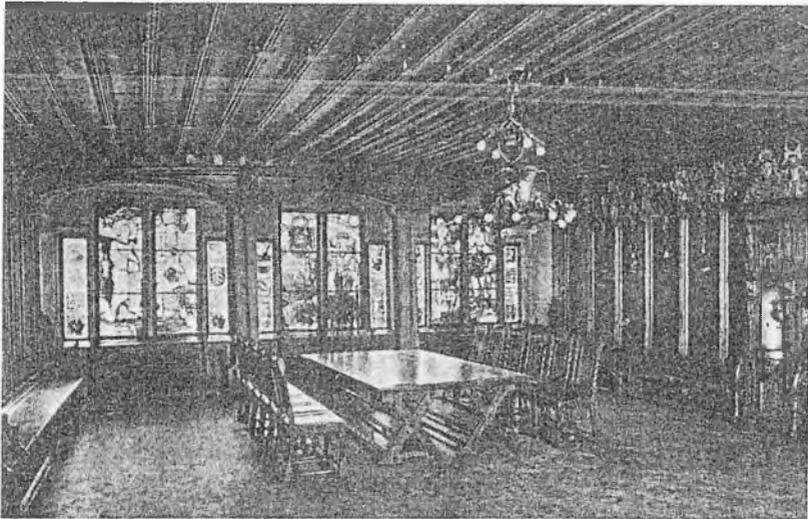
También se conserva parte de las grandes murallas, con sus torres y



regular [427] como de trazado regular debido a su nueva planta [428]—, aunque por regla general están considerablemente renovadas y completadas. En los cruces regulares de calles de una ciudad fundada según una planificación proyectada y construida en poco tiempo, como Aigues Mortes, sobreviven reminiscencias de los campamentos fortificados de los romanos

[434] Sillón holandés, s. xv. Forma cerrada de cajón, proyectada desde la tabla; con frecuencia con asiento abatible como silla de arca. Ornamento de pliegues.

[435] Jacob Russ, sala consistorial en Überlingen, 1494. Techo ligeramente abovedado con vigas talladas; zonas de artesonado mural coronadas por tracería ricamente tallada, en medio de la cual hay figuras de talla de representantes de los Estados reales.



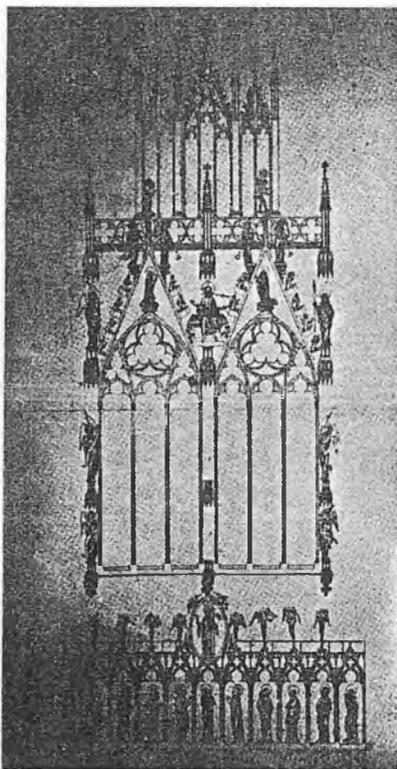
puertas, que circundaban la *ciudad medieval* —tanto de trazado irregular en su estricta disposición rectangular.

## ESCU LTURA GÓTICA

Uno de los presupuestos esenciales para la implantación de las formas estilísticas góticas reside en la creciente aspiración del hombre de aquella época a situar el mundo de imágenes cristiano-dogmático entre los dos polos del cielo y del infierno, en consonancia con sus vivencias terrenales, cuya realidad gana importancia progresivamente. El incremento del contenido humano-terrenal puede observarse más directamente en la escultura del siglo XII que en la arquitectura, aun cuando la representación se mantie-

ne siempre en una línea idealizadora que unifica lo terreno y lo supraterrano. En esta fase todavía se excluyen los rasgos naturalistas e incluso retratistas, a pesar de su proximidad al modelo humano.

Esta nueva imagen del hombre aparece, por primera vez, en las esculturas de las catedrales clásicas del Gótico francés, pues tampoco la evolución de la escultura en los comienzos del Gótico se concibe sin el impulso inicial de Francia; es más, puede afirmarse rotundamente que dicho desarrollo está ligado directamente a la evolución de la catedral gótica francesa. Con la ar-



[436] Boceto de torre de la logia de la catedral de Estrasburgo, finales del s. XIV. Íntima unión de detalles arquitectónicos (botariles, pináculos y galerías de tracería) y escultóricos.



[437] La «Vierge Dorée» (La Virgen Dorada) en el pórtico sur del transepto de la catedral de Amiens, hacia 1258. Etapa tardía elegante, de formas acabadas, de la escultura de catedral clásica francesa.

quitectura gótica se difunden las formas de la escultura francesa en el transcurso del s. XIII por todo el Occidente cristiano, e igual que en aquella se llega a transformaciones, versiones y simplificaciones de carácter regional. En sus rasgos

fundamentales, sin embargo, la escultura alemana de hacia 1250 está muy cerca de las obras francesas de los primeros decenios del siglo, y también los grandes escultores de Italia alcanzan por vías propias, en la segunda mitad del siglo XIII, una actitud humano-idealizadora semejante a la de Francia [437, 438]. Hacia 1300 se inicia de nuevo un apartamiento de lo mundano, sobre todo en la escultura alemana, que va adquiriendo, a partir de ahora, cada vez mayor importancia al norte de los Alpes. Tal actitud se hace visible primero en un cierto atermiento de las figu-

serva perfectamente en tales esculturas un fuerte sentimiento humano, con la consiguiente reducción de la distancia entre lo terrenal y lo trascendente.

Hacia mediados del s. XIV se inician, en la familia de arquitectos y escultores de los Parler, tendencias hacia un primer *realismo* sobrio y a veces claramente narrativo, pero se sustituye por formas estilísticas que surgen de los centros artísticos, marcadamente cortesanos, de Bohemia y Borgoña. Tales formas operan hacia 1400 como esa tendencia europea a la que, por las curvaturas ricas y ampulo-



[438] Giovanni Pisano, estatua en mármol en la catedral de Prato, hacia 1315. Influencias de la escultura de catedral francesa, unidas a una expresión idealizadora y digna, inspirada en la Antigüedad clásica.



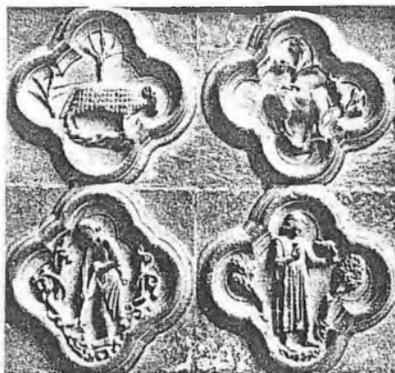
[439] Virgen de los mensajeros, en la catedral de San Esteban de Viena, hacia 1320. Interiorización y animización bajo el influjo de la mística. Corporalidad más indefinida, relación más íntima entre la Virgen y el Niño.

ras y finalmente se llega, en la primera mitad del s. XIV, bajo el influjo de la *mística*, a una interiorización frecuentemente anticorporal y generalmente de exaltación lírica del alma. Aun con estos rasgos se ob-

serva, acentuadamente preciosistas, de su caída de pliegues, se acostumbra a denominar, algo desafortunadamente, «estilo blando».

Mientras que Italia avanza ya en el transcurso del s. XV hacia el

Renacimiento, el norte de Europa está todavía dominado por la escultura gótica, en la que se puede comprobar, especialmente en los Países Bajos y Alemania, una creciente secularización y aumento de la in-

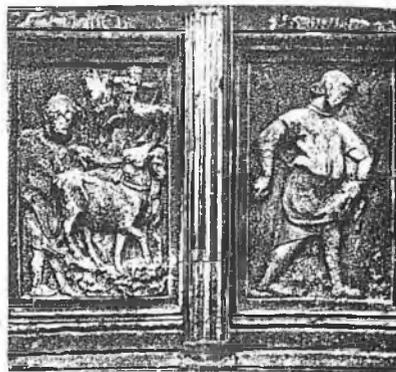


[440] Relieve con imágenes del Zodíaco y de los Meses en el pórtico occidental izquierdo de la catedral de Amiens, hacia 1230. Marzo: carnero y labranza del campo; abril: toro y caza con halcones. Estilo de figuras corpóreo, narrativo, con vestiduras de caída natural.

fluencia realista en los temas religiosos. En la gran producción de esta fase gótico-tardía destaca una serie de importantes maestros de gran personalidad. Son características de este último estadio estilístico un fuerte y a veces incluso áspero realismo, así como encrespadas ondas de pliegues, que pueden ser comparadas a las formas decorativas de la arquitectura.

Si prescindimos de ciertos trabajos del arte menor y de algunas imágenes aisladas, la escultura gótica surge en las *logias* y se encuentra, por tanto, estrechamente ligada a las construcciones de las catedrales. Ya en la época románica, los canteros habían configurado cada vez más plásticamente ciertas partes aisladas del edificio, como capiteles y enmarques de puertas y ventanas. Con las claves de bóveda, pináculos, agujas, rosetones, etc.,

la escultura arquitectónica del Gótico obtiene otros numerosos puntos de aplicación. Las escenas de bajorrelieve de los tímpanos sobre los pórticos se hacen más hondas frente a sus precedentes románicos y también a lo largo de los arcos que las acompañan discurre ahora un adorno figurativo. Los revestimientos de pórticos se acentúan



[441] Niccolò y Giovanni Pisano, relieve del Zodíaco y de los Meses en la gran fuente del mercado en Perugia, hacia 1275-78. Estilo de relieve eminentemente descriptivo, asimilador de influjos franceses, lleno de vivaz movimiento y observación de la realidad. Fondo vacío a la manera de los relieves bizantinos en marfil.

particularmente con las estatuas monumentales y de bulto redondo. Las grandes catedrales poseen, generalmente, una disposición triple de pórticos al oeste y, además, otros pórticos triples en los frentes del transepto. Esculturas adicionales encuentran lugar en las zonas superiores del imahfronte occidental, en las torres [436] y arbotantes e, incluso, en las gárgolas de los tejados.

La *iconografía*, es decir, la temática de las imágenes plásticas, experimenta en Francia una fuerte ampliación en el s. XIII. Los pórticos de la fachada occidental quedan reservados, igual que antes, a repre-

sentaciones de Cristo. Sin embargo, los tímpanos no se restringen, como era normal en el Románico, a la representación del Redentor entronizado, sino que relatan, en figuras y escenas cada vez más numerosas, la vida de Cristo. Al mismo tiempo aparecen casi con idéntico valor los relatos de la vida de María, un ciclo temático que ya había tenido sus primeros comienzos a finales del Románico, y que adquiere ahora una importancia extraordinaria, no sólo en lo que respecta a los hechos de la vida de Jesús, sino a los momentos gloriosos del Tránsito, Asunción y Coronación de la Virgen; a ella se dedica un pórtico lateral y a veces

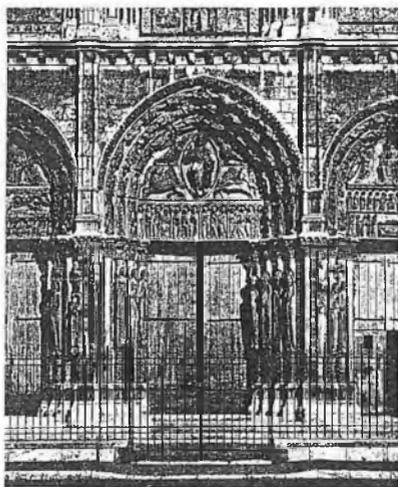
que abarca la concepción del mundo de la época, una concepción que ha de ser comprendida en la fe como una totalidad indivisible y que encuentra su expresión en la catedral gótica y sus figuras.

La escultura arquitectónica sigue siendo hasta finales del Gótico una tarea importante de la escultura, si bien en el s. xv se insiste más sobre el aditamento decorativo. Desde comienzos del s. xiv se agotan ciertos temas o se amplían los hasta entonces menos importantes: así, los sepulcros se configuran con mayor magnificencia y pretensión. En Inglaterra, por ejemplo, que no produjo ninguna aportación digna de mención al desarrollo de la escultura gótica, el sepulcro es un tema central de la plástica, y, como en otras partes, estos monumentos



[442] Relieve del atril occidental de la catedral de Naumburg, escena de la Pasión: Cristo entre Pilato, del maestro de Naumburg, hacia 1260. Acentuación dramática y profundización anímica con caracterización naturalista del cuerpo y el vestido.

incluso, como en la catedral de Reims, el pórtico principal. Uno de los pórticos laterales se reserva, con frecuencia, a narrar la vida de santos, especialmente de aquellos que están relacionados con la localidad o con la iglesia; se completa con representaciones de los vicios y virtudes, de las figuras bíblicas, de soberanos, de las ciencias, de los meses —en fin, todo aquello



[443] Pórtico del Rey en la fachada occidental de la catedral de Chartres, 1145-50. Tres pórticos con la anchura de la nave mayor. En los tímpanos, Cristo como Juez Universal (centro), Ascensión de Cristo (izquierda) y María entronizada (derecha).

permiten, precisamente por sus fechas fijas, seguir exactamente la evolución estilística. *Imágenes votivas*

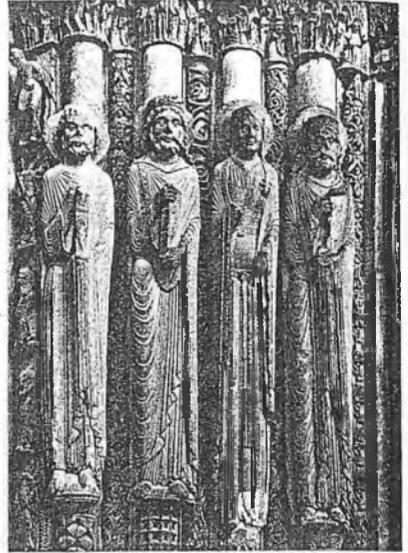
independientes, como las que se conservan del Románico y del siglo XIII en casos aislados, surgen especialmente en Alemania a comienzos del s. XIV y toman cuerpo temas completamente nuevos: las *Vísperas*, los *grupos de Cristo y San Juan* y el *Ecce homo*. Muchas de estas obras son de madera, como también el *retablo de caja* —la más importante aportación alemana al arte gótico tardío—, que es desarrollado por los imagineros desde comienzos del s. XIV. La pieza central de dicho retablo de altar forma una caja con figuras o también escenas en relieve; sólo se abre en los grandes días festivos y se ofrece entonces a la vista de la comunidad [463], mientras que en los demás días lo cierran las alas exteriores, provistas en general de pinturas o también de relieves.

La piedra —en Italia generalmente el mármol— y la madera son los *materiales* más importantes con los que trabaja el escultor gótico. Las imágenes de madera están casi siempre «estofadas», es decir, pintadas —frecuentemente mediante la aplicación de una fina capa dorada— por «estofadores» profesionales y especialistas. El marfil ofrece por naturaleza menos posibilidades de modelación, pero se emplea con frecuencia especialmente en el arte cortesano y principalmente en Francia, donde se labran en este material pequeñas estatutas de la Virgen; la curvatura natural del colmillo produce el delicado balanceo de estas figuras. La fundición en bronce, finalmente, frecuente ya anteriormente en Italia, se desarrolla en el norte, en la transición al Renacimiento, como una importante posibilidad de expresión plástica.

## LA ESCULTURA DEL GÓTICO TEMPRANO

### Francia

El triple *Pórtico del Rey* del frente occidental de la *catedral de Chartres* [443], realizado poco antes de mediados del s. XII, está en el umbral del nuevo figurativismo.



[444] Figuras murales (precursores de Cristo) de la jamba derecha del pórtico occidental central de la catedral de Chartres, hacia 1145-50.

Ya en la composición externa aún nan los tres pórticos individuales lo antiguo con lo nuevo. A los relieves de los tímpanos, ya ligeramente apuntados, se añaden las imágenes de las arquivoltas y, finalmente, estatuas ante las columnas de las jambas del pórtico [444], innovaciones que no pudo hacer el Románico. También en la temática surge en parte el recuerdo de representaciones anteriores, como el Cristo entronizado y rodeado del Tetramorfo en el tímpano central; pero en la zona de capiteles se hace ya

más libre el relato de la vida de Cristo. A las figuras les falta, no obstante, el movimiento que agitaba a la escultura francesa de comienzos del s. XII. La aparente rigidez de las figuras murales da lugar a una mayor claridad; sus cuerpos poseen indicios de redondez plástica y los semblantes una vida incipiente.

tal de la *catedral de Amiens* nos producen, contempladas hoy, una inequívoca impresión de retraimiento y severidad. Bajo sus vestiduras colgantes se hace perceptible un cuerpo proporcionado, de acuerdo ya con las nuevas concepciones naturalistas, y de una estática mucho más segura. Los relieves no son ya representaciones



[445] Grupo de la Visitación y el profeta Daniel, de la jamba derecha del pórtico septentrional izquierdo de la catedral de Chartres, 1205-15.



[446] Grupo de la Visitación de la jamba derecha del pórtico central occidental de la catedral de Reims, hacia 1230.

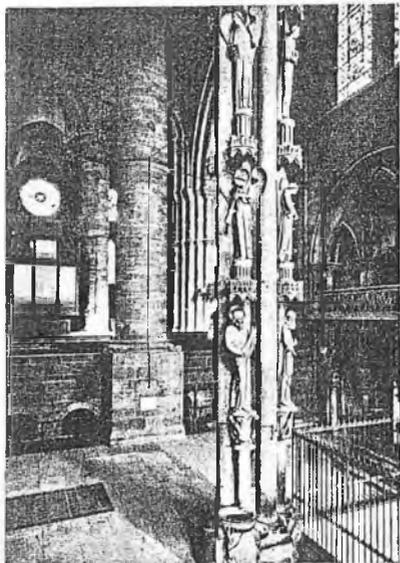
En la medida en que hoy es posible hacerse una idea de la evolución de la escultura francesa de esta época —gran parte se perdió en las destrucciones de imágenes en las Guerras de Religión y en la Revolución francesa—, el siguiente paso decisivo, tanto en la escultura como en la arquitectura, lo podemos observar, una vez más, en *Chartres*. Naturalmente, las figuras de los pórticos del crucero [445], realizadas poco después del año 1200, e incluso las que suceden a éstas en la fachada occiden-

abstractas, como en el Románico y en los comienzos del Gótico: desde ahora poseen un importante contenido narrativo. Las escenas que se desarrollan más libremente son las de temática más mundana: las *imágenes de los meses* [440] que aparecen entre las figuras murales de Amiens o los relieves esculpidos a partir de 1230 en los vestíbulos del transepto de Chartres.

Aproximadamente al mismo tiempo (hacia 1230-1260) se realizan en Reims las imágenes de los pórticos occidentales. Como ocu-

re en las otras grandes catedrales, trabajan varios maestros —actualmente sólo podemos distinguir «manos», ya que no se nos han trans-

nece la Virgen del pórtico sur del transepto de Amiens, la llamada *Vierge Dorée* (*Virgen Dorada*) [437].



[447] Pilar de los Angeles en el transepto de la catedral de Estrasburgo, hacia 1230.



[448] María, del grupo de la Visitación (Isabel, al fondo) en la catedral de Bamberg, 1240-45.

mitido nombres— pues de otra manera habría sido imposible dominar toda la amplia labor, ya que debe tenerse en cuenta que la distribución de imágenes en las grandes catedrales se extiende hasta los pisos más altos de las torres y comprende millares de figuras.

En el propio Reims, además de las esculturas de aspecto algo anacrónico, las de la *Visitación* [446], de gran dinamismo interno por otra parte, y debidas a la mano de un maestro, se encuentran también las delicadas figuras de la *Anunciación*, esbeltamente curvadas. La espiritualización y grácil movilidad que podemos observar es característica de la siguiente etapa evolutiva de mediados del s. XIII, a la que perte-

### Alemania

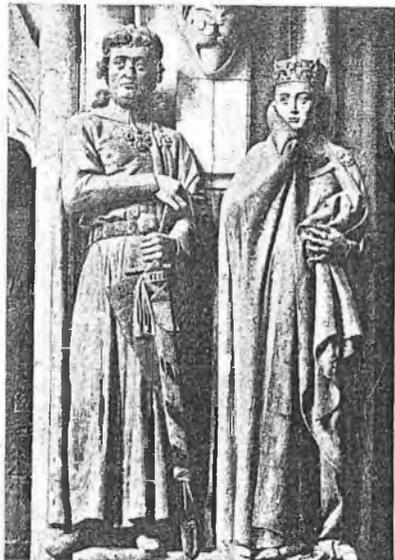
La peculiar situación del arte alemán en la primera mitad del siglo XIII da complejidad al panorama escultórico de aquella época.

Los artistas que tuvieron escuela indudablemente en las grandes logias de las catedrales francesas, sobre todo en Reims, trabajan después de su regreso a Alemania en edificios que aún pertenecen plenamente al Románico tardío de los Staufen. Así faltan en Alemania por de pronto las grandes figuras del pórtico. Los amplios programas iconográficos franceses, en cuyo centro están el Juicio Final, Cristo y María, quedan también disminuidos y de este modo

adquieren un carácter monumental. En este sentido, el *Pilar de los Angeles* en el transepto de la *catedral de Estrasburgo* (hacia 1230) es



[449] Estatua ecuestre de la catedral de Bamberg, 1240-45.



[450] Ekkehard y Uta, figuras de la catedral de Naumburg, hacia 1250.

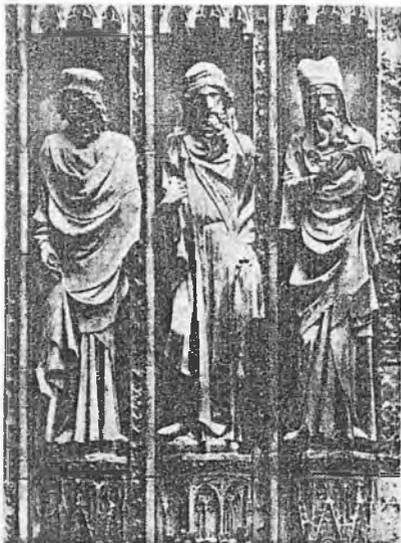
una original interpretación del Juicio Final [447]. En Alemania es notoria la preferencia general de situar la escultura en interiores, ya sea en antesalas, como en la torre de la *catedral de Friburgo*, o directamente en el interior de la iglesia. De este modo, la escultura alemana adquiere ya en sus primeros tiempos una mayor autonomía y no está tan inmediatamente al servicio de la arquitectura como la francesa. La fuerte reducción de los proyectos hace posible además una mayor homogeneidad cualitativa, y así resulta más fácil reconocer y diferenciar el carácter propio de los maestros que trabajan en los distintos lugares.

La escultura más antigua de la

*catedral de Estrasburgo*, es decir, la del transepto (hacia 1230), se caracteriza por la especial delgadez y delicadeza de las figuras. También

en la de *Bamberg* surgen poco después figuras que, si bien no son de tan refinada concepción, sí resultan marcadamente góticas, como, por ejemplo, las esbeltas estatuas de la *Iglesia* y la *Sinagoga*. Al mismo tiempo trabajan en las figuras de apóstoles y profetas de las balaustradas del coro de San Jorge artistas más conservadores, cuyas obras están llenas de la movilidad lineal de comienzos del arte románico. Por el contrario, las esculturas de *María* [448] y de *Santa Isabel* de la catedral de Bamberg constituyen, en su vivaz equilibrio, el equivalente alemán del grupo de la Visitación de la catedral de Reims. La famosa *estatua ecuestre* [449], de mediados del s. XIII, es una de las más importantes y bellas representaciones

del señor feudal, informado ya de los nuevos ideales de la caballería; no sabemos con certeza —ni es fundamental en este momento—



[451] Profetas de la jamba derecha del pórtico occidental medio en la catedral de Estrasburgo, hacia 1280.

[452] Niccolò Pisano, Nacimiento de Cristo, relieve del púlpito del baptisterio de Pisa, 1260.

quién es el personaje representado ni tampoco a qué parte de la construcción pertenecían primitivamente ésta y otras figuras que hoy se encuentran accidentalmente en los pilares de la catedral de Bamberg.

Asimismo el *maestro de Naumburg* aprendió sin duda en las lo-

gias de las catedrales francesas y se cree poder detectar huellas de su actividad en Francia. En el coro occidental, ya gótico, de la catedral de Naumburg se encuentran realizadas poco después de mediados del s. XIII las figuras de hombres y mujeres [450] que, justamente en el momento en que



[453] Giovanni Pisano, Nacimiento de Cristo, relieve del púlpito de la catedral de Pisa, 1302-10.

[454] Andrea Pisano, escena de la leyenda de San Juan Bautista, relieve de la primera puerta de bronce del baptisterio de Florencia, 1330-36.

se apaga el esplendor de los Staufén, constituyen la más fiel representación del caballero feudal:

aunque sumamente idealizadas, muestran a la vez una inusitada plenitud vital. Las escenas y figuras del atril del coro están impregnadas de un profundo dramatismo [442, 456]. A esta fase estilística de la época final de los Staufen pertenecen las esculturas de las catedrales de Meissen, Brunswick y Magdeburgo.

Hacia 1280 se realiza en Alemania el único grupo escultórico de cierta importancia: el *pórtico occidental* de la *catedral de Estrasburgo*. En buena parte fue víctima de los demanes de la Revolución francesa, pero los profetas [451], esbeltos y erguidos, y las delgadas y finas figuras de las vírgenes, que se han conservado, anuncian el cambio hacia el éxtasis que se aparta de todo lo terreno, característico de la evolución posterior hasta mediados del s. XIV.

### Italia

Mientras que la escultura española en los comienzos del arte gótico se ciñe, al igual que la arquitectura, a los modelos franceses, Italia, por el contrario, muestra también aquí su independencia. Las obras escultóricas están mucho menos ligadas a la arquitectura; los escultores trabajan en Italia principalmente en determinados aspectos de la decoración de las iglesias: en los púlpitos o en las puertas de bronce, por ejemplo. Sólo unos pocos restos del importante arte de Apulia en el s. XIII, en época de los emperadores Staufen, nos proporcionan la certeza de que la escultura estaba orientada hacia la Antigüedad clásica, va en plena Edad Media. La escultura italiana, que en la baja Edad Media se vio, como ya hemos dicho, fuertemente influenciada por el antirrealismo bizantino, enlaza de esta manera,

aun antes que los otros géneros artísticos, con la herencia del arte clásico grecorromano y contribuye en gran medida a la preparación del Renacimiento.

Desde la segunda mitad del siglo XIII se puede seguir esta evolución a través de personalidades artísticas claramente definidas, testificadas documentalmente, en cuya producción aparecen, netamente discernibles, estilos individuales. El primero de estos maestros, Niccolò Pisano (de 1225 hasta 1280 aproximadamente), llega de Apulia a la zona donde desarrolló su actividad, la Toscana, que desde entonces se convierte en centro artístico, del que surgen obras de gran influencia en el arte futuro. En el púlpito de mármol del *baptisterio de Pisa* (1260) [452], Niccolò Pisano muestra en su estilo pictórico de relieve claras influencias de los sarcófagos románicos tardíos, como los que se han conservado en la misma Pisa. Configura las escenas de forma monumental y con trazos amplios. El hijo y discípulo de Niccolò, *Giovanni Pisano* (de 1250 a 1315 aproximadamente), se inspiró sin duda en modelos franceses. Auna la sencilla manera del padre de describir una situación, al estilo de la Antigüedad clásica, con los ejemplos de la escultura de las catedrales francesas en escenas de penetrante dramatismo (*Pisa, púlpito en la catedral*, 1302-1315 [453]). En el curso posterior del s. XIV se refuerza el influjo gótico-francés; esta influencia se observa con mayor claridad en la puerta de bronce más antigua del *baptisterio de Florencia*, que Andrea Pisano, orfebre por tradición familiar y no emparentado con los Pisano antes mencionados, realizó en 1330-1336 [454]. Pero también en esta obra las figuras dejan presentir un nue-

vo sentido del cuerpo bajo el juego de líneas de los ropajes, y las arquitecturas representadas dan a las escenas una presencia real, cerrada en sí misma.

#### LA ESCULTURA DEL GÓTICO TARDÍO

A comienzos del s. XIV se desplaza hacia Alemania, cada vez con mayor evidencia, el centro de gravedad de la creación escultórica. Bien es verdad que la escultura arquitectónica sigue siendo también



[455] Grupo de Cristo y San Juan, principios del s. XIV. Friburgo. Museo de los Agustinos. Tema inspirado, bajo el influjo de la mística, en la escena de la Última Cena, reproducida principalmente en los conventos de monjas del alto Rin y del lago de Constanza.

en dicho país, durante todo el siglo, el género artístico más cultivado, pero no es menos cierto que en medida creciente aparecen nuevas empresas artísticas, como por ejemplo, la realización de retablos de caja e imágenes votivas; éstas últimas,

juntamente con las Vírgenes ya anteriormente habituales y los Crucifijos, se enriquecen con nuevos temas, como los grupos de Cristo y San Juan y las imágenes de las Vísperas. La *escultura en madera tallada* conquista ahora la misma importancia que la escultura en piedra, y en el s. XV las obras escul-



[456] María Dolorosa, del grupo de la Crucifixión en el atril occidental de la catedral de Naumburg, hacia 1260. Estilo de transición entre el final de la época de los Staufén y comienzos del Gótico. En la profundización de la expresión anímica, en la fuerza de los ademanes y en la corpórea proximidad terrenal supera esta obra del maestro de Naumburg, formado en Francia, a las producciones coetáneas [437] y anteriores [445] de la escultura francesa de catedral, pero a pesar de sus rasgos individuales, se mantiene dentro del idealismo.

tóricas más destacadas se realizan precisamente en madera.

El pensamiento alemán de principios de s. XIV está lleno de un profundo sentimiento de *misticismo*, de ese íntimo anhelo de Dios que adquiere forma visible en el

arte figurativo de esta época. Las estatuas situadas en el coro de la catedral de Colonia probablemente antes de su consagración en 1322 —apóstoles, grupo de la llamada *Madonna de Milán* [457]— se elevan como curvas esbeltas, casi incorpóreas que se comban ampliamente desde la tierra hacia el cielo



[457] *Madonna de Milán*, en la catedral de Colonia, hacia 1320. Etapa estilística del Gótico tardío. Figura muy delgada, ascendente en una gran curva, en la que predomina el preciosismo de los plegados de los ropajes sobre lo corporal. La postura elegante y la estilización cortesana son señales de una relación más estrecha con las formas estilísticas francesas.

en un movimiento ascensional que ya se había gestado antes del cambio de siglo en la escultura de los pórticos occidentales de Estrasburgo [451] y Friburgo. Esta misma interiorización espiritualizada se expresa en los grupos de Cristo y San Juan (Friburgo, comienzos del siglo xiv [455]), las Crucifixiones, las Vísperas (Erfurt, iglesia de las

*Ursulinas*, hacia 1320) y las lápidas funerarias (*arzobispo Friedrich von Hohenlobe*, de la catedral de Bamberg, 1352) de esta primera mitad del s. xiv. Hacia mediados del siglo se inicia un cierto ateramiento: las figuras se hacen más firmes y estatutarias en Rottweil, *torre de la capilla*; en Schwabisch Gmünd, obras afines —la iglesia de *Heiligkreuz*— y en Esslinger, la *Frauenkirche*. Se anuncia el estilo de los Parler, que, originado probablemente en Suabia (pórticos del



[458] *Madonna de Krumau*, hacia 1400. Viena, Museo Histórico Artístico. El llamado «estilo blando». Una «virgen bella» llena de ternura, suave gracia en el movimiento de los plegados. Blando vuelo del ropaje hacia ambos lados, en cascadas de pliegues, con dobleces redondeados.

coro de la iglesia de *Heiligkreuz en Schwäbisch Gmünd*, 1345 [460], Augsburg, *catedral*, hacia 1356), se extiende rápidamente a otras regiones (Praga, Viena, Friburgo, Thann —Alsacia—, Nuremberg). Imágenes escuetamente modeladas, ves-

tidas totalmente con la indumentaria de la época, y escenas narrativas de abundantes figuras señalan una vuelta hacia la realidad. La lápida funeraria y los bustos que modela Peter Parler (1330-1399) para la *catedral de Praga* (hacia 1380) —en la que no se olvida de representarse a sí mismo— constituyen los primeros retratos del arte alemán.



[459] *Madonna de Dangsheim*, hacia 1460-70. Ant. Museos estatales de Berlín, Museo Dahlem, Galería de pinturas. Realismo gótico tardío. Simple humanidad. Cuerpo firme bajo las bandas ampulosas, de largo vuelo, del manto y los nidos de pliegues, arrugados y de agudas aristas.

[460] *Beso de Judas y Prendimiento de Cristo*, relieve del pórtico septentrional del coro de la iglesia de la Santa Cruz en Schwäbisch Gmünd, después de 1351. Vuelta hacia la realidad (figuras gruesas, rudas, indumentaria de la época).

[461] *Claus Sluter, Pozo de Moisés en la cartuja de Champmol cerca de Dijon, 1395-1406*. Realismo rudo y popular en lo fisonómico y ropajes de formas pesadas.

Hacia 1400, el lenguaje formal se hace más blando y exuberan-

te. Si en el s. XIV se trazaban los pliegues casi paralelos hacia un lado, de manera que se formaba una concavidad en el lado contrario [457], concavidad que se rellenaba hacia mediados del siglo con pliegues colgantes, ahora, hacia 1400, a ambos lados ricas colgaduras que vuelan en haces suavemente modelados y se posan sobre el suelo [458].



El centro luxemburgués en la corte de Praga bajo Carlos IV es relevado por uno nuevo en Borgoña. El ducado borgoñón debe su constitución a diversas uniones

dinásticas y su Corte atrae aún en mayor medida a artistas de los distintos países de Europa, sobre todo de Flandes. El escultor holandés Claus Sluter († 1406), nacido en Utrecht y creador de la escuela, aporta la sensibilidad creadora y la actitud realista de los Países Bajos; logra dar un acento humano a las formas de su época, consiguiendo crear ya verdaderos re-

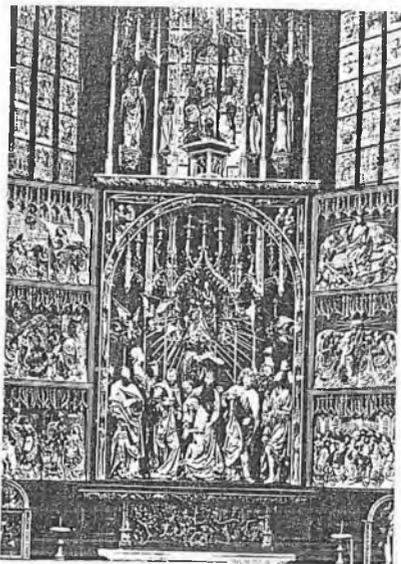
que probablemente recorre antes de 1400 desde el Bajo Rin hacia el este y deja obras en Thorn, Breslau y Krumau, en Bohemia. La dulzura y la gracia en la expresión y en el juego de líneas son características de estas esculturas.

En el pórtico occidental de la *catedral de Ulm*, junto a las figuras aún «blandas» del maestro Hartmann, realizadas hacia 1421,



[462] Hans Multscher, *Ecce Homo*, del pórtico occidental de la catedral de Ulm, hacia 1430. Realismo burgués en estricta dependencia de las fuentes borgoñonas.

tratos. Sus obras más importantes las realiza entre 1395 y 1406 en la *cartuja de Champmol*, cerca de Dijon: el pórtico exornado con estatuas de la tumba de Felipe el Atrevido, el llamado *pozo de Moisés* [461] y partes de las tumbas de los duques. Las obras alemanas coetáneas y del mismo lenguaje formal son más serenas e íntimas. Debemos citar aquí las *Virgenes bellas* [458], que se deben, junto con algunas *Vísperas*, a la mano de un maestro anónimo,



[463] Veit Stoss, altar mayor de la iglesia de María en Cracovia, 1477-89. Ejemplo típico de un altar tallado de la época final del Gótico, con alas abiertas. En la caja central del políptico, las figuras de bulto redondo, patéticas y monumentales, del Tránsito de María; sobre los lados, relieves de la vida de la Virgen; en la parte superior que corona el altar, la Coronación de María y figuras de santos.

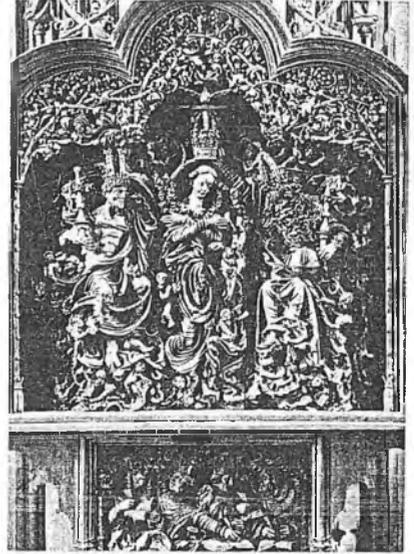
encontramos el *Ecce Homo* [462], que se le atribuye a Hans Multscher (hacia 1400-1467). Un nuevo y enérgico realismo desplaza a la belleza idealizadora. Al mismo tiempo que tiene lugar en Italia el paso hacia el Renacimiento, se consume definitivamente en la

obra de Multscher ese cambio que ya se iniciaba en la producción de Peter Parler. En el s. xv comienza con Multscher la serie de las obras artísticas aisladas, conformadas individualmente, en las que se manifiesta, con mayor fuerza cada vez, junto al estilo general de la época, el estilo personal de cada artista. Con Multscher comienza, además, un arte que tampoco en la pintura idealiza ya al personaje represen-

En la segunda mitad del s. xv se inicia, con el Gótico tardío, una evolución estilística que trae consigo una renovada acentuación de tendencias más abstractas. Las figuras son sometidas a osadas torsiones, al modo de Niklaus Gerhaert de Leyden, que trabajó en Estrasburgo en los años 60. Sus movimientos aparecen de nuevo más angulosos y artificiales y las vestiduras, cuyos pliegues se aglome-



[464] Tilman Riemenschneider, altar de María en Creglingen, hacia 1500. Animización extrema y dominio artesanal de la materia; clima de transfiguración y dulce melancolía; estilo de pliegues quebrados y arrugados.



[465] Maestro HL, altar mayor de la catedral de Breisach, 1523-26. Fase tardía de la talla gótica, acentuada barrocamemente. Difuminación del cuerpo y el espacio. Los movimientos circulares y ondulantes confieren al altar un aspecto abstracto-decorativo.

tado, sino que lo plasma directamente en su sencilla humanidad.

Son los comienzos de la objetividad burguesa: la reproducción realista de la madre y del niño —debido a la fuerza de la actitud religiosa— toma la forma de la representación humanizada de la Madre de Dios tal y como vemos, por ejemplo, en la *Virgen de Dangolsheim* [459].

ran en arrugados nidos y remolinos, se desprenden en un ritmo propio. Esta expresiva manera de representación llega a ser patética hacia 1480 en artistas como Erasmus Grasser, Michael Pacher y, finalmente, Veit Stoss (1440-50 a 1533; *altar de Cracovia*, (1477-1489 [463])). La rica producción de un Tilman Riemenschneider (hacia

1460-1531) con sus altares tallados de Rothenburg y Creglingen, realizados hacia 1500 [464], es, en cambio, el resultado de una sensibilidad más refinada y más nerviosa.

Un último grupo de escultores hace desembocar el patetismo de las postrimerías del s. xv en violentos torbellinos, casi barrocos: en el norte, Bernt Notke, Claus Berg y Hans Brüggemann, que también trabajan en los vecinos países escandinavos; en el sudoeste y el sur de Alemania, Hans Backofen y Hans Leinberger, pero sobre todos el llamado *Maestro HL*, cuyo *altar de Breisach* (1523-26) [465] cierra la serie de los grandes retablos de caja, que pertenecen al Gótico específico alemán, de la misma manera que ocurre en la arquitectura con las *Hallenkirchen* (iglesias de planta de salón).

### PINTURA GÓTICA

Condicionadas por las mismas fuerzas históricas —en el sentido más amplio de la palabra histórico, es decir, en el sentido político, religioso, espiritual, social, económico, etcétera—, las líneas evolutivas de la pintura gótica discurren, en general, de manera muy parecida a las de la escultura. Naturalmente, hemos de tener en cuenta los diversos rasgos regionales subordinados en parte al material sobre el que se pinta. Así, por ejemplo, en el tipo de catedrales clásicas francesas sólo se encuentra pintura vitral, mientras que en Italia, la pintura es principalmente mural.

La visión de conjunto está dificultada además por el hecho de que, durante esta época, el concepto general de pintura abarca técnicas muy diversas: la *pintura miniada*, que sigue floreciendo en Francia e Inglaterra sobre todo,

aunque también en Alemania en los s. XIII y XIV; la *pintura mural*, que, por cierto, sólo en Italia encuentra posibilidades de despliegue monumental, pues la arquitectura gótica es precisamente antimural. En cambio, ganan peso otras técnicas, algunas de las cuales se descubren en este período. La *tapicería*, técnica antiquísima, se trabaja en el s. XIV especialmente, y a gran escala en Francia [466], mientras que ya en el s. XV el centro de gravedad pasa a los Países Bajos. Claramente ligada al desarrollo de la arquitectura gótica está la



[466] Escena del Apocalipsis, detalle de una serie de tapices para la catedral de Angers, realizada hacia 1377-81, en el taller de Nicolás Bataille, en París, según dibujos de Ancequin de Brujas. Cima de la tapicería medieval, originariamente con siete bandas de más de 4 metros de altura y 24 metros de longitud.

*pintura vitral*, que si bien como técnica se remonta a mucho tiempo atrás, es ahora cuando puede lucir toda su riqueza en las grandes superficies de ventanas de las catedrales. Nueva, finalmente, es la *tabla*, es decir, la pintura sobre una tabla mueble de madera. La evolución del cuadro de tabla está relacionada con la evolución del altar, que, siendo primeramente una sencilla mesa de piedra, adquiere ya en

el arte medieval temprano los llamados *antependios* como adorno de la superficie frontal, empleándose, junto a relieves en piedra y en tela, también trabajos en metal. En el s. XIII se anteponen al altar en

caja y *de alas* de finales del s. XIV y comienzos del s. XV, en los que se une frecuentemente la pintura con la escultura. A comienzos del s. XV tiene lugar en los Países Bajos un importante cambio téc-



[467] Giotto di Bondone, *Madonna de la iglesia de Todos los Santos*, hacia 1310. Florencia, Galería de los Uffizi. Unidad monumental, volumen corpóreo y heroica idealidad en la figura principal. Espacialización incipiente en la composición del trono y en la graduación de profundidad de los acompañantes. «Escala del valor» medieval: María, mayor que los ángeles y los santos.



[468] *Madonna de Glatz*, hacia 1350, Ant. Museos estatales de Berlín, Museo Dahlem, Galería de pinturas. Animización interior propia del estilo bohemio-alemán con influencias del convencionalismo gótico francés (postura, estilo de ropajes). Concepción humanizada de Madre y Niño; realismo detallista incipiente (leones del trono de Salomón, sobre el zócalo; guantes colocados por el diminuto donante; ángeles tras los ventanales).

ocasiones tablas pintadas (*antependio de Westfalia*, hacia 1250, Berlín [479]). Pero resulta más importante el *retablo* que, procedente de Italia y relacionado en sus comienzos con los iconos bizantinos, se sitúa sobre o detrás de la mesa del altar. Estas tablas se hacen cada vez más pretenciosas y de ellas se derivan finalmente en Alemania los grandes retablos de

nico: en lugar de los colores al temple, hasta entonces normales, de efecto algo duro y seco, se comienzan a emplear los colores disueltos en óleo, que producen transiciones más suaves, más veladas, es decir, estratos de color superpuestos con transparencia y tonos luminosos.

Precisamente la pintura ofrece

al artista la posibilidad de dar expresión a nuevas ideas; tiene mayor poder que la escultura para hacer visible la transformación de la actitud del hombre respecto a su entorno. La plástica reproduce la imagen humana aislada y ofrece la posibilidad de mostrar al hombre en su ambiente, sólo en el relieve, que de manera significativa se hace cada vez más pictórico a medida que avanzamos hacia el final de la época gótica. La pintura, por el contrario, tiende cada vez en mayor medida al detalle visual; debe decidir, en la elección de la escala y la perspectiva, la significación de los distintos objetos del cuadro; también puede prescindir, mediante el fondo de oro, del espacio ideal del cuadro en favor de un ambiente, concebido

damental sobre las tablas de la pintura bohemia, filamenca y alemana sudoccidental de la segunda mitad de s. XIV y de la primera del s. XV.

Las distintas provincias artísticas europeas prestaron sus aportaciones decisivas al desarrollo de la pintura gótica en diversos momentos. En el Gótico temprano se concentra la producción principalmente sobre la pintura miniada y vitral y de nuevo es de Francia de donde surgen los impulsos más importantes. El italiano Giotto hacia 1300 es único en su género: su monumentalidad y su empeño por conquistar el cuerpo y el espacio anuncian una nueva época [467]. La pintura bohemia, que alcanza nueva vida a mediados del s. XIV en la corte de Praga, se ins-



[469] Jan van Eyck, Virgen del canciller Rolin, hacia 1434. París, Museo del Louvre. Realismo holandés suavemente descriptivo, paisaje atmosférico. Unidad de figura y espacio (donante arredillado y María, del mismo tamaño).

con mayor realismo cada vez, para las escenas sacrales. A excepción de Giotto, que ya en 1300 representa espacio paisajístico en sus frescos, la progresiva *conquista de la realidad* se lleva a cabo en lo fun-



[470] Jean Fouquet, Virgen de Melun, mediados del s. XV. Amberes, Museo de Bellas Artes. Descripción clara de la escena. En lugar de corona y trono, atmósfera de una habitación burguesa de parto. Su sentido de profanidad infunde, por tanto, interés documental a esta pintura. Burlesco tropel de ángeles curiosos. Clara luz lateral, modelación plástica.

pira principalmente en motivos extranjeros, aunando la piedad popular con rasgos cortesanos y acer-

cándose, mediante tanteos vacilantes, a la realidad [468]. Desemboca, hacia 1400, en el llamado *estilo internacional*, que corresponde en la escultura al *estilo blando* y que posee en Borgoña un nuevo centro cortesano. Pero también de Borgoña proceden los holandeses que a principios del s. xv emprenden la magna y audaz tarea de penetración en la realidad [469], al mismo tiempo que algunos pintores de la Alemania sudoccidental y los artistas de comienzos del Renacimiento en Florencia. Jean Fouquet (hacia 1420-1481) [470] representa en Francia la influencia de los estilos holandés e italiano; fue un artista tan importante en la ilustración de códices como en la pintura sobre tabla, y sus miniaturas en el *Libro de Horas* de Etienne Chevalier (que fue uno de sus protectores) testimonian, tanto como sus pinturas de retrato, la gran influencia del renacentismo italiano. Inglaterra y España, por el contrario, no tienen nada comparable a estas creaciones; la producción pictórica no está postergada, ni mucho menos, en estos países, pero la pintura británica miniada —predominante en Inglaterra desde el s. XIII— depende estilísticamente de Francia; en España la pintura sobre tabla, que vive desde comienzos del s. XIV momentos de esplendor, depende estilísticamente también de Italia y de Francia y, a partir del s. XV, de los Países Bajos, de donde llega directamente.

Hemos de citar, por otra parte, un nuevo e importante medio de expresión: la técnica del *grabado* que se desarrolla a partir del s. XV, y en la segunda mitad de este siglo produce ya obras de gran belleza. Presenta dos variedades independientes: la *xilografía* o grabado en madera, que sirve de punto de partida a la imprenta, y la

*calcografía* o grabado en bronce, que es una creación de orfebres. La creciente expansión de esta técnica del grabado tiene una participación importante en la difusión del Gótico tardío [494-496].

#### PINTURA DE LIBROS Y VITRAL

Una buena parte de la creación pictórica, especialmente en los si-



[471] Salterio de San Luis de Francia, hacia 1260. Arte cortesano caballeresco que produce el efecto de un tapiz (los márgenes de zarcillos y tracerías forman el marco de todas las escenas). Representación plana, de relieve, con figuras de claro contorno en postura estilizada convencionalmente.

glos XIII y XIV, se reduce a las miniaturas de los códices. Al comienzo surgieron sólo en los *scriptoria* de los monasterios benedictinos, de trabajo muy especializado, pero ya a partir de mediados del s. XIII se realizan en talleres no monacales y en producción industrial. A finales de la época gó-

tica, en el s. xv, surgen estudios en los que se copian también manuscritos en serie y se ilustran rápidamente a pluma, exponiéndose luego los ejemplares para la venta, como en una librería. Junto a las obras para uso de los sacerdotes y de los religiosos aparecen también ahora los llamados *Libros de Horas*, ricamente adornados y cuyas ilustraciones son verdaderos cuadros, destinados a los laicos como libros de devoción, y a veces

creaciones más bellas y características de este estilo.

Desde mediados del s. XIII es Francia, en época del rey San Luis, el centro de la pintura de libros [471].

De este país parten importantes influencias hacia Inglaterra, España y —condicionadas— hacia Alemania. Se realizan magníficos y costosos manuscritos, en ocasiones ya con contenido profano —Tristán, Parsifal, Crónica del Mundo,



[472] El rey Conrado en la caza del halcón, del manuscrito de Manesse, hacia 1300. Heidelberg, biblioteca de la Universidad. Colección de la Canción de Amor de la alta Edad Media. Se llama manuscrito Manesse por el senador de Zurich, Rüdiger Manesse, que encargó la obra. Escenas caballerescas con fondo plano. Insinuación estilizada del escenario espacial.

para grandes personalidades de la época. De belleza extraordinaria es el códice del *Libro de Horas del duque de Berry*, del Museo Chantilly, cuya miniatura de la *Coronación de la Virgen* es una de las



[473] El emperador Enrique II. Fragmento de vidriera de la nave lateral de la catedral de Estrasburgo, hacia 1260. La figura llena la superficie; los contornos y el dibujo interior están realizados mediante varillas de plomo.

etcétera—. También las miniaturas religiosas poseen rasgos del mundo caballeresco, aun cuando la Caballería cortesana no tiene participación especial ni en su realización ni en su utilización. Se continúa una línea amanerada y convencional de idealizaciones tipificadas: desde las figuras aún relativamente «naturales» del s. XIII,

a través de la esbelta curvatura de comienzos del s. XIV, hasta el realismo incipiente de hacia 1400.

La conexión entre la pintura vitral y la miniada, que observamos en el s. XIII en los luminosos co-

la pintura de libros va perdiendo su anterior importancia a lo largo de este siglo.

Asimismo, la pintura de libros alemana pasa por las siguientes etapas estilísticas: la idealización caba-



[474] Crucifixión, vidriera del coro de la iglesia de San Dionisio en Esslingen, hacia 1300. Escena en marco decorado con bandas de texto y vides; placas de vidrio mayores, dibujo interno realizado con plomo fundido.

lores y texturas lineales de las páginas ilustradas, desaparece en el s. XIV debido a su creciente relación con la floreciente pintura de tablas. El estilo se hace ahora más pictórico y, probablemente por el influjo de modelos italianos, pueden observarse detalles realistas que testifican la nueva relación entre el hombre y su mundo circundante. Dichos rasgos aparecen sobre todo en las miniaturas borgoñonas de hacia el año 1400 [490], que constituyen así uno de los fundamentos de la pintura holandesa de tabla del s. XV. Con el surgimiento del arte del grabado,



[475] Cimabue, Madonna de St. Trinità, hacia 1290. Florencia, Galería de los Uffizi. Reminiscencia de la tradición bizantina en la simetría de la composición y el tejido de oro sobre las vestiduras. Comparada con la Virgen de la iglesia de Todos los Santos, de Giotto [467], la de Cimabue muestra un estilo trabado y duro, inespacial y muy arcaizante.

llesca del s. XIII, la curvatura preciosa y espiritualizada de comienzos del s. XIV y el incipiente realismo burgués de la segunda mitad del siglo. Con todo, su carácter general es más sencillo, menos artificial y por ello más profundo. Tam-

bién se comienza a representar temas profanos, como, por ejemplo, el *manuscrito de Manesse* (hacia 1300) [472], que describe la vida caballeresca —ya en declive— de la época de los «Minnensänger».

colorido interior, junto con el tramamiento frecuentemente cromático del adorno plástico, del cual sólo se conservan hoy unas débiles huellas.

En la *catedral de Chartres* se ha



[476] Giotto di Bondone, La huida a Egipto, fresco de la iglesia de la Arena en Padua, 1305-07. Composición cerrada con distribución equilibrada de las figuras, que, reunidas en grupos, se vuelven unas hacia otras. Clara composición espacial del escenario del cuadro.

El florecimiento de la *pintura vitral* está ligado al desarrollo de la catedral francesa, que aspira a configurar los muros cada vez con mayor transparencia. A través de las radiantes ventanas adquiere su

conservado la serie más bella e íntegra de ventanales góticos tempranos. Comprende desde obras de la segunda mitad del s. XII (las tres grandes ventanas occidentales y la *Belle Verrière* en la girola) hasta las de mediados del s. XIII. Las vidrieras más antiguas —algunas de *estilo románico* conservada en otros lugares— están llenas de grandes figuras o subdivididas en medallones que contienen sencillas

escenas dibujadas a la manera miniaturista. La temática abarca, como la pintura de libros, el dominio total de los temas bíblicos. Las vidrieras más antiguas son minuciosas, realizadas con la técnica del mosaico y con luminosos trozos de vidrio agregados por medio de nervios de plomo. Más tarde se hacen mayores los distintos trazos y aumenta la importancia del dibujo interior, trazado a plomada. Las vidrieras del s. xv imitan finalmente cada vez más la pintura de tabla.

Ya dentro de Alemania, las vidrieras de las naves laterales de la *catedral de Estrasburgo* pertenecen aún a la segunda mitad del s. XIII.

También muestran grandes figuras rodeadas de formas arquitectónicas en vidrio. Aun ahora, en la época del Interregnum, los reyes y emperadores alemanes son objeto de representación [473]. Hacia el 1300 se enmarcan las escenas en medio de extensos elementos decorativos (Esslingen, coro de la iglesia urbana de *S. Dionys* [474]). Las figuras esbeltamente combadas siguen la orientación estilística general de esta época. Las vidrieras alemanas del s. xv evolucionan finalmente hacia una forma pictórica que apenas se corresponde con el material.

#### PINTURA MURAL Y DE TABLA

##### Italia

El derrumbamiento de la soberanía de los Staufen a mediados del s. XIII ofrece a Italia, por vez primera desde hacía siglos, la posibilidad de un desarrollo más libre, que, sin embargo, permanece ligado a la evolución histórica de distintas regiones o incluso de ciudades-estado aisladas, muy especialmente Toscana, con sus gran-

des centros de Florencia, Siena y Pisa. Para apreciar la importancia del cambio que se da en el arte italiano hacia finales del s. XIII, debe tenerse presente la anterior influencia bizantina sobre las artes figurativas de Italia. La iniciación del movimiento, aunque también visible en la arquitectura y la escultura, tiene lugar con mayor audacia y con notoria diferencia en la pintura, la forma de representación menos dependiente de los materiales empleados. Cimabue (aproximad. 1240-1302) pinta hacia



[477] Simone Martini, Anunciación, 1333. Florencia, Galería de los Uffizi. Totalmente inmerso en el «estilo internacional» de la época, el preciosismo del alto Gótico. Composición de altar con zonas de arco apuntado y frontones limitados por pináculos.

1300 sus Madonnas todavía en la línea de la *maniera greca* o *estilo bizantino* [475]: la Virgen se representa aún como reina celestial. En su gran Tabla de la Galería de los Uffizi nos presenta a la Madre de Dios en un trono sostenido por cuatro ángeles, dispuestos simétricamente, con la cabeza inclinada y dirigiendo la mirada hacia el espectador a la manera bizantina; igualmente de procedencia bizantina son los convencionales pliegues, realizados con oro, de sus ropajes.

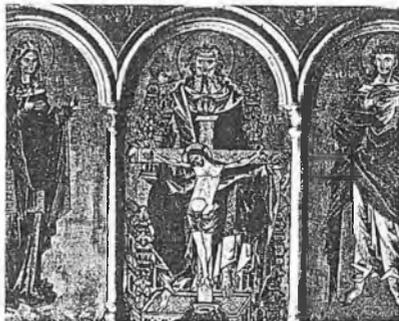
Pero mientras que los modelos bizantinos siguen siendo, en todas las numerosas y escasamente variadas repeticiones, representaciones suprahumanas y distanciadas, dibujadas de manera abstracta sobre la superficie del cuadro, en los cuadros de la Virgen de Cimabue se percibe, a pesar de su sometimiento a las formas que le imponen los modelos bizantinos, la lucha por conseguir un realismo corporal.

Una comparación entre las tablas de Madonnas de Cimabue y

el espacio y, consiguientemente, la dimensión en la que tiene su lugar la realidad terrena. Los frescos de la *capilla de la Arena de Padua* (1305-1307) los compone Giotto con soberana naturalidad y heroica sencillez y severidad. Proporciona a los sucesos un paisaje (*Huida a Egipto* [476]) o un interior como escenario, y no meramente como indicación de paisajes abstractos a la manera de sus coetáneos, y aun de algunos artistas más jóvenes. Giotto supera así el recurso al fondo de oro, símbolo de



[478] Gentile da Fabriano, Adoración de los Reyes Mayos, 1423. Florencia, Galería de los Uffizi. Despliegue de fastuosidad cortesana y observación detallista (vestidos, animales) en la etapa del «estilo blando internacional».



[479] Antipendio de la Wiesenkirche en Soest, hacia 1250. Ant. Museos estatales de Berlín, Museo Dahlem, Galería de pinturas. Ejemplo del «estilo dentado» en la transición del Románico tardío al Gótico. Indicación de corporeidad en los bruscos y movidos motivos de los pliegues de los ropajes.

una obra aproximadamente coetánea de Giotto (hacia 1266-1337) pone de manifiesto, por supuesto, la distancia entre el artista más joven y el más viejo, quien probablemente fuera su maestro. La Madonna de Giotto, supraterrena y rodeada de ángeles, también está entronizada aún como Reina del Cielo, pero posee monumentalidad plástica y corporal. El cuerpo ha sido descubierto —primero en su volumen, no tanto como corporeidad transida de vida— y, con él,

lo supraterranal para los pintores coetáneos y aun posteriores. El escenario queda subordinado al suceso. Las escenas cobran vida gracias al dramatismo de los grupos de figuras.

Realmente, la obra de Giotto apenas tiene relación con el Gótico en su sentido estricto —es decir, el Gótico francés o alemán—, sin embargo, responde a la aspiración general de esta época de liberarse de las antiguas ataduras. El arte de Giotto encuentra numerosos seguidores en el s. XIV en Italia, pero es en el comienzo

del Renacimiento cuando es captado de nuevo en su significación propia por Masaccio. En Siena se forma una segunda escuela de la nueva pintura, con una orientación estilística menos audaz. La obra de Duccio († 1319; *Maestà*, Siena, 1308-1311) se libera de las influencias extranjeras en la misma medida que lo hacía la de Cimabue en Florencia. La *escuela de Siena*, rival de Florencia, está más influenciada por el lenguaje formal gótico, especialmente en la pintura sobre tabla. El bizantinismo pierde tanto terreno que, de ser el elemento preponderante, pasa ahora a muy segundo término. En este sentido podría considerarse a Simone Martini (1284-1344), el contemporáneo sienés de Giotto y segundo maestro de la escuela, como el más gótico de los pintores italianos. Sus figuras (*Anunciación*, Florencia, 1333 [477]) son más blandas y naturales que las de sus predecesores, pero dominadas, sin embargo, por un espíritu cortesano y aristocrático, de extraordinario virtuosismo; se mueven con suavidad y soltura, y la monotonía y reiteración de las actitudes han disminuido considerablemente; en sus frescos muestra además un nuevo interés por problemas realistas. En los últimos años de su actividad, Simone Martini, que al igual que Giotto era considerado en vida como pintor afamado, es llamado a la Corte del papa en Avignon y adquiere así influencia directa sobre la pintura francesa, principalmente sobre la pintura de libros borgoñona.

Giotto y sus sucesores por una parte y la pintura más marcadamente gótica de los sieneses por otra, son las manifestaciones estilísticas más importantes de la pintura italiana del s. XIV. Naturalmente la heroica monumentalidad de un

Giotto vuelve a irrumpir de nuevo a comienzos del Renacimiento, aun cuando todavía, y a lo largo de más de un siglo, siguen operando en Italia las influencias del Gótico. A comienzos del s. XV



[480] Escuela de Colonia, Anunciación, hacia 1328. Colonia, Museo Wallraf-Richartz. Armonía lírica e interiorización mística y sentimental conseguidas mediante un delicado colorido de esmalte. Como en la escultura coetánea [457], figuras esbeltas incorpóreas, con semblantes estilizados y lenguaje convencional de ademanos.

pintan Gentile da Fabriano (hacia 1370-1427; *Adoración de los reyes*, Florencia, 1423 [478]) y Pisanello (1397-1455) en la línea del estilo cortesano internacional del «Quattrocento».

### Alemania

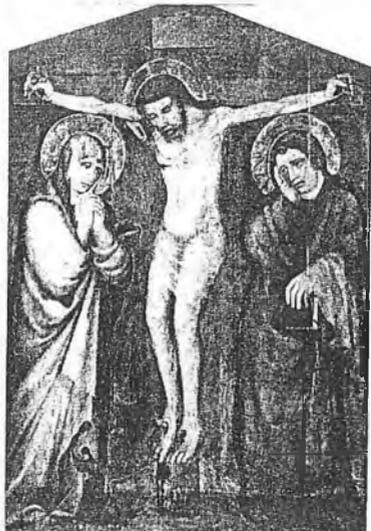
En Alemania se da, por lo menos desde el s. XIV, una evolución continuada de la pintura gótica; de todos modos, en esta exposición nos vamos a limitar, principalmente, a examinar la pintura sobre tabla. También en esta épo-

ca aparece *pintura mural* (*Wienhausen*, comienzos del s. XIV; Colonia, *balaustradas del coro*, mediados s. XIV), pero los testimonios conservados son discontinuos y circunstanciales. Por otra parte, es

pequeños cuadros votivos [480] y polípticos, cuyas animizadas y espiritualizadas representaciones de la Anunciación y la Crucifixión sobre fondo de oro —símbolo del mundo ultraterreno— manifiestan



[481] Anunciación del altar de Hohenfurth, hacia 1350. Praga, Museo Nacional. Animada delicadeza de las figuras ante decorado arquitectónico y paisajístico de influencia italiana.



[482] Theoderich de Praga, Crucifixión, hacia 1360. Castillo de Karlstein. Figuras grandes, macizas, de gran fuerza expresiva, en colores intensos, refractados.

necesario señalar que en Alemania la pintura mural nunca desempeñó el mismo papel que en Italia, por ejemplo. Ya hemos citado anteriormente el *Antependio de Westfalia* [479], de mediados del s. XIII, una de las tablas alemanas más antiguas. En la concepción básica de este cuadro existen ciertos puntos de contacto con la escultura coetánea (Bamberg); las líneas quebradas de las vestiduras señalan, sin embargo, su independencia respecto a la pintura miniada románica tardía.

En Colonia se desarrolla a comienzos del s. XIV el primer centro importante de pintura gótica sobre tabla. Se realizan sobre todo

plenamente el sentimiento y la actitud místicos de esta época.

Hacia mediados del siglo —paralelamente a la evolución de otros géneros artísticos—, Bolonia y sobre todo Praga, la capital, se convierten en los centros pictóricos del país. Mientras que estamos bien informados sobre los arquitectos y escultores de la Corte de Praga (cf. Peter Parler), sabemos menos sobre los pintores. Si bien conocemos algunos nombres de la Corte alemana, no sabemos cuáles son sus obras; asimismo está en duda la procedencia del maestro Theoderich, el único cuyo nombre y obra conocemos. Aun con todo, apenas es admisible el que

precisamente la pintura bohemia tenga unas raíces propias —a diferencia de la arquitectura y la escultura—. En sus inicios (*Madonna de Glatz*, Berlín [468] y *altar de Hohenfurth*, Praga [481], *ambos* hacia 1350) mantiene en cierta medida la profundidad sensitiva de comienzos del s. XIV y al mismo tiempo se manifiesta en muchos rasgos particulares —arquitectura de cuadro, indicación de paisaje, elegancia cortesana— una influencia italo-sienesa. El citado maestro Theoderich de Praga (1359-80) decora hacia 1365 para el emperador Carlos IV el *castillo de Karlstein*. Sus figuras son más pesadas y macizas y, por vez primera



[483] Altar de Wittingau, Cristo en el Monte de los Olivos, hacia 1380. Praga, Galería Nacional. Claroscuro pictórico, ritmificación de la composición, indicios de composición espacial.

en la pintura alemana, modeladas corporalmente [482]. La pintura bohemia sustituye posteriormente dicho estilo pictórico-corpóreo por una nueva espiritualización y una intensidad representativa casi vi-

sionaria (*altar de Wittingau*, Praga, 1380 [483]). En el norte de Alemania, en cambio, el maestro Bertram von Minden (hacia 1345-1415) es su continuador y principal representante. Su mundo de imágenes impresiona por su sentido narrativo, ingenuo y penetrante (*altar de San Pedro*, Hamburgo, 1379 [484]) y por la mayor claridad en la escenificación del cuadro y en la representación del paisaje y la arquitectura.

Con otros dos maestros nord-alemanes, Konrad von Soest y el



[484] Maestro Bertram von Minden, Nacimiento de Cristo, del altar de San Pedro de Grabow, 1379-1383. Hamburgo, Galería de Arte. Influencia de Theoderich de Praga en las pesadas figuras que llenan el cuadro, y apagado colorido. Estilo narrativo rudo y realista.

maestro Francke, se lleva a cabo el tránsito hacia formas más ricas y una más fuerte captación de la realidad propia del *estilo blando*. El maestro más importante dentro de esta orientación estilística es

Stephan Lochner (hacia 1410-1451), que realiza su obra en su fase más tardía; oriundo probablemente de Meersburg, en el Lago de Constanza, trabajó más tarde en Colonia. Sus obras capitales, realizadas aproximadamente entre 1430 y 1450 (cuadro de la catedral de Colonia [486], *María en el vergel*, Colonia), aúnan la corporeidad de la *escuela de Colonia* —que conserva los mismos rasgos de la primera mitad del s. XIV— con el realismo idealizador, la riqueza de formas y la fuerza lumínica de los



[485] Konrad Witz, Anunciación, hacia 1445. Nüremberg, Museo Nacional Germánico. En lugar de elevación idealizadora, terrenalización del árido decorado espacial. Profundización anímica del suceso bíblico, principalmente con medios pictóricos de intenso valor plástico y en un estilo muy personal. Intensa iluminación.

colores, que también caracterizan en la misma época aproximadamente a la pintura borgoñona-holandesa.

La pintura de Stephan Lochner está libre de la dureza realista y de aquel ardiente interés por la realidad, que en ese momento no sólo dominaba la pintura de los Países

Bajos, sino también a algunos pintores que procedían de la región meridional alemana: Hans Multscher, Lukas Moser y Konrad Witz. Entre ellos, el último (hacia 1400-1444), es sin duda el más audaz y consecuente [485]. La representación de la *pescu milagrosa* (Ginebra, 1444) [487] la inserta en un paisaje que ya no está integrado por motivos fantásticos aislados, sino que procede del contorno real del lago de Ginebra. Sus interiores son habitaciones al estilo de la época, no paisajes arquitectónicos y abstractos sin otra función que enmarcar el cuadro.

Los coetáneos y sucesores hasta la época de Durero no compren-



[486] Stephan Lochner, Anunciación, sobre las alas exteriores del políptico del altar mayor de la catedral de Colonia, hacia 1440. Realismo idealizador del «estilo blando» en sus postrimerías, lleno de delicadeza pictórica y con reproducción magistral de los tejidos.

dieron las amplias posibilidades que se abrieron con la obra de Konrad Witz. En la extensa producción de la segunda mitad del siglo xv es evidente que a la pintura alemana

le faltan personalidades descollantes que sí existen en la escultura coetánea, pero el mismo fenómeno ocurre en la pintura de los Países Bajos e Italia. Por otra parte, las diversas orientaciones estilísticas que son típicas de este período dificultan la visión de conjunto. Con todo, existe una característica común a las manifestaciones artísticas de este tiempo: el creciente *aburguesamiento* de los contenidos religiosos que constituye un claro reflejo de la evolución histórica, pues la Caballería cortesana desaparece

tico-ilusionista (*Altar de los Padres de la Iglesia*, Munich, 1483 [488]), se encuentra Martín Schongauer, de Kolmar, cuya creación está condicionada en gran medida por el flamenco Rogier van der Weyden. Otros artistas de este período adquieren renombre no tanto por sus obras como por haber sido los maestros de la generación siguiente, mucho más importante: entre ellos se puede citar a Michael Wolgemut, en Nuremberg, de cuyo taller surge Durero, o en Augsburg a Holbein el Viejo,



[487] Konrad Witz, la Pesca milagrosa, del altar de Ginebra, 1444. Ginebra, Museo. Primera copia directamente del natural de un paisaje.

definitivamente debido al auge de las ciudades. Un sentido burgués sobriamente artesano se manifiesta en muchas de las numerosas tablas de altar del Gótico tardío. Por supuesto, también en este caso destacan algunos pintores sobre el nivel medio normal. Junto al tallista y pintor sudtiroles Michael Pacher (hacia 1435-1498), que asimila las influencias del norte de Italia, con sus complicados escorzos y una manera de representación plás-



[488] Michael Pacher, San Agustín y San Gregorio, del Altar de los Padres de la Iglesia, hacia 1483, Munich, Pinacoteca. Ilusionismo espacial y modelación plástica por medio de una aguda luz lateral.

maestro de su hijo. Los pintores de la época de Durero crean sus obras, por supuesto, ya bajo la influencia directa del Renacimiento italiano. Pero también en ellos, como en general en todo el arte alemán, pervive aún durante mucho tiempo el gusto formal gótico.

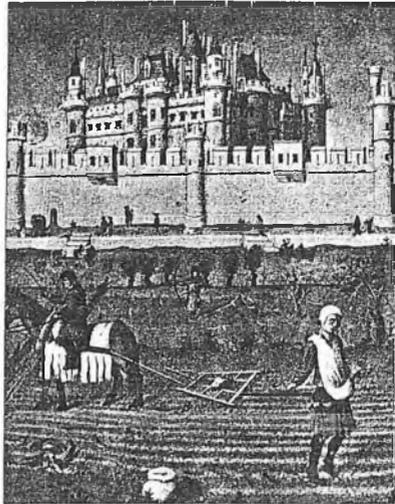
*Países Bajos*

En la época en que la pintura renacentista italiana, después de apartarse de los rígidos formalismos bizantinos, cuenta ya con cerca de un siglo de existencia, se forma en los Países Bajos, es decir, en lo que hoy es Bélgica y Holanda, una escuela —la de los llamados *primitivos flamencos*— que producirá durante trescientos años artistas de primera calidad. Los comienzos de la pintura en los Países Bajos están íntimamente

Italia y de los mismos Países Bajos. Se produce el encuentro de las diversas tendencias del arte europeo de la época y, por otra parte, se realiza la síntesis entre el típico espíritu caballeresco y cortesano de finales de la baja Edad Media y el sentido burgués y realista de los Países Bajos. De estas condiciones surge una nueva manera de configuración, cuyo influjo, de amplio alcance en el s. xv, se debe en gran medida a la obra de destacadas personalidades artísticas que marcan el futuro desarrollo de la



[489] Jan van Eyck, Giovanni Arnolfini y su esposa, 1434. Londres, Galería Nacional. Obra maestra del arte retratista. Profundo estudio psicológico de los personajes. Medios pictóricos dominados con virtuosismo y penetrante observación detallista. Espléndido estudio del interior.



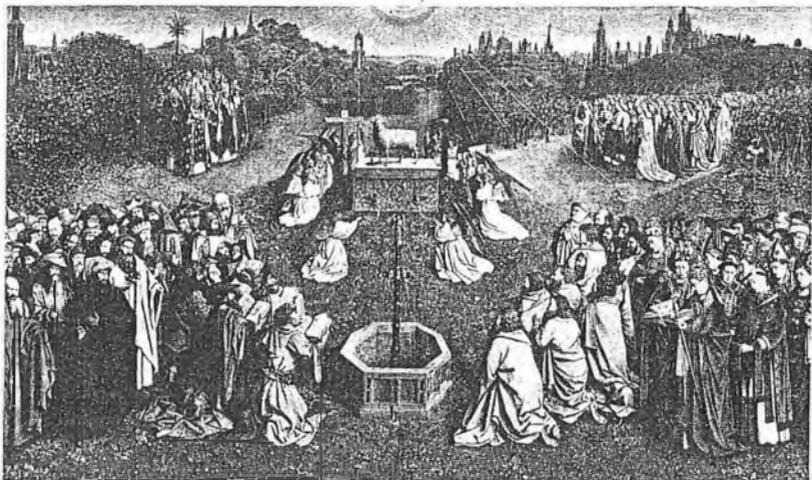
[490] Hermanos van Limburg, imagen de calendario del mes de octubre, de un Libro de Horas del duque de Berry, hacia 1416. Chantilly, Musée Condé. Realismo borgoñón-holandés en la representación del paisaje y la observación de la naturaleza.

te ligados a la producción artística del Ducado de Borgoña, constituido en 1363 como un Estado feudal francés, y que en el s. xv abarca a todos los Países Bajos; por la riqueza y por el amor al arte de sus duques atrae a sus refinadas cortes de Dijon y Brujas a importantes artistas de Francia,

pintura. Los manuscritos, pintados para los duques y los grandes de la Corte, tienen, en un principio, gran importancia en esta evolución. Los hermanos Limburg (que trabajaron a comienzos del s. xv), evidentemente de procedencia holandesa, según su nombre indica, no sólo adornan las hojas de calen-

dario de un *Libro de Horas* (hacia 1416) con los castillos —de gran realismo [490]— que posee, o que aprecia particularmente su cliente, el duque de Berry, sino que representan en las mismas hojas tan-

quince años, y al que debemos atribuir la mayor parte de su producción pictórica, va descubriendo en sus obras progresivamente la realidad circundante. La acumulación de las sutiles observaciones aisla-



[491] Huberto y Jan van Eyck, Adoración del Cordero Místico. Tabla central del políptico de Gante, 1426-1432. Gante, San Bavón. Obra capital de comienzos del realismo flamenco.

to la vida de la Corte como la del pueblo. También los hermanos Van Eyck ilustran probablemente tales libros (Turín, *Libro de Horas milanés*, 1415-1417), cuyos interiores pueden ser considerados como fases previas e inmediatas a sus posteriores cuadros en tabla. Las tablas, comenzando con el famoso *Altar de Gante* (Gante, San Bavón, concluido en 1432) [491], se realizan probablemente ya al servicio de nuevos clientes, concretamente las ricas y grandes ciudades comerciales del sur de Holanda, y de los miembros de la alta burguesía, quienes superan pronto a las cortes en demandas artísticas.

Jan van Eyck (hacia 1390-1441), que sobrevive a su hermano Hubert (hacia 1370-1426) en unos

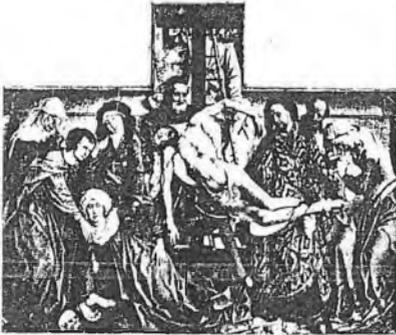
das constituye por su fuerza una unidad cerrada y concluyente. En correspondencia con esta naturalidad, sus figuras se mueven en interiores y paisajes reales, sin perder, por supuesto, su posición dominante en el cuadro. Así, Jan van Eyck hace arrodillar, en una suntuosa estancia palaciega, al canciller y cardenal Rolin, con plenitud de vida realista y acercándose amenazadoramente, ante una Virgen que casi parece frente a él una tímida mujer de la burguesía flamenca de la época [469]. Entre las dos figuras principales, totalmente equivalentes, la vista nos lleva a la profundidad de un rico paisaje. También los retratos, pese a la proligidad de detalles, poseen una gran unidad (*Giovanni Arnolfini y su esposa*, Londres, 1434 [489]). En otras tablas ya se anticipa en ciertos elementos el virtuosismo pictórico de las pos-

teriores «naturalezas muertas» flamencas, sin que por ello se resienta la unidad y el naturalismo de la totalidad del cuadro. Este virtuosismo no sería imaginable sin el empleo, que observamos aquí por vez primera, del *óleo*. No se debe designar rotundamente a Jan van Eyck como su descubridor, pues ya era conocido anteriormente por los llamados «estofadores», es decir, los pintores que doraban y pintaban las imágenes de madera; pero él fue uno de los primeros, probablemente, que reconoció la utilidad del *óleo* para la pintura de tablas y por ello possibilitó un cromatismo totalmente nuevo.

La grave naturalidad de la obra de Jan van Eyck y su penetrante realismo, que nunca se agota en escenas minuciosamente narrativas,

queza compositiva, mantiene una cierta rigidez en la configuración (*Descendimiento*, Madrid, Museo del Prado, hacia 1435 [492]). Estiliza sus figuras con soberano talento, tanto en la expresión como en el juego de líneas, y ofrece de este modo muchos más puntos de apoyo para una adopción formula lista de detalles.

La pintura flamenca sigue su desarrollo en la dirección marcada por Rogier van der Weyden; algunos maestros sobresalen de la ya alta calidad general, debido a que realizan obras particularmente destacadas o bien a que continúan la tendencia realista del gusto por el detalle. Junto a Dirk Bouts y Hans Memling ha de citarse a Hugo van der Goes (hacia 1440-1482), cuyo *Altar de Portinari* (Flo-



[492] Rogier van der Weyden, El Descendimiento, hacia 1435. Madrid, Museo del Prado. El pintor desplegó en esta patética escena toda una gama de exquisitos matices, especialmente en el rico contraste de los colores y en las doloridas expresiones. A pesar del carácter de retratos de los personajes, se observa una gran estilización dentro del gusto formal gótico.

probablemente no fueron comprendidos en todo su alcance por sus coetáneos. Rogier van der Weyden (hacia 1400-1464), cuya obra marcó un estilo que se extendió en los diversos campos de la pintura gótica tardía, a pesar de su ri-



[493] Hugo van der Goes, Adoración de los pastores, del altar de Portinari (1473-75). Florencia, Galería de los Uffizi. Realismo de expresividad acentuada, diferenciación psicológica, cálido colorido, representación con continuidad en la profundidad espacial.

encia, 1473-1475) [493] ya es considerado por sus contemporáneos, incluso por los tan avanzados y exigentes italianos, como obra maestra. Su simple realismo —en las figuras de pastores, por ejemplo— está informado de profunda sensibilidad.

El pintor Hieronymus Bosch

van Acken —conocido comúnmente por el *Bosco*— (hacia 1450-1510) realiza ya muchas obras en el s. XVI, pero su fantasmagoría surrealista está impregnada aún del espíritu medieval. En la pintura flamenca, por tanto, y en el arte del norte de los Alpes no puede fijarse arbitrariamente la extinción de la tradición gótica hacia 1500, es decir, en el momento en que se inicia el enfren-



[494] San Cristóbal, grabado monofolio, hacia 1450.

tamiento directo con el Renacimiento italiano. La sensibilidad y el gusto formal gótico siguen operando más o menos perceptiblemente hasta muy adentrado el siglo XVI.

La necesidad de nuevos cuadros para la devoción privada lleva, como ya vimos anteriormente, a la aparición de otros tantos nuevos géneros artísticos: el grabado en madera o *xilografía* y el grabado en bronce o *calcografía*. Los presupuestos técnicos para su creación y des-

[495] Michael Wolgemut, David y Abigail, xilografía del «cofre del tesoro», 1491. Nüremberg.



[496] Martin Schongauer, las Tentaciones de San Antonio, calcografía, hacia 1475.

arrollo existían ya desde la segunda mitad del s. xiv con la introducción de las hojas de papel. Los *grabados monofolios* [494], es decir, grabados de xilotipos análogos a los que eran empleados ya anteriormente para la fabricación de dibujos en tela, aparecen por vez primera, probablemente, en Alemania. Estos xilograbados en principio sólo debían multiplicar los perfiles que hasta entonces habían sido dibujados a pluma; más tarde se coloreaban a mano. Sólo a finales del s. xv esta técnica del grabado en madera se convierte en una técnica artística consciente en las grandes series de xilografías que graban Michael Wolgemut [495] y, sobre todo, su discípulo Alberto Durero. Sobre la plancha de madera sobresalen las líneas grabadoras (proceso de altograbado,

muy semejante al de la imprenta). El grabado en cobre se realiza, por el contrario, por medio de la incisión con un punzón en la plancha de cobre; la técnica del huecograbado adquirió gran desarrollo, entre los orfebres principalmente, a partir de 1440. El llamado «Maestro de las Barajas» (*Spielkartenmeister*), del sur de Alemania, es probablemente el primero que emplea esta nueva técnica. El maestro E. S. y sobre todo Martin Schongauer († 1491) [496], muy conocido y apreciado fuera de Alemania, en Francia e Italia principalmente, la completa. Finalmente, con Alberto Durero [589], que lleva la técnica del grabado en cobre a su máxima culminación técnica y artística, estamos ya en la cumbre del Renacimiento alemán.