

ARTE,
MUSICA
e IDEAS

por *William Fleming*
Syracuse University

Traducido por el
DR. JOSE RAFAEL BLENGIO PINTO

Bajo la supervisión de
DR. JOSE EMILIO GONZALEZ
Director del Departamento de Humanidades
Facultad de Estudios Generales
Universidad de Puerto Rico

McGRAW-HILL

MÉXICO • BUENOS AIRES • CARACAS • GUATEMALA • LISBOA • MADRID • NUEVA YORK
PANAMÁ • SAN JUAN • SANTAFÉ DE BOGOTÁ • SANTIAGO • SÃO PAULO
AUCKLAND • HAMBURGO • LONDRES • MILÁN • MONTREAL • NUEVA DELHI • PARÍS
SAN FRANCISCO • SINGAPUR • ST. LOUIS • SIDNEY • TOKIO • TORONTO

MATERIAL FOTOGRAFICO

Los números entre paréntesis corresponden al número de la figura, salvo la letra L, que indica lámina. Damos las gracias a las siguientes personas y organismos

Adelys, París (285); Aero-Photo, París (123); Alinari-Art Reference Bureau, Ancram, N.Y. (36, 37, 47, 61, 64, 66, 85, 128, 129, 132, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 147, 148, 149, 156, 157, 166, 168, 173, 181, 182, 187, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 215, 216, 218); Anderson-Art Reference Bureau, Ancram, N.Y. (69, 76, 150, 169, 194, 205, 219); Anderson-Alinari-Art Reference Bureau, Ancram, N.Y. (46, 54, 70, 72, 73, 78, 80, 162, 163, 164, 165, 171, 180); Archives Photographiques, París (2, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 97, 102, 105, 106, 107, 116, 117, 119, 120, 125, 160, 210, 211, 214, 217, 221, 252, 258, 260, 261, 262, 263, 268, 269, 273, 279, 286, 287); Austrian State Tourist Office, Nueva York (245, 246, 248); Böhm, Osvaldo, Venecia (174, 176, 183, 184); British Information Service, Nueva York (288); British Tourist Office, Nueva York (241); British Travel Service, Londres (108, 109); Brogi-Art Reference Bureau, Ancram, N.Y. (144, 145, 152); Bruckmann-Art Reference Bureau, Ancram, N.Y. (191, 192, 193); Chantal, París (213); Deutscher Kunstverlag, Munich (104); Dingjian, A., La Haya (229); Fletcher, T. Mike, Black Star, Nueva York (314); Fondazione Giorgio Cini, Venecia (172, 175); Fortier, J. A. (112); Fototeca Unione, Roma (55); Frank, Carl, Photo Researchers, Inc., Nueva York (62); Frantz, Alison, Atenas (15, 16, 18, 20, 25); Freeman, John R. & Co., Ltd., Londres (L. 20); French Cultural Service, Nueva York (113); French Embassy Press and Information Division, Nueva York (212); French Government Tourist Office, Nueva York (59, 63, 114, 118, 256, 257, 259); Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma (127, 177); German

Archeological Institute, Roma (49, 51, 58); Giraudon, París (L. 5); Giusti, Gino, Florencia (146); Greenberg, McGranahan & May, Inc., Buffalo, N.Y. (L. 32); Hedrich-Blessing, Chicago (308, 309); Hege, Walter, Alemania (19); Held, André, Ecublens, Suiza (11); Hirmer Verlag, Munich (9, 13, 24, 28, 29, 30, 34, 41, 79); Hobbgood, Noel, Photo Researchers, Inc., Nueva York (272); Houvet, Chartres (121, 122, 124); Italian State Tourist Office, Nueva York (138, 170, 178); Kersting, A. F., Londres (110, 236, 238, 239, 242); Langewiesche, Kad Robert, Königstein, Alemania (7); Ledermann, P., Viena (247); Marburg-Art Reference Bureau, Ancram, N.Y. (115); Marzari, D., Rávena (74, 75); MAS, Barcelona (188, 204, L. 15, 21); Medieval Academy of America, Cambridge, Mass. (88); Museum of Modern Art, Nueva York (311); Oikonomides, Chicago (14); Richter, E., Roma (40, 57); Royal Greek Embassy, Washington, D.C. (21, 31, 32, 33); Sasaini, R., Roma (158); Savage Studio, St. Louis, Mo. (L. 30); SCALA, Florencia (L. 1, 3, 6, 7, 11, 12); Service de Documentation Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, París (L. 13, 17, 24); Soprintendenza all'Antichità, Roma (52); Soprintendenza alle Gallerie, Florencia (48, 130, 131, 133, 134, 135, 141, 151, 153, 154, 155); Soprintendenza alle Gallerie, Roma (265); Soprintendenza alle Gallerie, Venecia (179, 185); Spanish Government Tourist Office, Nueva York (202, 203); Ezra Stoller Associates [ESTO], Mamaroneck, N.Y. (312, 313); Stournaras, N., Atenas (27); Sunami, Soichi, Nueva York (3, 291, 294, 297, 298, 305); Tarantola, Ed. G., Rávena (81); Edición "Theo", Atenas (22); Tietzjaglasgow, Jutta, Berlin (38); Vatican Photographic Archives, Roma (53, 60, 67, 82, 161, 167); Ward, Clarence, Oberlin, O. (111); Wright, Hamilton, Inc., Nueva York (6); Obras de Braque, Brancusi, Chagall, Giacometti, Kandinsky, Miró, Modigliani, Severini: ©ADAGP, French Reproduction Rights, Inc. Obras de Klee, Léger, Matisse, Monet, Picasso, Renoir, Rodin, Rouault: ©SPADEM, French Reproduction Rights, Inc.

PREFACIO

Esta obra es la historia de los principales estilos del arte occidental a través de un conjunto selecto de obras maestras de arquitectura, escultura, pintura, literatura y música. En este libro no buscamos relatar toda la historia de las artes, sino señalar y explorar las corrientes básicas en los estilos de Occidente, en la forma en que cristalizaron en los centros principales de civilización en los momentos de máximo esplendor cultural. Por esa causa, presentamos en primer plano obras específicas de arte, si bien, además, las examinamos según las relaciones que guardan entre sí y en contraste con el telón de fondo de las ideas que animaron la vida en esa época. Extracto de la obra mucho mayor *Artes e Ideas* (Holt, Rinehart and Winston, 3a. edición, 1968), este libro nació del deseo de narrar la historia de la cultura occidental por medios explicativos y gráficos, seleccionados con tanta exclusividad y rigor como rico y complejo es el campo de esta disciplina. Selección y decisión son el pivote sobre el que descansa toda experiencia inteligente, y en nuestra selección no nos propusimos descuidar ni menospreciar una noble tradición, sino revelar, con la claridad que sólo la concisión brinda, los aspectos esenciales de su verdadera grandeza.

La historia del hombre es mucho más que la suma de sus triunfos y fracasos militares, políticos y económicos. Mucho ha, Aristóteles situó la verdad poética muy por encima de la mera exactitud histórica. Para comprender el espíritu y la vida interior de un pueblo, esto es, sus alegrías, valores y motivos por los cuales la vida fue verdadera y plena de significado, debe examinarse su arte, literatura, filosofía, danza y música, pues estas, las bellas artes y otras disciplinas afines, son las expresiones humanísticas en que se encuentra el verdadero testimonio de la experiencia del hombre como la vivió, a través de percepciones y sensaciones racionales y no racionales. Examinadas en el contexto de sitio y época en que ocurrieron y de las ideas que las animaron, las bellas artes son el lenguaje simbólico por el que los artistas creadores se dirigieron a sus contemporáneos y por el que aún nos brindan con convicción sorprendente sus ideas, fantasías, comentarios sociales, observaciones satíricas, revelaciones personales e imágenes del orden. Los monumentos, las catedrales, los mosaicos, las poesías épicas, los dramas, las sonatas y las canciones atestiguan el grado en que el hombre, en sus momentos de mayor brillo y también en sus eclipses, ha alcanzado lo que llamamos civilización. Un estudio de las artes en relación con la vida y las épocas que las produjeron llevará no sólo a una comprensión más amplia y profunda de la conducta humana del pasado, sino también a una compenetración más rica y multidimensional del presente, junto con cierta idea del futuro que espera a cada nueva generación.

Arte, Música e Ideas es un relato histórico por cuanto se basa en un orden cronológico dentro de la evolución de la cultura occidental desde Egipto y la antigüedad clásica, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta el mundo moderno. En el recorrido cronológico global de la historia occidental, empero, un espíritu riguroso de selección rigió el contenido de nuestra obra para que pudiese haber concentración intensiva en la concurrencia de tiempo, lugar e idea, en la complejidad de los muchos factores interrelacionados que hacen a un periodo de la historia ser culturalmente importante, lo que en resumen, ha creado eso que en retrospectiva podemos hoy considerar como *estilo*.

Para obtener coherencia histórica en el campo de nuestro análisis, hemos preparado cuadros cronológicos que incluimos en el comienzo de cada capítulo. Se asemejan a los programas de una función teatral, y señalan épocas, hechos y lugares de acción, al igual que mencionan los personajes antes de subir el telón, para dar paso al drama de los

ARTE, MÚSICA E IDEAS

Directora de planeamiento de la edición inglesa: Marlene Rothkin Vine

Director de planeamiento de la edición española: José Luis Osuna

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización escrita del editor.

DERECHOS RESERVADOS © 1989, respecto a la primera edición en español por MCGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE MÉXICO, S.A. de C.V. Atlacomulco 499-501, Fracc. Ind. San Andrés Atoto 53500 Naucalpan de Juárez, Edo. de México Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial, Reg. Núm. 1890

ISBN 968-422-356-0 (ISBN 968-25-0265-9 NEISA)

Traducido de la primera edición en inglés de ART, MUSIC AND IDEAS

Copyright © MCMLXX, by Holt, Rinehart and Winston, Inc. U.S.A.

ISBN 0-03-082865-1

8901234567 P E -89 0876543219

Impreso en México Printed in Mexico

Esta obra se terminó de imprimir en Febrero de 1999 en Programas Educativos S.A. de C.V. Calz. Chabacano No. 65-A Col. Asturias Del. Cuauhtémoc C.P. 06650 México, D.F. Empresa certificada por el Instituto Mexicano de Normalización y Certificación A.C. bajo la Norma ISO-9002 1994/INMX-CC-004 1995 con el núm. de registro RSC-048

Se tiraron 1500 ejemplares

diversos periodos característicos. Las introducciones en cada capítulo preparan el escenario para la actividad creadora por describir. Por último, la sección de ideas en un intento de penetrar en las complejidades de motivación, interpretación y significado.

Hemos también aplicado el concepto de selectividad a las ilustraciones de este libro. Presentamos solamente ejemplos de las obras y monumentos mencionados en el texto, si bien *todos* los monumentos estudiados se encuentran entre las 315 ilustraciones en blanco y negro y las 32 láminas reproducidas a color.

EXPRESIONES DE GRATITUD

El autor desea expresar su gratitud inmensa a profesores, colegas, estudiantes y amigos que contribuyeron en el transcurso de los años a la cristalización del proyecto complejo cuyos frutos son *Artes e Ideas*, y *Arte, Música e Ideas*. Por estas líneas agradezco en especial a mis colegas los profesores Abraham Veinus y Sidney Thomas, sus orientaciones invaluable; al profesor Kenneth J. Conant por abrirme el arcón riquísimo de sus conocimientos de la época medieval y por la reconstrucción en perspectiva de la abadía de Cluny; a los profesores Robert Branner de Johns Hopkins University, Homer F. Edwards de Wayne State University, Colin Eisler del Instituto de Bellas Artes, New York University, Evelyn Helmick de la Universidad de Miami, John Knowlton del Connecticut College for Women, y a Cornelius Vermeule del Museo de Bellas Artes de Boston, por sus comentarios doctos y concisos en diversas partes del manuscrito de la tercera edición de *Artes e Ideas*, obra de la cual entresacamos selecciones para la presente; al profesor Mario Del Chiaro de la Universidad de California en Santa Bárbara, por su revisión crítica del capítulo 1 de *Arte, Música e Ideas*; a Jean K. Wolf por su trabajo meticuloso del índice y por su revisión cuidadosísima, y a Deborah Thomas por su lectura inteligente y cabal de las pruebas. Por último, doy las gracias al personal competente de Holt, Rinehart y Winston, en especial a Dan Wheeler por su dirección general experta del proyecto, a Robert Haycraft y Rita Gilbert por su revisión extraordinaria y sagaz del manuscrito y las pruebas, a Joan Curtis por la calidad de las ilustraciones que reunió y por haber resuelto todo lo referente a permisos de reproducción, y a Marlene Rothkin Vine por el plan general adecuado y atractivo que preparó para la edición de *Arte, Música e Ideas*.

INDICE

PARTE I: EL MUNDO ANTIGUO

1	GENESIS DE LAS ARTES	1
	El impulso creador Albores de la edad de piedra Artes del antiguo Egipto Dinámica de la historia	
2	EL ESTILO HELENICO	13
	Atenas, siglo V, a. C. Arquitectura La Acrópolis y los propileos El Partenón El erecteón Escultura, Los Mármoles del Partenón La evolución de la escultura helénica Drama Música Ideas Humanismo Idealismo Racionalismo Conclusión	
3	ESTILO HELENISTICO	41
	Pérgamo, siglo II antes de Cristo Arquitectura Escultura Pinturas, mosaicos y artes menores Música Ideas Individualismo Realismo Empirismo El camino de Roma	
4	EL ESTILO ROMANO	62
	Roma, siglo II de la era cristiana Arquitectura Foro de Trajano Coliseo y acueducto El Panteón La contribución romana a la arquitectura Escultura El friso espiral de la columna de Trajano Música Ideas Organización Utilitarismo Conclusión	

PARTE II: PERIODO MEDIEVAL

5	LOS ESTILOS PALEOCRISTIANO ROMANO Y BIZANTINO	77
	Rávena, final del siglo V y comienzos del siglo VI Arquitectura y mosaicos San Apolinar el Nuevo y la basílica oval San Vital y las estructuras de tipo central Escultura Música Ideas Autoritarismo Misticismo	
6	EL ESTILO ROMANICO MONASTICO	95
	El monasterio de Cluny; fines del siglo XI y comienzos del siglo XII Arquitectura La tercera gran abadía de Cluny Escultura Pinturas y otras artes monásticas Música Ideas Ascetismo Jerarquización	

7	EL ESTILO FEUDAL ROMANICO	112
	La conquista normanda y el tapiz de Bayeux de la trova Arquitectura normanda Ideas Feudalismo	
8	EL ESTILO GOTICO	125
	Isla de Francia, finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII de la catedral de Chartres Escultura de la catedral de Chartres Los vitrales de Chartres Música gótica Escuela de Nuestra Señora en París Ideas Dualismo Gótico Síntesis escolástica	

PARTE III: EL RENACIMIENTO

9	EL ESTILO DE COMIENZOS DEL RENACIMIENTO ITALIANO	144
	Panorama de Italia en el siglo XIV La basílica de San Francisco La vida de San Francisco en frescos Antes y después de la muerte negra Música y literatura El <i>Dies Irae</i> y el <i>Cántico al Hermano Sol</i> Ideas Naturalismo de finales de la época medieval Humanitarismo franciscano	
10	EL ESTILO FLORENTINO RENACENTISTA	160
	Florenia, siglo XV Capilla Pazzi y palacio Medicis-Riccardi Escultura Pintura Poesía y Música Ideas Naturalismo científico Individualismo renacentista	
11	EL ESTILO ROMANO RENACENTISTA	179
	Roma, comienzos del siglo XVI Escultura La bóveda de la Capilla Sixtina La cúpula de San Pedro Joaquín des Prez y el coro de la Capilla Sixtina Ideas Humanismo	

PARTE IV: PERIODO BARROCO

12	RENACIMIENTO, MANERISMO Y BARROCO EN VENECIA	192
	Venecia, siglo XVI Arquitectura Pintura Música Ideas Manerismo Manerismo académico Venecia, la Encrucijada Los caminos al barroco	
13	EL ESTILO BARROCO DE LA CONTRARREFORMA	215
	Roma, finales del siglo XVI y comienzos del XVII El arte de la contrarreforma romana Arquitectura Pintura y escultura Arte de la contrarreforma en España Arquitectura Pintura Música Ideas Misticismo militante	
14	EL ESTILO BARROCO ARISTOCRATICO	229
	Francia en la época de Luis XIV Arquitectura Escultura Pintura Música Ideas Absolutismo Academicismo	

15	EL ESTILO BARROCO BURGUES	243
	Amsterdam, siglo XVII Pintura Música Ideas: Culto del hogar	
16	LA SINIESIS BARROCA	257
	Londres durante la Restauración Arquitectura Drama y Música Ideas Racionalismo barroco Síntesis y conclusión barrocas	
17	LOS ESTILOS DEL SIGLO XVIII	270
	El panorama del siglo XVIII El rococó La influencia burguesa La síntesis mozartiana Don Juan Ideas Rococó Ilustración Tormenta e ímpetu (Sturm und Drang)	

PARTE V: EL PERIODO REVOLUCIONARIO

18	EL ESTILO NEOCLASICO	281
	París, comienzos del siglo XIX Arquitectura Pintura Escultura Música La idea arqueológica	
19	EL ESTILO ROMANTICO	293
	París, 1830 Pintura Escultura Arquitectura Música Ideas Alianza de las artes y el colorismo Individualismo romántico y nacionalismo Escapismo	
20	LOS ESTILOS REALISTA E IMPRESIONISTA	316
	París, finales del siglo XIX Pintura Escultura Arquitectura Literatura y música Ideas Alianza del arte con la ciencia El <i>fluir continuo</i>	
21	LOS ESTILOS CONTEMPORANEOS	333
	La época de los "ismos" y cismas Expresionismo y abstraccionismo Neoprimativismo "Fauves", el puente, el jinete azul y estruendos operáticos Cubismo Futurismo y estilo mecánico Dadaísmo, neodadaísmo y surrealismo (superrealismo) Realismo social No objetivismo, expresionismo abstracto y arte Op Arquitectura Arquitectura orgánica: Sullivan, Wright Estilo internacional: Gropius, Le Corbusier, Miës Van der Rohe Síntesis: Saarinen Ideas Relativismo	

1 GENESIS DE LAS ARTES

EL IMPULSO CREADOR

El hombre es un animal creador. La fuente del poder creador reside en la imaginación, que se manifiesta a sí misma en la proyección de imágenes. El autor del Génesis lo supo perfectamente cuando describió la creación del hombre. "Y Dios dijo: hagamos el hombre a nuestra imagen y semejanza. . ." (Gén. 1:26). Las palabras clave son *crear* e *imagen*. El principio divino, en consecuencia, es capacidad creadora. Si Dios es concebido como la fuerza creadora y el hombre fue creado a Su propia imagen, podemos deducir que el hombre también posee por derecho propio Su capacidad creadora y que, a su vez, crea sus dioses, sus pensamientos, sus ideales, y sus artes, a su propia imagen humana. Del vacío, el hombre artista concibe una imagen, de la nada engendra el ser, del caos extrae el orden y por selección establece relaciones. El arte, pues, es el lenguaje en imágenes por el que el hombre comunica sus ideas, su concepción de sí mismo, de sus semejantes y de su universo.

Son muchas y variadas las facetas del arte, y todas juntas revelan los impulsos y aspiraciones básicos del hombre. La búsqueda de imágenes y sonidos que deleiten los sentidos es sólo una de ellas. El hombre de las cavernas tal vez dibujó sus animales para aguzar la vista antes de la caza. Los miembros de tribus africanas se colocan las máscaras de sus antepasados para invocar su vigor en la lucha por la vida. Los aborígenes en ciertas zonas modelan ídolos y fetiches que los protejan de los espíritus malignos. Los hechiceros entonan invocaciones mágicas para devolver la salud. En épocas de sequía los indios norteamericanos bailan las danzas para hacer llover. Los faraones egipcios construyeron y embellecieron sus tumbas previendo sus necesidades ultraterrenas.

A través de monumentos, estatuas, pinturas, los ritmos de la danza y las sonoridades de la música, el hombre expresa la divinidad de sus dioses, el poder de sus soberanos y la fuerza de la Naturaleza, pues el arte comienza en el mito y la magia, en la imaginación y la imaginaria, en tumbas y templos, en gritos de guerra y quejas acongojadas, en reclamos amorosos y en cantos

de trabajo, y la búsqueda de arte conduce a cavernas sombrías y soleadas playas, a santuarios y castillos, a las moradas de los vivos y de los muertos. El hombre, por medio del arte, sea al excavar un refugio en la roca o al procurarse sitios para ritos religiosos o enterrar a sus muertos, hermana lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo irreal, lo visible y lo invisible, lo pasado y lo futuro, lo transitorio y lo eterno.

"Lo que fue, eso será; lo que ya se hizo, eso es lo que se hará; no se hace nada nuevo bajo el sol." Fueron las sabias palabras del autor del Eclesiastés (1:9)*, pues la historia es sólo un espejo del hombre, en el que se reflejan su presente y futuro, su pasado, sus triunfos y sus potencialidades. La busca de los principios es en realidad la de las continuaciones, pues por el conocimiento de dónde ha estado es que el hombre sabe a dónde va. Realmente el pasado nunca es descartado: tan sólo es abarcado y por último trascendido, pues la historia del hombre es semejante al concepto que el filósofo francés Henri Bergson tenía de la duración, esto es, un progreso ininterrumpido del pasado que mordizquea en el futuro y que se expande conforme avanza.

Las primeras expresiones del hombre en las artes están veladas por la bruma de la prehistoria. En su busca de seguridad en las cavernas o al construir chozas de arcilla, el hombre primitivo trabó relación directa con la arquitectura. El hombre construye para resguardar su cuerpo y refugiar su espíritu, para obtener morada para su familia y santuario para sus dioses. Desde que se percató de su propio cuerpo o contempló el reflejo de las cosas en un estanque tranquilo, ha sido presa del impulso de crear una imagen humana o una imitación de la Naturaleza. Los silbatos de hueso, las flautas de caña y los palillos de tambor hallados en cuevas y tumbas, atestiguan el poder del sonido para evocar estados de ánimo y reflejan las huellas del hombre y la bestia en ritos misteriosos.

* Las citas bíblicas usadas en este libro fueron tomadas de la versión de la Biblia hecha por Nacar y Colunga. Madrid. 1966.

CRONOLOGIA: Prehistoria, Egipto y periodo antiguo del Cercano Oriente

(Estas fechas son aproximadas)

Prehistoria, A. C.			
30 000 a 10 000 años	Periodo paleolítico	332 a 30	Dinastías macedonia y griega
15 000 a 10 000 años	Pinturas y esculturas rupestres en las zonas sur-oeste de Francia y norte de España	51 a 30	Reinado de Ptolomeo XIII y Cleopatra
10 000 a 4 000 años	Periodo neolítico, arte geométrico	30	Egipto se vuelve provincia romana
Egipto A. C.			
2686 a 2181	Antiguo imperio (tercera a sexta dinastías)	4000 a 3000	Comienzo del arte sumerio
2650	Imhotep, arquitecto y médico, construye la pirámide escalonada de Sakkara para el faraón Zoser (tercera dinastía)	3000 a 1750	Florecimiento de Babilonia
2590 a 2568	Pirámide de Khufu (Kéops)	1792 a 1750	Código de Hammurabi
2540 a 2514	Pirámide de Khaf-Ra (Kefrén); Gran Esfinge	1400 a 1200	Imperio Hitita
2133 a 1991	Imperio medio (undécima o duodécima dinastías)	1350 a 1000	Comienzo del arte asirio
	Epoca de oro de las artes y las artesanías	1250 a 1200	Moisés
1567 a 1085	Nuevo imperio (18ava. a vigésima dinastías)	1025 a 922	Reinos Unidos de Israel
1503 a 1482	Gobierno de la reina Hatshepsut	1025 a 1000	Reinado de Saúl
	Templo de Amón, en Karnak	1000 a 968	Reinado de David
1379 a 1362	Reinado de Akenatón (Amenhotep IV)	968 a 937	Reinado de Salomón
	Busto de la reina Nefertiti	922 a 783	Dos reinos
1361 a 1352	Reinado de Tutankamón		Israel, por 783
1290 a 1225	Colosos de Ramsés II		Judá, por 597
672	Conquista por los asirios	884 a 612	Imperio asirio
525	Conquista por los persas	612 a 539	Periodo neobabilónico
332	Conquista por Alejandro el Grande	605 a 562	Nabucodonosor II, rey babilonio
		575	Puerta de Istar, en Babilonia
		539 a 333	Imperio persa de Ciro, Darío y Jerjes
		333	Conquista del Cercano Oriente por Alejandro el Grande

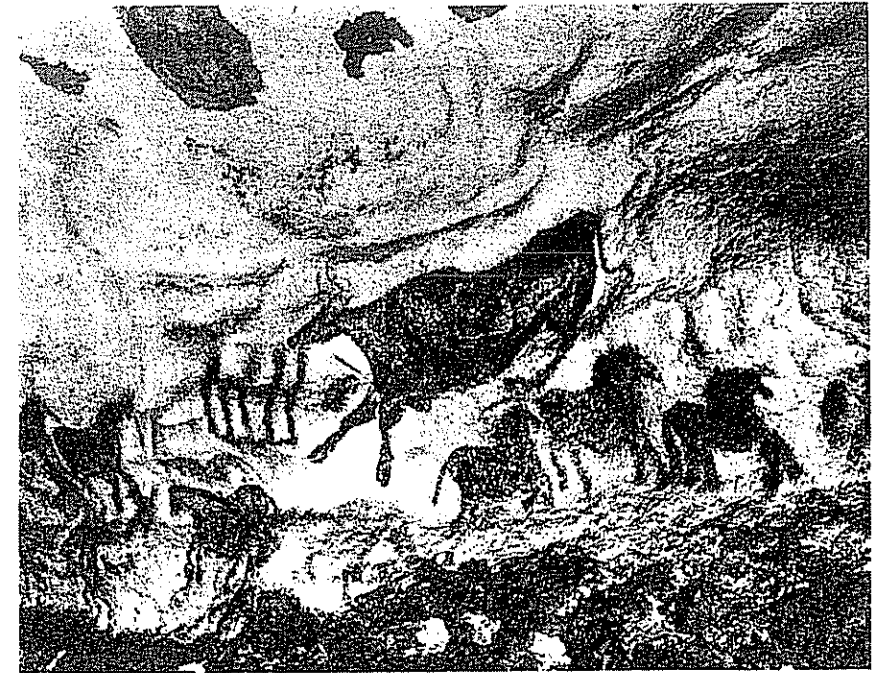
ALBORES DE LA EDAD DE PIEDRA

Las pinturas rupestres hechas por el hombre del paleolítico en las cavernas de la zona sur de Francia y la costa septentrional de España, son mucho más antiguas que otras formas de arte que han sobrevivido. La expresión oral, los encantamientos mágicos, las leyendas bélicas y las canciones de amor indudablemente florecieron desde épocas remotas, pero la poesía y la música, para sobrevivir, tuvieron que esperar el advenimiento del alfabeto y la notación. Las pinturas en las paredes y las figuras talladas en piedra, no obstante, aún existen en cavernas que fueron habitadas en el paleolítico, hace unos 20 000 años.

Por la magia de las imágenes que nos legó, sabemos hoy que el hombre primitivo diariamente se enfrentaba a la posibilidad de cazar y ser cazado, a la vida y la muerte, a la existencia y la extinción (fig. 1). El artista de las cavernas representó lo que vio, y lo hizo con tanta acuciosidad y espontaneidad que las sociedades ulteriores que conocían ya la palabra hablada y escrita nunca superaron la fuerza prístina del documento gráfico dejado desde la prehistoria. Las vividas manadas de bestias y seres que pintó y esculpió en las paredes y techos de las cavernas, nos hablan de lo precario de su existencia en un mundo dominado por fuerzas brutales. Creó esos animales asombrosamente reales dibujando sus perfiles, sombreándolos con carbón y después coloreándolos con arcillas pardorrojizas y de color ocre. A pesar de que los

caballos y los antílopes están en manadas, el arte de agrupar figuras u organizar imágenes en composiciones logradas parece no haber tenido importancia, y si la tuvo, fue muy pequeña. Tampoco estas pinturas de relieve fueron concebidas como decoración u ornato. El hecho de estar en grutas casi inaccesibles sugiere más bien que fueron parte de santuarios en donde se celebraban los rituales mágicos. Hay pruebas que indican que fueron arrojadas lanzas a las pinturas, lo que señala la práctica de ritos primitivos de caza. Para el hombre de las cavernas, el arte estaba al servicio de la vida; arte y realidad eran uno, y la imagen era el animal. Al imitar con toda fidelidad su presa, ganaba fuerza y dominio sobre ella. Su idea era crear un doble y una vez hecho, dominarlo, lo que le permitiría acorralar a su presa verdadera. Tan importante como el aprovisionamiento de alimento fue la propagación de la especie, pero en el arte de las cavernas la imagen humana aparece con menor frecuencia que la de los animales. Empero, algunas piedras talladas de mujeres en cuevas y grueso cuerpo, han sobrevivido hasta nosotros (fig. 2). Las hembras casi siempre se muestran preñadas, y estas mujeres, con sus caderas prominentes, senos voluminosos y características sexuales en gran relieve, fueron representadas con cuernos de la abundancia en las manos, obtenidos de bisontes; por todo lo señalado, esas tallas tal vez sean prueba de un culto a la fecundidad.

Para el hombre de las cavernas, la fidelidad entre lo vivo y lo representado no siempre tuvo las mismas finali-



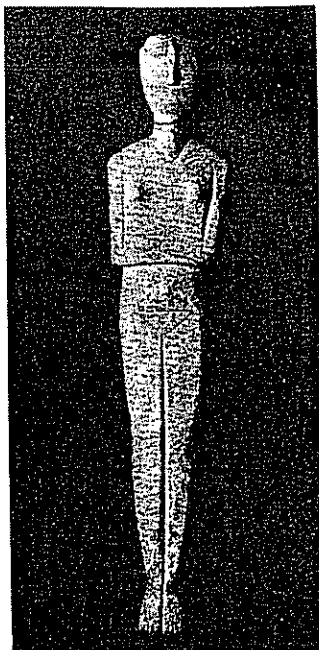
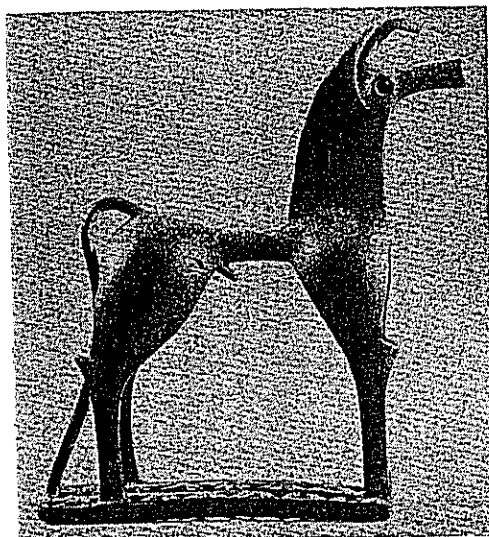
Arriba. Fig. 1 Pintura rupestre paleolítica, entre 15 000 y 10 000 A. C. Lascaux (Dordoña, Francia.)

Abajo, izquierda. Fig. 2. Venus de Laussel, de la caverna de Laussel (Dordoña), Francia, entre 15 000 y 10 000 A. C. Talla en jaja, 40 cm de alto. Museo de Aquitania, Burdeos.

Abajo, derecha. Fig. 3. Máscara, de Itumba, antes Congo Belga. Madera, longitud: 35 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Abajo: Fig. 4. Caballo. Estilo "geométrico" griego, aproximadamente 750 años A. C. Bronce, 16 cm de altura.

Derecha: Fig. 5. Idolo de Amorgos. Islas Cícladas, aproximadamente 3000 años A. C. Mármol, 35 cm de altura. Museo Ashmolean, de Oxford.



dades que le atribuyeron las sociedades posteriores más complejas. Para él, signos y símbolos le fueron más útiles que la realidad para mostrar las fuerzas invisibles del viento y los factores climatológicos, espíritus del bien y del mal, y las almas de los muertos. La máscara de la figura 3 fue hecha para ser usada por un miembro de una tribu africana al danzar junto al fuego, con el acompañamiento de tambores. Si la estudiamos después de contemplar el arte de las cavernas, parece ser una deformación de la realidad. La boca pequeña, redonda y sobresaliente, los ojos de mayor tamaño, la nariz larga y triangular, no tienen como fin representar a una persona viva, sino conjurar la presencia de un espíritu invisible. Al personificar la presencia invisible y al ejecutar pasos y gestos rituales, el hombre de la tribu podía ponerse en contacto con los ritmos vitales e influencias dominantes de su mundo. Para la tribu, el danzante enmascarado era un héroe ancestral, un dios al que había que propiciar o un demonio al que era necesario aplacar. A través de dichos fetiches e ídolos, las divinidades y los héroes míticos residían entre los vivos y permitían a la tribu encarnar su fuerza y valentía, y ganar victorias bélicas o asegurar una buena cosecha.

Como podemos advertir en el caballo de bronce de los comienzos del periodo temprano del arte griego llamado "geométrico" (fig. 4) al artista no le preocupó tanto reproducir con fidelidad la figura como captar la esencia, el "concepto" de caballo. Dichos objetos se encuentran en el recinto de templos en que fueron colo-

cados como *ofrendas votivas* por creyentes que imploraban o agradecían los favores divinos a las deidades, por victoria en una carrera, fertilidad de la tierra sembrada, o recuperación de la salud.

De modo semejante, la forma femenina, como advertimos en la figura 5, está simplificada, abreviada y representada de modo abstracto en una figura compacta aplanada. Desconocemos las finalidades para las cuales fueron hechos estos "idolillos isleños". No se sostienen erectos, por lo que es imposible que sean estatuillas. Depositadas en tumbas junto a los restos humanos, estas figuras talladas pueden ser diosas, representaciones de la fertilidad o espíritus de los muertos. El artista plasmó un trazo geométrico preconcebido en el material, mármol blanco de grano fino que abunda en las islas Cícladas cerca de Creta. La lisura y uniformidad de la superficie es interrumpida por la disposición angular neta de los brazos, la nariz larga y recta, y la tradicional cabeza aplanada.

Las *normas convencionales* de un periodo son las fórmulas heredadas, inventadas y formuladas que entendían en general quienes crearon su cultura. La disposición tradicional de zonas y estancias en un templo o vivienda, las representaciones de mayor tamaño que el cuerpo humano y posturas rígidas de dioses y reyes, la aparición de una deidad o héroe enmascarados para pronunciar el prólogo y el epílogo de un drama griego, las 14 líneas establecidas de un soneto, los motivos rítmicos repetidos de las danzas, la selección de intervalos melódicos dicta-

dos por modos y escalas musicales, son productos de la conveniencia que se transformaron en normas convencionales al ser aceptadas por un número importante y representativo de personas cuyos valores y actitudes establecidos constituyeron una cultura.

La obra de un periodo o de un artista particular es a menudo objeto de crítica por parecer apegarse demasiado a las normas o clichés, o a convencionalismos. Sin embargo, todo el arte está basado en la observación de ciertas reglas. Cuando todo se ajusta en exceso a lo anticipado, la obra tiende a ser monótona y aburrida; por lo contrario, si todo en la obra no sigue en lo más mínimo lo anticipado, se torna confusa y desconcertante. Podemos considerar competentes a los artífices de cualquier época por su dominio de los medios y materiales básicos, las técnicas necesarias y las normas convencionales aceptadas en su tiempo. Sólo el verdadero artista sabe la forma de apartarse de las reglas sin perder sentido, y romperlas de manera talentosa. Las normas convencionales son un conjunto de hábitos, pero una obra capital es producto de la sobrepujanza aplastante del genio. Las normas convencionales son transpiración; el arte, inspiración. Las primeras son anticipables, pero la grandeza del genio es impredecible. Las formas convencionales son herencia de la tradición, en tanto que la invención y la innovación son el sello del progreso.

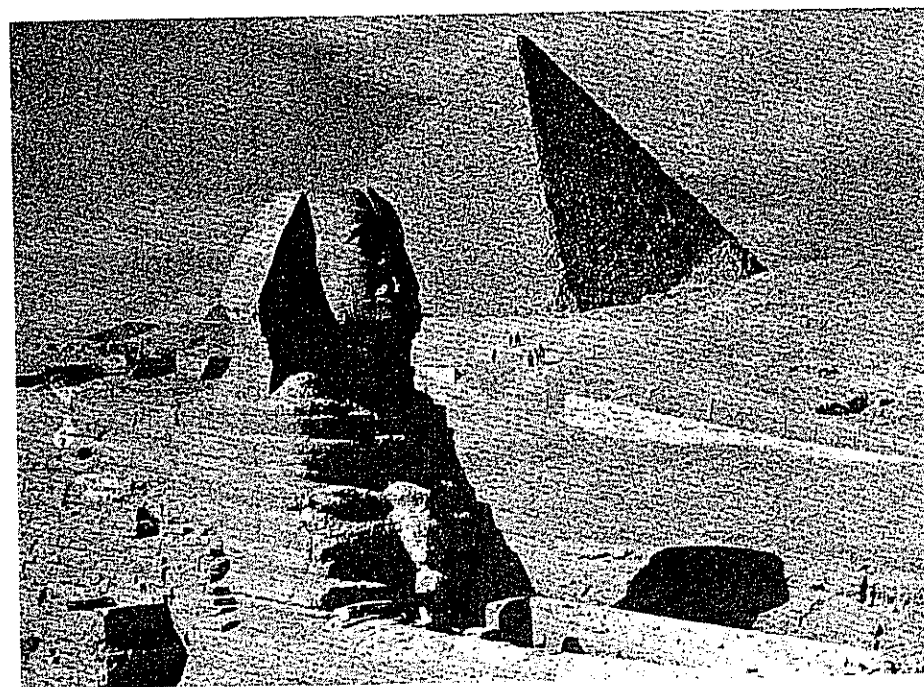
El cambio prehistórico de una vida nómada a otra comunal, el cambio de una sociedad que dependía de la caza y pasó a la recolección de alimentos, de una econo-

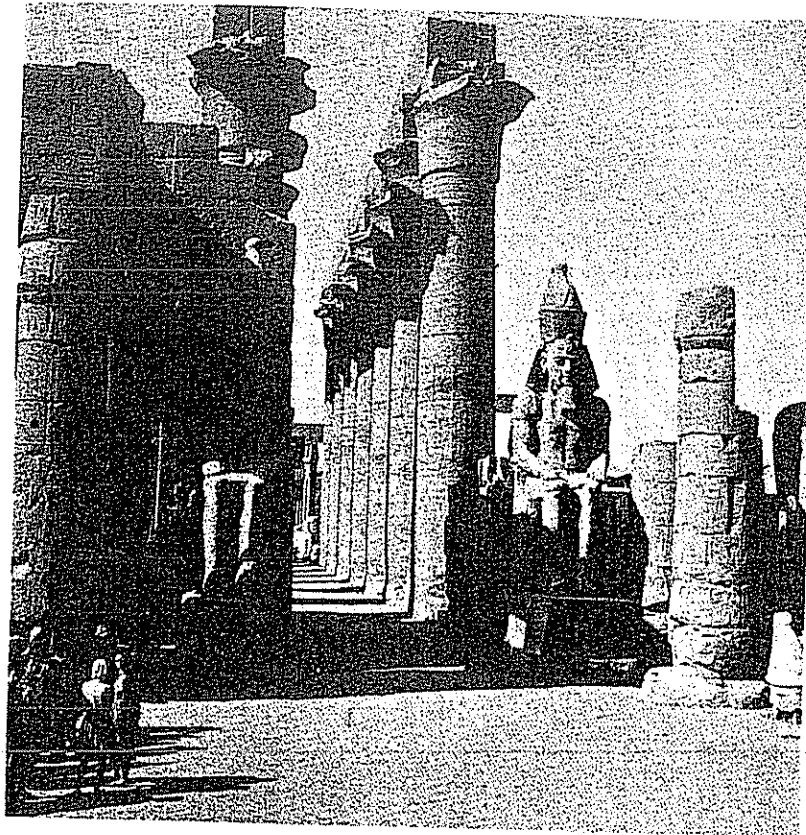
mía basada en la caza de animales a otra sustentada en la cría de ganado, se refleja en las artes por el cambio de una imitación naturalista o directa de la Naturaleza, a un arte más geométrico basado en principios formales y normas tradicionales convencionales. Este alejamiento de la Naturaleza hace que el artista substituya cosas que pueden ser vistas y tocadas, por esencias invisibles e intangibles. Las imágenes concretas cedieron el paso a formas abstractas, el naturalismo a la estilización, la imitación a la idealización, lo real a lo metafórico. En resumen, la representación de la realidad fue substituida por fórmulas y normas convencionales aceptadas. Estas, por lo dicho, son los extremos opuestos hacia los cuales, uno u otro, el arte de todos los periodos posteriores tiende a expresarse por sí mismo, esto es, la delineación fidedigna del aspecto natural y el "retrato fotográfico" por una parte, y lo conceptual, geométrico, estilizado de las fórmulas establecidas convencionales, por la otra.

ARTES DEL ANTIGUO EGIPTO

En el arte del antiguo Egipto encontramos una mezcla equilibrada entre fórmulas aceptadas, y observación fidedigna de la vida. A través de templos impresionantes

Abajo: Fig. 6. Esfinge (entre 2540 y 2514 A. C.) y Gran Pirámide de Khufu (entre 2590 y 2568 A. C.) en Gizeh, Egipto. Altura: 146 m (originalmente 153 m). Cada lado de la base tiene 244 metros.





y espaciosos palacios, estatuas y murales magníficos, representaciones de las ceremonias religiosas y procesiones faraónicas, el artista pudo plasmar en carne y hueso los conceptos de divinidad, realeza y autoridad sacerdotales. Ni la originalidad ni las innovaciones eran objeto de estímulo, y por ello los artistas en su mayoría se concentraron en la técnica y habilidad de ejecución. Empero, algunas pinturas de las paredes de tumbas egipcias muestran actividades informales vistas con aguda minuciosidad y abundancia de detalles naturalistas.

La sociedad egipcia estaba ordenada a manera de una pirámide, con el faraón en su vértice. Como descendiente del sol, gobernaba de manera absoluta y era responsable de sus actos sólo ante sus dioses y antepasados. La pirámide de Khufu (o en griego, Kéops) es el mayor y más grandioso de los monumentos funerarios, planeado para perdurar eternamente (fig. 6). Las cifras de su hechura son asombrosas. Fue construida con 2 300 000 bloques de cantera, cada uno de dos y media toneladas de peso y en su forma combina la geometría básica del cuadrado y el triángulo. La estructura estupenda cubre

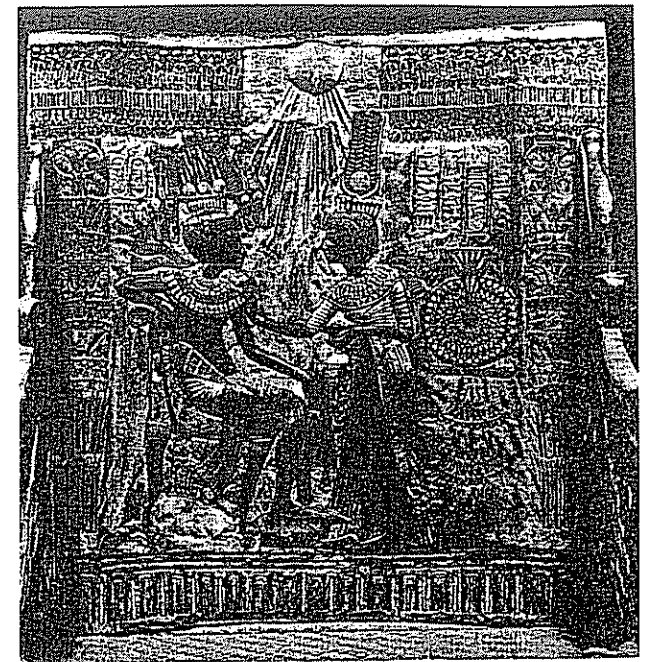
una superficie mayor de 13 acres (52 611 m²) e incluye un volumen de 2 405 500 m³ y es totalmente sólida, excepto dos pequeñas cámaras funerales. Para que correspondiera con los cuatro puntos cardinales, su construcción fue calculada con tanta exactitud, que cada una de sus caras laterales de 226.5 m está dirigida exactamente a cada punto cardinal. La piedra fue cortada con tanta habilidad que las juntas apenas se notan. Durante siglos las pirámides fueron objeto de rapiña y saqueo, por lo que de la capa original lisa de cantera y granito multicolores sólo quedan restos en algunos puntos. Por su sencillez sin par y resistencia infinita, estos materiales magistralmente trabajados han superado la durabilidad de cualquier otra obra humana.

Las otras pirámides de menor tamaño que acompañan a la gran pirámide, corresponden a los sucesores de la dinastía de Kéops (Khufu) y miembros menores de la familia real. La guardiana de esta ciudadela de los muertos es la inescrutable Esfinge (fig. 6), que combina el cuerpo sedente de un león con cabeza humana. Está junto a la tumba del faraón Kefrén (Káf-Ra), cuya pirá-

Página opuesta Fig. 7. Sala hipóstila de Amenhotep III (aproximadamente 1390 A. C.), vista desde el Gran Patio, con los colosos de Ramsés II (por 1280 A. C.). Templo de Amón en Luxor, Egipto

Abajo. Fig. 8. Busto de la reina Nefertiti, aproximadamente 1370, A. C. Piedra caliza coloreada, con ojo de cristal incrustado. Tiene aproximadamente 45 cm de altura. Museo de Berlín.

Derecha. Fig. 9. Respaldo del trono hallado en la tumba de Tutankamón, en Tebas, (aproximadamente 1365 A. C.) Madera cubierta con pan de oro e incrustaciones coloreadas de porcelana, cristal y piedra; el respaldo tiene 47.5 cm de ancho Museo del Cairo.



mide le sigue en tamaño a la de su regio padre. De frente al sol naciente, el cuerpo de la esfinge simboliza la inmortalidad (los faraones eran enterrados envueltos en pieles de león) en tanto que la cara es considerada como un retrato del deificado Kefrén.

La casta sacerdotal dejó su huella arquitectónica en los templos de Egipto. Desde sus orígenes, por la práctica de la magia oculta, este grupo poco a poco adquirió grandes conocimientos científicos e influencia social. Ocultos por los velos del secreto, los sacerdotes estudiaron a fondo la geometría y las matemáticas, conocieron la bóveda celeste y los movimientos de los astros, y podían anticipar la época en que se desbordaba el Nilo y renovaba la vida en jardines y campos. En las primeras épocas los sacerdotes tallaron sus templos en la roca viva, pero poco a poco los hicieron tomar formas arquitectónicas estilizadas. Por anchas avenidas, los creyentes entraban por pilonos amplísimos a los atrios más allá de

los cuales estaban misteriosas salas hipóstilas (ver fig. 7) y santuarios interiores con bosques de columnas, cada una esculpida con extrañas inscripciones jeroglíficas.

La estatua colosal de Ramsés II (fig. 7) es ejemplo típico de las imágenes aristocráticas, rígidas e inmutables de los faraones. Con una serenidad que prevalece por sobre todo, esta escultura no sugiere movimiento alguno que altere la calma mayestática. Normas inflexibles dictaban la compostura corporal, con su severa frontalidad, barba estilizada ceremonial y manos sobre las rodillas. Como descendiente directo de Horus, señor de los cielos, Ramsés aparece altivamente como gobernante absoluto y juez de su pueblo.

La única excepción a estas representaciones hieráticas de los faraones ocurre durante el reinado de Amenofis IV, llamado también Amenhotep, quien rechazó la religión y los rituales observados por sus antepasados, adoptó el monoteísmo y cambió su nombre por el de Akena-

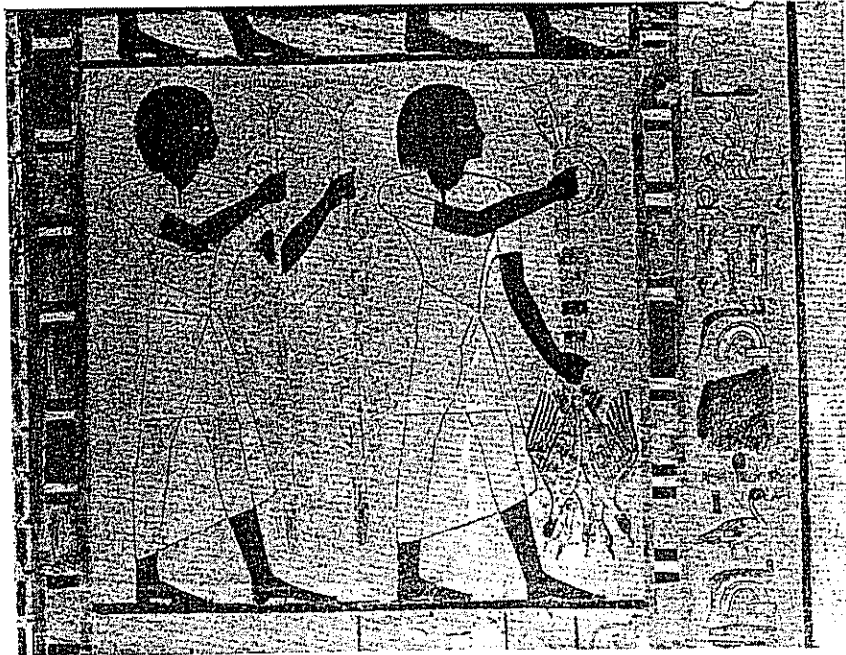
tón ("Esplendor de Atón", el disco solar o dios único). El busto inacabado de la bellísima reina Nefertiti fue encontrado en el taller del escultor Tutmosis en Amarna (fig. 8). A pesar del tocado real, la dignidad majestuosa, el cuello alargado, ajustado a todas las reglas clásicas, y los variados colores, brilla en todo su esplendor la imagen viva de una personalidad real, plena de genuino calor humano. Al examinarla con detenimiento puede advertirse que la reina era una mujer en plena madurez cuyo rostro aún no sufría los estragos del tiempo. Rompiendo con los convencionalismos formales y con todo lo establecido, Akenatón permitió ser retratado de manera informal ofreciendo a su esposa la reina una flor y mirando a su hija pequeña, en tanto Nefertiti sostiene a dos princesas en su regazo. A pesar de la restauración del politeísmo, esta actitud artística aún perduró brevemente en el reino de Tutankamón, su sucesor, famoso porque su tumba faraónica ha sido la única que ha llegado a nuestra época totalmente intacta, sin los estragos de la rapiña. En el respaldo del trono encontrado en la tumba de Tutankamón, se muestra el rey en una actitud informal conversando con su consorte, en tanto el dios Sol otorga su bendición divina con múltiples manos a manera de rayos.

El hecho predominante en la vida egipcia era la muerte; por ello, al arte se manifestaba por cajas para las momias, sarcófagos de piedra, máscaras mortuorias, retratos esculpidos, pirámides y tumbas, todo ello en relación con la muerte. Este arte no tenía como finalidad recrear la vista de los vivos, sino abastecer de provisiones

para los muertos en su vida de ultratumba. En consecuencia, la muerte para el egipcio no significaba extinción, sino continuidad de la vida más allá de la tumba. Para lograr la inmortalidad, el cuerpo tenía que ser embalsamado y la tumba abastecida y amueblada con esmero. Las paredes, pisos y techos interiores estaban cubiertos de inscripciones jeroglíficas que identificaban al muerto, señalaban sus títulos y cargos, y lo mostraban rodeado de su familia y amigos, u ocupado en sus tareas favoritas. El ocupante de la tumba era mostrado supervisando el trabajo en los campos, haciendo ofrendas a los dioses, navegando en un velero, cazando o pescando, admirando las danzarinas, escuchando la música, o disfrutando de juegos. En pinturas y relieves de las paredes se representaban frutas y animales de caza para la mesa, y doncellas y sirvientes para atender sus necesidades. En la tumba se dejaba todo para que el difunto se sintiera como en su casa.

Como cabe advertir en las pinturas funerarias (figs. 10 y 11), el artista egipcio se preocupaba sólo de un plano pictórico, sin crear la sensación de profundidad ni modelar sus figuras en tres dimensiones, ni mostrarlas sobre un fondo. Según las normas convencionales, las cabezas eran siempre dibujadas en perfil, pero los ojos (miles de años antes de Picasso) eran representados de

Abajo: Fig. 10. *Portadores de ofrendas*, en la tumba de Sebekhotep, en Tebas, de 1300 a 1300 A. C. Temple sobre arcilla, unos 75 cm de ancho. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. (Fundación Rogers, 1930.)



modo frontal. Los torsos son frontales, pero brazos y piernas muestran una cara lateral. A pesar de que las figuras son mostradas desde el lado derecho, tienen dos pies izquierdos, de manera que ambos dedos gordos se dirigen al frente. Si en un paisaje se incluye un estanque o un río, se le muestra desde arriba pero peces, patos, plantas y árboles en su interior y en sus márgenes, siempre están mostrados de lado. Los personajes importantes tienen dimensiones mayores que las de sus parientes, séquito o sirvientes. Si hacemos a un lado estos convencionalismos, las escenas tienen una naturalidad sorprendente. Los detalles de la Naturaleza son tan minuciosos y exactos que los botánicos y zoólogos pueden reconocer cada especie animal y vegetal. El artista egipcio también supo la forma de representar con finura el pelaje y las plumas de animales y pájaros, rompiendo la continuidad de la superficie coloreada con finísimas pinceladas de diversos tonos. El arte funerario egipcio es una reinención de la vida, como se le sentía en toda su vitalidad, y estos murales plenos de colorido y vivacidad son un cuadro sorprendentemente completo y exacto de las pautas de conducta y normas de una civilización antigua.

DINAMICA DE LA HISTORIA

La historia del arte, a semejanza de la filosofía y de la ciencia, se interesa también por causas y efectos. De este modo, al analizar los estilos principales de la cultura occidental conviene tener siempre presentes las corrientes principales que influyen. La dinámica del contacto y la conquista modifican el condicionamiento formativo del arte. Empero, la conquista es un arma de doble filo. Por un lado, los conquistadores imponen su imagen a los vencidos, pero por el otro, absorben muchas de las formas y expresiones de los pueblos subyugados.

Egipto y Mesopotamia se desarrollaron como potencias circunscritas geográficamente y sociedades cerradas, que al depender poco de fuentes externas, se nutrieron de sus reservas propias. Los griegos, por lo contrario, fueron un pueblo marino y, a semejanza de los romanos que le siguieron, tuvieron que buscar más allá de sus costas el comercio marítimo, las empresas mercantiles y la colonización que eran elementos necesarios para su supervivencia; entraron en contacto con las tradiciones científicas y artísticas de Egipto y Mesopotamia y se las apropiaron, para absorberlas, refinarlas y transmutarlas en sus realizaciones incomparables. Roma, como el crisol cultural de la antigüedad, fusionó en forma válida y vívida ideas, métodos de construcción, motivos ornamentales, tradiciones plásticas y pictóricas, expresiones literarias y musicales de las culturas de Grecia, Cercano Oriente, Egipto, Africa del Norte y Etruria, amén de contribuciones importantes propias.

Sería perfectamente lógico comenzar a estudiar la herencia cultural de Europa y América a partir de los romanos, pues hasta el advenimiento de la revolución industrial, el arte occidental, desde cualquier ángulo práctico, fue una continuación y una variación constante de la síntesis romana mediterránea, extendida hacia el norte. El arte paleolítico era totalmente desconocido



Fig. 11. *Tañedoras con doble aulos, laúd y arpa*. Tumba de Nakht, Tebas, por 1420, A. C.

hasta 1879, en que por accidente se descubrieron las pinturas rupestres. Este arte de Cro-Magnon estuvo tan distante y aislado de la corriente cultural que no influyó en los periodos que la siguieron en la antigüedad y, excepto como curiosidad histórica, su efecto en el arte moderno ha sido insignificante. Hasta finales del siglo XVIII, las formas puras del arte griego, a diferencia de las adaptaciones romanas, no tuvieron influencia directa en el pensamiento occidental. Sólo a fines de dicho siglo, cuando el historiador J. J. Winckelmann estableció una distinción entre los dos estilos, cuando Stuart y Revett estudiaron y publicaron los dibujos de las antigüedades atenienses, y Lord Elgin llevó a Londres muchos mármoles del Partenón, fue posible un renacimiento del estilo griego (ver cap. 18). El arte egipcio, junto con los motivos decorativos chinos e hindúes, fue puesto de nuevo en circulación en las elegancias exóticas del rococó del siglo XVIII. Más tarde Egipto causó un gran impacto a través de la campaña de Napoleón en ese país. Empero, la egiptología como ciencia data sólo del siglo pasado. El arte sumerio y babilonio emergió a la luz gracias a las excavaciones arqueológicas hechas a finales del siglo XIX. Excepto a través del arte grecorromano,

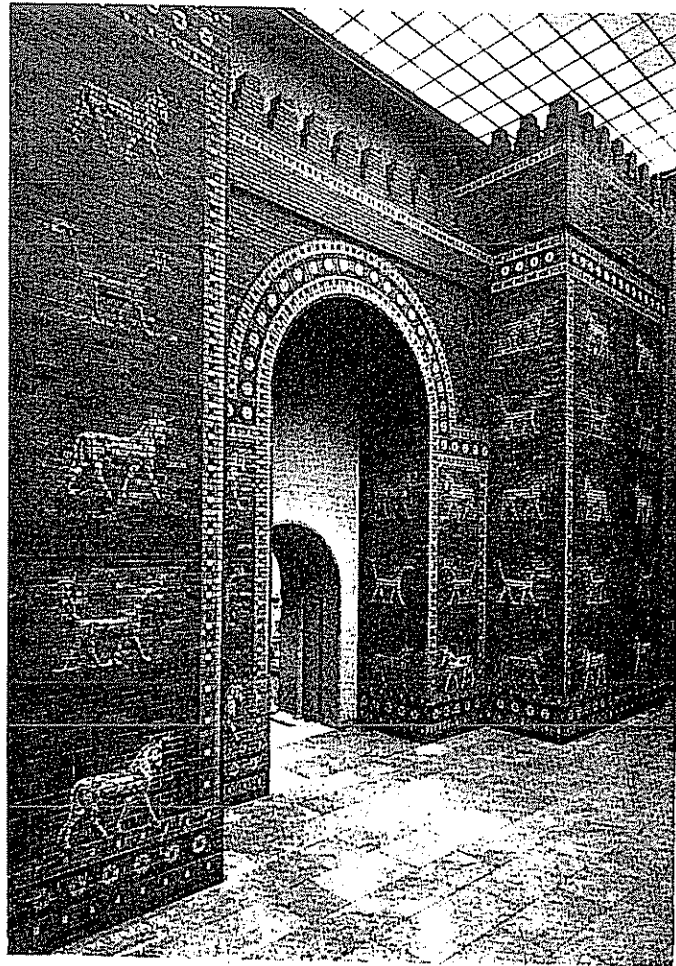


Fig. 12. Puerta de Istar (reconstruida), en Babilonia, aproximadamente 575 A. C. Museo de Berlín.

ha tenido muy poca o ninguna influencia en las artes de Occidente, salvo por préstamos ocasionales de arquitectos eclécticos.

Un artista debe representar su mundo, su sociedad y su sitio en el universo como él mismo los ve, y por ello su trabajo se torna un reflejo de su tiempo, desde un punto de vista particular. El templo, la estatua, la pintura, el poema o la pieza de música que salga de sus manos indicará la forma en que un miembro sensible de dicha sociedad imagina, sueña, piensa, siente y comunica. En este contexto, un edificio no es un mero amontonamiento de madera y piedra, acero y cristal sin importar lo interesante de las formas que puedan asumir estos materiales, sino un medio creado, una forma de acción para cierta actividad social. Sus masas y vanos, sus partes

sólidas y huecas, crean ritmos espaciales. Podría decirse que el arquitecto es el director de un ballet que diseña los pasos y figuras de una danza que deben ejecutar todos los elementos que participan. Por el estudio de la ingeniería arquitectónica es posible deducir qué tanto sabía el hombre de su medio, lo avanzado de su conocimiento científico, si fue cazador o agricultor, rey o plebeyo. La puerta de Istar de la antigua Babilonia (fig. 12), por ejemplo, demuestra que los asirios conocieron el principio del arco y la bóveda mucho antes que los romanos. La puerta, que data de la época del rey Nabucodonosor II, fue parte de su soberbio muro que él mandó construir para incluir lo que se supone fue su legendaria torre de Babel. Hecha de ladrillo vidriado, el decorado monumental de la puerta muestra una proce-

sión majestuosa de leones y dragones, caballos estilizados y graciosas gacelas.

La escultura es aliada natural de la arquitectura como un elemento de embellecimiento que suaviza el estricto funcionalismo de una estructura. De este modo, puede proporcionar puntos focales de interés y revestir de significado una construcción. En épocas antiguas, los relieves y las estatuas de bulto fueron reflejo visual de la actividad o finalidad que el conjunto arquitectónico buscaba albergar. En un sentido más exaltado, una estatua se torna la imagen de un ideal heroico o divino hacia el cual se orienta un pueblo. Pinturas, frescos y mosaicos aportan la dimensión pictórica. En ellos está representada la semblanza de una época, al igual que las esperanzas y temores del hombre, en forma de símbolos e imágenes. La poesía y la música cristalizan los ritmos de la actividad humana en canciones y danzas que reflejan el trabajo y el juego, la alegría y la tristeza, así como los anhelos más hondos y las aspiraciones más altas del corazón del hombre. El artista comienza su proceso creador partiendo de la nada o del punto evanescente del vacío, esto es, vacío en el espacio y la nada en el tiempo, para componer en el sentido literal de la palabra, al seleccionar materiales, reunirlos y elaborar con ellos un todo coherente. El método entraña ir de lo particular a lo general, de lo singular a lo plural, de lo disperso a lo coherente, al encaminarse hacia el orden y la unidad de un estilo.

La búsqueda de la unidad en el contexto de periodos históricos de un estilo o cuando menos en lo que respecta a un agrupamiento coherente de diversidades, tiene importancia crucial para la definición del estilo y la crítica del arte. Las expresiones culturales, a la manera de las unidades clásicas del drama griego, suelen aparecer dentro de límites definidos de tiempo, sitio y acción. La búsqueda de las ideas básicas que motivan las actividades humanas a menudo reducen a sencillez básica lo que superficialmente parece una multiplicidad confusa de derroteros; y, dado que las artes suelen ocurrir y acontecer de modo simultáneo y no independiente, suele ser más prudente buscar el conocimiento y la comprensión con base en muchas direcciones y no en una sola. Cuando se descubre una configuración común de ideas, los aspectos antes desconcertantes pueden, de repente, integrarse coherentemente y adquirir significado.

Las ideas que señalamos pueden nacer en los propios artistas, individualmente o en grupo, o bien de patronos solos o colectivos dotados de suficiente criterio, medios y energía para con ahínco llevar a término proyectos complicados. Un patrono de esta índole podría ser un gobernante con la visión de Pericles, pilar del máximo florecimiento cultural de la antigua Atenas; un abad o un obispo medievales emprendedores que concibieron la erección de un gran monasterio o catedral; una familia de príncipes mercaderes como los Médicis, que llevaron a la Florencia del Renacimiento a la cima de su capacidad creadora, o bien una orden religiosa como los jesuitas que diseminaron el estilo barroco de la contrarreforma como consecuencia de sus esfuerzos misioneros. El siglo actual es testigo de la comisión que la república de India hizo al arquitecto suizo Le Corbusier para dise-

ñar y construir Chandigarh, una nueva capital para el Punjab Oriental, con todos los servicios públicos y privados. En Nueva York, los herederos de un gran capitalista han financiado la construcción de un complejo arquitectónico en el Centro Rockefeller, cuya grandeza se asemeja a muchos de los monumentos del mundo antiguo, y muchas organizaciones públicas y contribuyentes privados han conjuntado sus intereses para erigir también en esa urbe el Centro Lincoln que incluye un grupo de teatros para ópera, concierto, para representación de obras de repertorio por parte de compañías oficiales, así como bibliotecas, museos y centros educativos.

Cuando un centro ha alcanzado un grado determinado de civilización, ha desarrollado una economía próspera, ha sido cuna de individuos prometedores, ha fomentado un sistema educativo adecuado, y tiene en su seno grupos de artistas y artesanos magistrales, puede, por todo lo dicho, dar asiento a una expresión cultural importante. Si aparece, es porque a menudo alguna personalidad de convicciones tan fuertes ha reaccionado con tanta intensidad al reto de su época, que, como catapultada, su influencia ha sido decisiva al obtener una posición dominante. Se han propuesto algunas explicaciones, como la "teoría del gran hombre", que sostiene que las personas sobresalientes estampan su sello en una época, y que el genio es la influencia causal más fuerte en la historia. Los partidarios del realismo social, empero, sostienen que las fuerzas del medio modelan el carácter y los actos de los individuos incluidos. La verdad tal vez esté en un punto medio entre los extremos de lo natural y nato, y lo adquirido u obtenido del medio, y la acción recíproca entre personalidades poderosas y el estímulo de sus épocas ha desencadenado la explosión llamada comúnmente genio.

Las técnicas de producción y creación son problemas que competen personalmente a artífices particulares. Empero, la composición es común a todos ellos. El arquitecto une materiales de construcción, el poeta palabras, el músico sonidos, pero, a diferencia de la opinión de algunos puristas, no hacen su obra en un vacío de autoexpresión sino para comunicar ideas, fantasías, comentarios sociales, observaciones satíricas, autorrevelaciones, imágenes de orden, y otras cosas. Sus obras, sean templos, estatuas, murales, odas, sonatas o sinfonías, no están dirigidas a sí mismos, sino a sus semejantes.

La elección que el artista hace de sus medios y materiales y la forma en que los maneja, el lenguaje por el que expresa sus ideas, sus modismos e idiosincrasias personales, la visión que tiene de su realidad, su forma de representar su mundo, todo integra un vocabulario de símbolos e imágenes que definen su estilo personal. En un sentido más amplio, sin embargo, un estilo debe incluir expresiones semejantes en muchos medios distintos, sea en las formas visuales, verbales o musicales. Los artistas, al trabajar en un tiempo y sitio dados, comparten una herencia sociocultural común y en consecuencia, podemos deducir que cada uno tiene un punto común de partida. En las artes, como en la política, hay conservadores que tratan de resguardar valores tradicionales, liberales, que se preocupan de las tendencias en boga, y progresistas, que se orientan a realizaciones futuras. El

artista individual puede aceptar o rechazar, respaldar o protestar, aceptar o reformar, construir o destruir, retroceder al pasado o anticipar el futuro, pero su punto de partida debe ser su propia época. Los puntos de interés que él y sus contemporáneos subrayan, el idioma que eligen, la pasión con que defienden ideas, todos se juntan para integrar la síntesis más amplia de un estilo.

Por lo dicho, cabe establecer un enfoque positivo en la coincidencia de *tiempo*, *sitio* e *idea*. Los artistas, a pesar de laborar en campos separados, son parte integrante de una sociedad, viven en un centro geográfico y temporal dado, y colaboran en diversos grados entre sí y con el grupo social de mayor tamaño. Cuanto más íntima sea la coincidencia tanto mayor será la relación entre sí. Las obras complejas de arte, como foros, monasterios, catedrales, óperas, son siempre producto de la colaboración y deben ser hechas para expresar los diversos intereses que buscan servir. Las necesidades litúrgicas, por ejemplo, deben ser tomadas en consideración al diseñar una catedral, y el ornato escultórico y pictórico debe concordar y adaptarse a una iconografía, un programa simbólico y al plan arquitectónico global de la estructura. Por esa causa, en un *momento* y en un *sitio dados*, las artes de arquitectura, escultura, pintura y música, y la liturgia, comparten una constelación común de *ideas* en relación con el orden social contemporáneo y sus aspiraciones espirituales.

La historia verdadera no es la simple constancia de fechas, pactos, batallas, o hechos de reyes y generales. Aristóteles desde hace mucho reconoció ese aspecto vital al situar la verdad poética muy por encima de la verdad histórica. La experiencia política de una nación es sólo una fase de su vida global. Si se desea conocer el espíritu y la vida interior de un pueblo, se necesita escudriñar en su arte, literatura, danzas y música. campos en que se refleja el espíritu de todo él. Reyes, dinastías y dictadores tienen su orto y ocaso, y las revoluciones y luchas políticas parecen de modo repentino resolver de una vez por todas los problemas de los hombres, pero el arte como expresión de la unidad viviente y el ser del hombre no muere, aunque puede tener sus periodos de ascenso y declinación, sino sigue adelante para revelar la continuidad de la vida. En definitiva, lo que importa en el arte, como Lionel Venturi ha señalado en el caso de la pintura, "no es el lienzo, el matiz del aceite o el temple, la estructura anatómica y otros factores mensurables, sino sus contribuciones a nuestra vida, las sugerencias que hace a nuestras sensaciones, sentimientos e imaginación".

Romain Rolland ha observado con acierto: "El arte, como la vida, es inextinguible; nada nos hace sentir mejor la verdad de esto que la fuente inagotable de la música que ha fluido por los siglos hasta convertirse en océano."

Podemos lograr una comprensión humanista más rica, amplia y profunda, por el estudio de las artes en relación con la vida y la época de las cuales surgieron. El pasado, como se refleja en las artes, existe como un proceso continuo, y cualquier separación arbitraria en relación con el presente y el futuro palidece en presencia de una obra viviente. El enfoque crítico verdadero del arte o de cualquier otra actividad humana, nunca podrá ser un simple catálogo de minucias, un registro de momentos aislados. Cabe llegar al conocimiento cabal sólo al relacionar un hecho con otro y cuando su suma total pasa a formar parte de la corriente creciente de la vida universal de la que cada momento particular deriva su importancia. En su relación natural las artes se toman el estudio de las gentes reflejadas en las imágenes siempre cambiantes del hombre, al cruzar por épocas históricas, en su busca incansable de la realidad y en su intento incesante de alcanzar los ideales que dan significado a la vida.

Toda actividad creadora comienza en el ojo y el oído espirituales del artista. La obra de arte que no comunica un significado es totalmente vacía o inanimada. El arte, de este modo, es un proceso bidireccional que abarca creación por el artista y recreación por el observador. La actividad de este último puede ser, a ciencia cierta de menor intensidad que la del artista, pero a pesar de todo, la experiencia consiste en la actividad dinámica de responder cuando observador, lector u oyente conjuran desde el fondo de su yo acúmulos correspondientes de percepciones, imágenes e impresiones. Para desempeñar su papel en este acto creador, quien se recrea en la obra de arte, debe aprender el lenguaje visual, verbal y auditivo que permite la comunicación que distingue los más finos matices de imágenes y sonidos. La imaginación y los conocimientos deben hermanarse para constituir el telón de fondo y la atmósfera que alguna vez rodeó a la obra de arte en su contexto original. Por ello, es necesario conocer el periodo y el estilo, los factores sociales y religiosos, el tipo de auspicio recibido, y el sitio que en la sociedad ocupó el artista. Por todo lo señalado, estas páginas han sido escritas para guiar al observador, al lector y al oyente en su punto de partida al aventurarse en busca de deleite, conocimientos y comprensión de la experiencia humanística.

2 EL ESTILO HELENICO

ATENAS, SIGLO V, A. C.

"Todos somos griegos", dijo Shelley en el prefacio de su obra *Hellas* (Hélide). "Nuestras leyes, literatura, religión y artes tienen sus raíces en Grecia". Simplemente al mencionar palabras como *mitología*, *filosofía* y *democracia* tenemos idea inmediata de su origen griego. Las conocidas formas de arquitectura, escultura, pintura, poesía, drama y música, también fueron frutos de la época de oro de la Héléade, cuna en que el estilo helénico nació, floreció y fructificó.

Atenas, por un lapso breve, fue el centro de las actividades creadoras de muchos hombres de genio: gobernantes que hicieron de ella la primera democracia en un mundo de tiranos, filósofos que buscaban comprender y conocer los secretos del mundo en que vivían, y artistas que concibieron expresiones sorprendentes en piedra, vocablos y sonidos. En el año 480, A. C. los atenienses habían podido repeler la marejada de los persas, pero sólo después que su ciudad había sido reducida a escombros. Sin gobernantes hereditarios, el gobierno descansaba en los hombros de la clase ciudadana, y la autoridad del *demos*, el pueblo, era la que en verdad se imponía. En esos días el estadista Pericles y el futuro filósofo Sócrates daban oídos a la sabiduría de Anaxágoras, quien pensaba que el universo era regido por una mente suprema que impuso el orden al caos de la Naturaleza y

que el hombre, por el pensamiento, de manera semejante, podría imponer el orden en los asuntos humanos. Después de la destrucción de su ciudad, los atenienses, enfrentándose con valentía al futuro, en vez de reconstruir sus viejos templos y santuarios emprendieron un nuevo programa de construcciones que sobrepasó a todo lo que el mundo había visto y que serviría de modelo clásico para todas las generaciones venideras.

A semejanza de otras ciudades antiguas, Atenas había sido construida alrededor de una *acra* o colina, que en los comienzos había servido como punto de fortificación militar, por estar en lo alto. Como en otras ciudades, una victoria antiquísima sobre la colina, conocida como *acrópolis* (fig. 13), había sido atribuida a la intervención divina, y en el alma popular el sitio se había tomado un lugar sagrado y por ello, debía ser coronado con un monumento digno del suceso, en igual forma que la frente de un guerrero que se distinguía por un acto heroico, era adornada con una diadema imperial. En ese sitio se erigieron palacios, templos y construcciones cívicas, y el pueblo desde la ciudad a los pies de la colina miraba a lo alto orgullosamente la acrópolis, en que estaba plasmada su historia, representadas sus aspiraciones y se levantaba el centro de sus ceremonias religiosas y cívicas. Desde los comienzos, la acrópolis ateniense nunca fue estática, y las construcciones sucesivas reflejaron las vicisitudes de la ciudad. Alguna vez fue el asiento del

Fig. 13. Acrópolis, Atenas (desde el suroeste)



CRONOLOGIA: Periodo helénico

Historia General, A. C.

Aprox. 1600 a 1100	Periodo micénico
Aprox. 1184	Caída de Troya y rendición a los Aqueos
Aprox. 1100	Dorios y jónicos invaden la península griega, y subyugan a los aqueos. Fin del periodo micénico; comienza la civilización helénica
Aprox. 950 a 800	Periodo primitivo geométrico; cantos de Homero (?)
Aprox. 800 a 650	Periodo geométrico; Homero; contactos con Oriente
	776 Primeros Juegos Olímpicos; comienzo del calendario griego
Aprox. 700	Hesíodo escribió la <i>Teogonía</i> (basado en la mitología griega)
Aprox. 650 a 500	Periodo arcaico
Aprox. 534	Comienzan en Atenas los certámenes literarios
Aprox. 494	Los persas al mando de Darío invaden Grecia
Aprox. 490	Los atenienses derrotan a los persas en Maratón
Aprox. 480	480 Los persas capitaneados por Jerjes derrotan a los espartanos en las Termópilas
	Atenas es saqueada y quemada
	Los atenienses derrotan a la flota persa en Salamina
	477 Fundación de la Confederación délica bajo el mando de Atenas
Aprox. 461 a 429	Pericles (490 a 429) gobierna Atenas
	454 Los tesoros de la confederación délica pasan a Atenas
	437 a 404 Guerras del Peloponeso entre Atenas y Esparta
	413 Los atenienses son derrotados en Siracusa, Sicilia
	404 Atenas es sometida al dominio de Esparta. Final del imperio ateniense
	387 Platón funda la Academia
Aprox. 359 a 336	Filipo de Macedonia se adueña de la península griega
	336 Alejandro el Grande sucede a Filipo como gobernante de Grecia
	335 Aristóteles funda el Liceo
Aprox. 323	Alejandro el Grande conquista el Medio Oriente, Asia Menor, Persia e India
	146 Corinto es destruida por los romanos
	86 Atenas es saqueada por los romanos capitaneados por Siza
Era cristiana	
Aprox. 160	Plutarco (aprox. 46 a 125) escribe sus <i>Vidas Paralelas</i>
Aprox. 140 a 150	Pausanio visita Atenas; más tarde escribe su descripción de Grecia
	529 La escuela ateniense de filosofía es cerrada por el emperador Justiniano

Arquitectura y Escultura, A. C.

Aprox. 650	Templo jónico de Artemisa (Diana), construido en Efeso
Aprox. 600	Tallas de Kourai de Saunión

Aprox. 550	Tallas de Korai de Samos
Aprox. 530	Construcción de los templos dóricos arcaicos en Atenas, Delfos, Corinto y Olimpia
Aprox. 489	Templo dórico (tesoro de los atenienses) construido en Delfos
Aprox. 470	Fundación del auriga de Delfos
Aprox. 450	Fundación del Zeus (Poseidón ?)
Aprox. 465 a 450	Construcción del templo de Zeus en Olimpia
	Fidias se encarga de supervisar los trabajos en la Acrópolis de Atenas
449 a 440	Construcción del templo de Hefesto
447 a 432	Construcción del Partenón por Ictino y Calícrates
	Talla de las esculturas del Partenón bajo la dirección de Fidias
437 a 432	Propileos construidos por Mnesicles
427 a 424	Templo de Atenea Niké construido por Calícrates
421 a 409	Erecteón construido por Mnesicles
	334 Construcción del monumento de Lisícrates

Era cristiana

Aprox. 117	Terminación del templo de Zeus olímpico
------------	---

Filósofos, A. C.

Aprox. 582 a 507	Pitágoras
500	Anaxágoras
485 a 411	Protágoras
469 a 399	Sócrates
427 a 347	Platón
384 a 322	Aristóteles

Historiadores, A. C.

Aprox. 495 a 425	Herodoto
Aprox. 460 a 395	Tucidides
Aprox. 434 a 355	Xenofonte

Escultores, A. C.

Aprox. 490 a 432	Fidias
Aprox. 460 a 450	Mirón
Aprox. 460 a 440	Folcieto
Aprox. 390 a 330	Praxíteles
Aprox. 350 a 300	Lisipo

Pintores, A. C.

Aprox. 480 a 430	Polignoto (famoso por su perspectiva)
Aprox. 440	Apolodoro, "pintor del claroscuro" (figuras modeladas en luz y sombras)

Dramaturgos y músicos, A. C.

525 a 456	Esquilo
496 a 406	Sófocles
480 a 406	Eurípides
Aprox. 444 a 380	Aristófanes

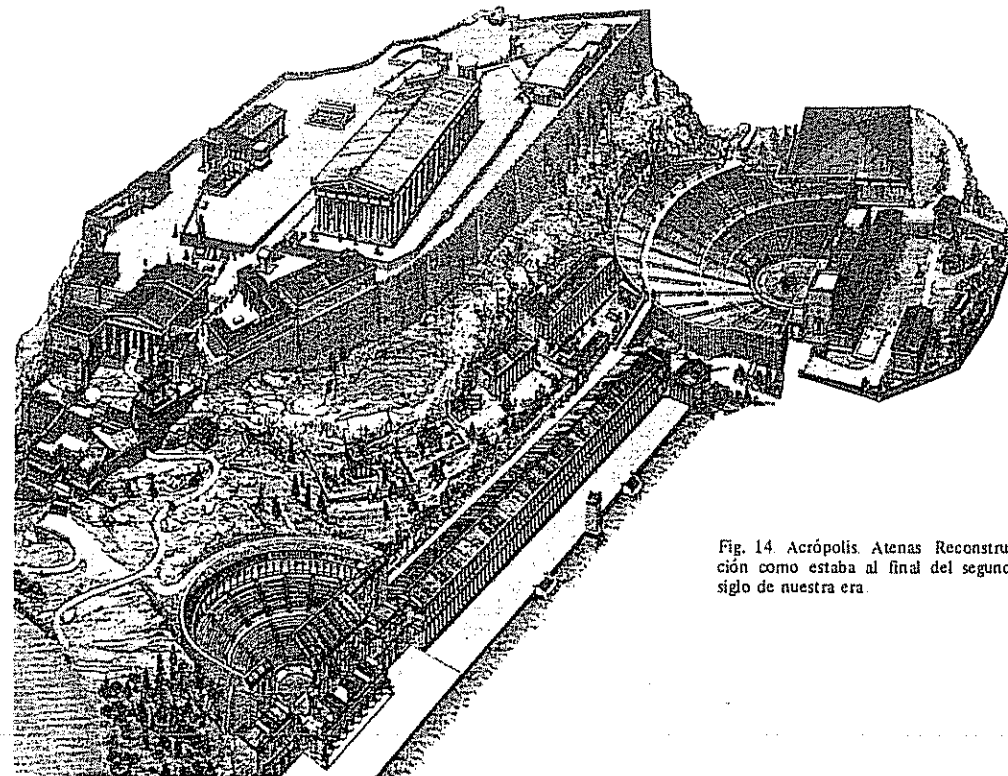


Fig. 14. Acrópolis Atenas. Reconstrucción como estaba al final del segundo siglo de nuestra era.

palacio de Erecteo, héroe y rey legendario, y su transformación de ciudadela militar y residencia real en un templo especialmente dedicado a Atenea, protectora de la ciudad, es descrita por Homero en la *Odisea* en estos términos: "Cuando Atenea, la de brillantes ojos, hubo dicho esto, se fue por encima del mar; y saliendo de la encantadora Esqueria, llegó a Maratón y a Atenas, la de anchas calles, y entróse en la tan sólidamente construida morada de Erecteo".*

En la vertiente meridional de la acrópolis estaba el teatro de Dionisos (ver fig. 14), santuario dedicado al dios del vino y el entusiasmo frenético, y protector del drama, en donde se celebraban los antiguos festivales poéticos. En ese sitio, 2 000 años o más antes de Shakespeare, se reunía el pueblo de Atenas para disfrutar las obras que reflejaban su mundo en forma dramática, y cada año con un aplauso elegía al ganador de la codiciada presea poética, que, como dato interesante, fue ganada no menos de 13 veces por Esquilo, el padre de la tragedia heroica. Sófocles, su sucesor y poeta principal del periodo de Pericles, dio mayor ritmo al drama griego

al añadir más actores y actos; Eurípides, el último de los grandes poetas trágicos, recorrió toda la gama de emociones e infundió a sus obras tal pasión y "pathos" (sentimiento conmovedor) que sacudió las profundidades del espíritu humano. Después de la gran época de oro de Pericles, las comedias de Aristófanes fueron prueba de que los atenienses aún podían ver el lado humorístico de la vida.

Por encima del teatro, en la plataforma rocosa de la acrópolis, estaba un llano uniforme de unos 335 m de longitud y 150 m de anchura, en que se construyeron los templos. Bajo el régimen de Pericles, fue el eje de actividad incesante de constructores, escultores, pintores y otros artífices. Se contaba en abundancia con los materiales necesarios: Paros y otras islas egeas aportaron la piedra aurífera; del monte Pentélico cercano vino el mármol pálido de grano fino, ideal para construir y tallar; el propio monte Himeto en Atenas brindó piedra blanca azulosa excelente para motivos ornamentales, en tanto que la piedra cantera grisácea oscura de Eleusis pudo usarse para lograr efectos de contraste. Al tomar forma y tamaño adecuados las construcciones, los artífices, señala Plutarco en su biografía de Pericles, "contendieron por excederse y aventajarse en el primor y maes-

* Las citas de obras clásicas han sido tomadas de versiones autorizadas.

tría; y con todo, lo más admirable en ellas era la prontitud; porque cuando de cada una pensaban que apenas bastarían algunas edades y generaciones para que difícilmente se viese acabada, todas alcanzaron en el vigor de un solo gobierno su fin y perfección".

Pericles tuvo la sabiduría de prever que la unidad de un pueblo podía descansar en el idealismo filosófico y la primacía artística, al igual que en el poder militar y la prosperidad material. Pueblo marino, los atenienses siempre habían oteado el horizonte en busca de ideas y de bienes materiales para hacer benigna y dar lustre a su forma de vida; en la confederación de Delos, una vez disipada la amenaza persa, se unieron con la vasta comunidad de pueblos grecoparlantes de tierra firme, islas del mar Egeo y costas del Asia Menor no sólo para defenderse sino para lograr unidad cultural. Con el tesoro de Delos llevado a Atenas y sus bastas riquezas disponibles para el programa de construcción, la ciudad aseguró la primacía en las artes al igual que en otras empresas prácticas e idealistas. De este modo, Atenas llegó a ser la ciudad cuya riqueza reconocida residía en sus dramaturgos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), sus arquitectos (Ictino, Calícrates y Mnesicles), en sus escultores (Mirón, Policleto y Fidias) y en sus pintores y artifices (como Polignoto y Calímaco).

Por lo señalado, la acrópolis fue el tesoro material y espiritual del pueblo ateniense, el sitio en que concentraban sus reservas de oro y sus monumentos religiosos y artísticos. La obra continuó con entusiasmo sostenido hasta que al final del siglo V A. C. se había transformado en un sitio sublime, digno de la diosa de la sabiduría y la belleza, y el pedestal sobre el que descansaban con orgullo los templos resplandecientes dedicados a su culto.

ARQUITECTURA

LA ACROPOLIS Y LOS PROPÍLEOS. En ocasiones festivas los atenienses podían salir de sus modestos hogares para caminar por la vía Panatenea, avenida principal de su ciudad, y dirigirse a la acrópolis. Predominando por sobre todo estaba el templo supremo—la acrópolis, en donde adoraban a sus dioses, conmemoraban a sus héroes y hallaban recreo. Accesible sólo por un sendero, se subía a ella por la vertiente occidental, y el ascenso nunca era fácil. En *Lisistrata*, de Aristófanes, un coro de ancianos que lleva ramas de olivo para encender los fuegos sagrados, dice al trepar por la colina: "Mas para llegar a la ciudadela aún tengo que subir esa pendiente; procuraremos arrastrar estos haces, sin acudir a las bestias de carga ¡Ay!, las leñas me destrozan los hombros".

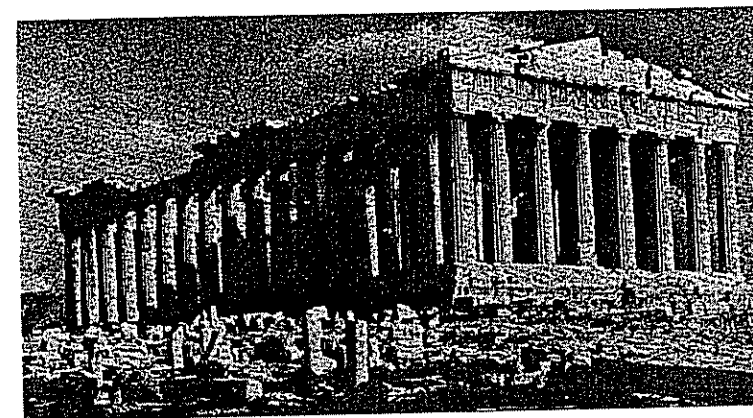
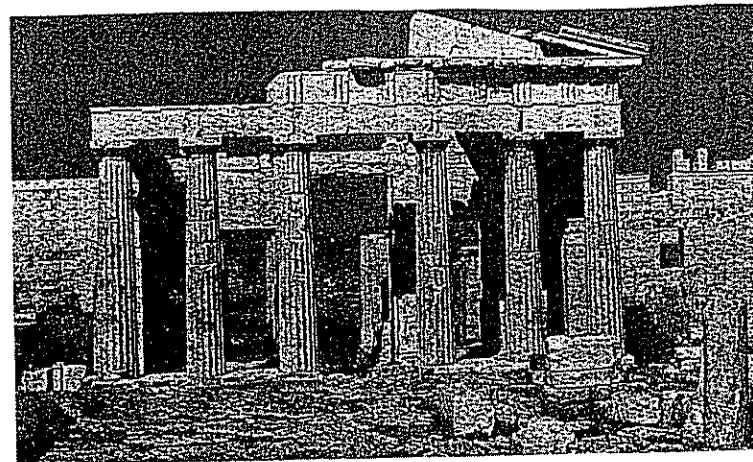
Al aproximarse la procesión a la cima, aparecía el pequeño y exquisito templo de Atenea Niké (fig. 21) en un parapeto a la derecha, y más adelante estaban los majestuosos Propíleos (fig. 15). Hecho totalmente de mármol pentélico, excepto el friso en que se incluía algo de piedra eleusiana negra para hacer contraste, la imponente estructura era un vestíbulo espacioso con alas que se extendían a uno y otro lados en todo lo ancho, unos 52 metros. El recinto a la izquierda era una galería pic-

tórica, y a la derecha, un patio abierto tenía estatuas. En el centro estaba el pórtico, que consistía en seis columnas dóricas, de las cuales las dos centrales estaban más separadas entre sí, como una invitación a la entrada. El eje de los Propíleos era paralelo al del Partenón, una excepción de la independencia corriente de los edificios griegos del periodo helénico, aunque justificada por la función de los Propíleos como puerta de entrada y no como un edificio independiente en sí.

Por los portales de los Propíleos la procesión entraba en el espacio sagrado. En medio de los monumentos venerados a los dioses y héroes y descollando por encima de todos, estaba la estatua colosal de Atenea Promachus, que según se decía, había sido hecha por Fidias con los escudos de bronce de los persas derrotados, y que la punta de su lanza brillaba tan vívidamente, que guiaba a los marinos por los mares en su regreso a Atenas. A la derecha estaba el majestuoso Partenón y a la izquierda el gracioso Erecteón en estilo jónico.

EL PARTENON. A primera vista, el Partenón (fig. 16) parece ser un típico templo griego. Este santuario fue concebido originalmente como una morada idealizada para la imagen de la diosa a la que estaba dedicado. Cubierto por un techo de dos aguas con muy poco declive, el interior era una estancia oblonga sin ventanas llamada *cella*, morada de la estatua objeto de culto. El *vestíbulo* para penetrar a la cella estaba en uno de los extremos cortos que se extendía hacia afuera en un *pórtico*, en el que se levantaban las columnas para formar la fachada. A veces las columnas se colocaban alrededor de otros edificios en una serie conocida como *peristilo* o *columnata*. La construcción era sencilla: la parte inferior era una plataforma de tres escalones, el superior conocido como *estilóbato*, sobre el cual ascendían los *pilares* en el que se apoyaban los *dinteles* o *trabes* horizontales. Cuando estas columnas y dinteles eran de mármol, el peso y tamaño de la estructura superior podía aumentarse y, en consecuencia, ensanchar el *intercolumnio*, o espacio entre dos pilares de sostén. La historia de la arquitectura de los templos griegos comprendió en gran parte, el perfeccionamiento de este sistema de *pillar* y *dintel* de construcción, que permitió a los arquitectos libertad cada vez mayor.

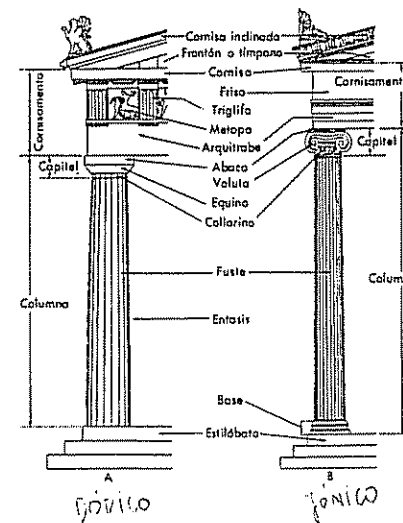
El capitel de la columna dórica tiene tres partes: el collarino, el equino y el ábaco (fig. 17). El capitel tiene como función servir como elemento intermedio entre el fuste de la columna y el cornisamento horizontal superior. El *collarino* es el primer sitio en que se interrumpen las líneas ascendentes del fuste, si bien las canaladuras continúan hacia arriba hacia el ensanchamiento externo del áculo, el llamado *equino*, moldura achaflanada característica del capitel dórico; éste, a su vez, sirve de soporte al *ábaco*, un bloque de piedra que encuadra el círculo, por así decirlo, y de manera gradual lleva a cabo la transición entre las partes redonda inferior y rectangular superior. Por arriba de las columnas y por debajo del techo está el *cornisamento*. Exactamente por encima del ábaco está el *arquitraque*, una serie de bloques planos rectangulares que se extiende desde el centro de una columna hasta la de su vecino, para constituir los



Arriba Fig. 15. MNESICLES. Propíleos (desde el oriente), Acrópolis, Atenas. 437 a 432 A. C.

Izquierda. Fig. 16. ICTINO Y CALICRATES. Partenón. Atenas 447 a 432 A. C. Hecho en mármol pentélico. 68.4 m X 31.2 m; columnas de más de 11 m de altura.

Abajo a la izquierda: Fig. 17. Comparación de los órdenes dórico y jónico.



dinteles de la construcción y sostener las partes superiores de la entablatura o cornisamento que son friso, cornisa y frontispicio (típano o frontón). En esta zona triangular, se utiliza la escultura con fines decorativos, que comienza con una banda esculpida conocida como *friso*. En el orden dórico el friso está compuesto de triglifos y metopas en orden alterno. Los *triglifos* rectangulares reciben su nombre por sus tres canaladuras (glijos), dos en el centro y una media caña en cada lado. Son los elementos que soportan peso, y por regla general uno está colocado debajo de cada columna y otro en el intercolumnio. La uniformidad de los triglifos contrasta con los paneles en relieve de distinta talla de las *metopas*. Esta alternancia da por resultado un ritmo visual interesante que ilustra el principio clásico de armonizar los contrarios de unidad y diversidad. El friso está protegido por la *cornisa saliente* (que lo hace resaltar por la sombra que proyecta) y la *cornisa inclinada* asciende a

manera de una vertiente (gablo) desde los ángulos laterales hasta el vértice en el centro. El espacio triangular enmarcado por las cornisas recibe el nombre de *frontispicio*, que es una especie de nicho o depresión para crear un espacio en que pueden colocarse esculturas de bulto como punto culminante del esquema decorativo.

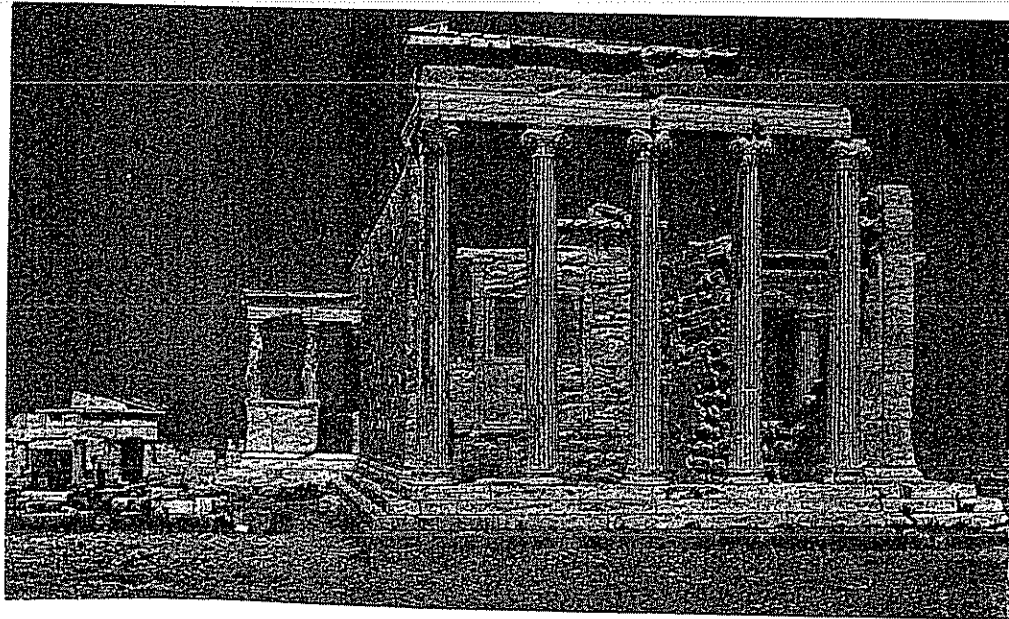
Excepto por detalles como el techo con vigas debajo de las tejas de mármol y las puertas de madera con sus celosías, todo el Partenón fue construido con mármol pentélico. Recién tallada esta piedra de grano fino tenía color crema, pero al ser expuesta durante siglos a los estragos del clima, sus vetas finísimas de oro se oxidaron de modo que en nuestros días el color va del beige claro a tonos sepia más oscuros según la luz que le llega. En el diseño original los colores brillantes tenían parte importante en el conjunto. Los triglifos tenían color azul oscuro y parte de las molduras era roja, como se sabe por relatos antiguos. Las partes esculpidas de las metopas eran de color natural crema, y el fondo era pintado. En el friso en las paredes de la cella, las riendas de los caballos eran aditamentos de bronce, y el ropaje de las figuras en ese sitio y las del frontispicio estaba pintado. Rasgos faciales como ojos, labios y pelo estaban retocados en colores naturales.

En el Partenón, la organización armoniosa de planos verticales y horizontales, la relación de la longitud y la anchura con la altura, la proporción de masas sólidas de las columnas con los claros de los intercolumnios, todo se ciñe a la tradición. Al planearlo se empleó una unidad de medición conocida como *módulo*, para asegurar la

relación exacta de las partes y el todo. Los módulos no eran medidas fijas como los metros y los pies sino unidades adaptables, como el diámetro o el radio de una columna. Concordando con el ideal griego de la integridad estructural de cada construcción, el módulo variaba de un edificio a otro.

A pesar que el Partenón fue construido siguiendo leyes geométricas exactas, muchas sutiles variaciones de la norma muestran que se erigió siguiendo una geometría viva basada en la experiencia, y no en un plan rígido. El examen minucioso revela que lo que parece ser recto y correcto es en realidad una serie compleja de armoniosas curvas convexas y cóncavas. Para acomodar el edificio en su lecho rocoso, para corregir algunas ilusiones ópticas y también para crear una imagen de vitalidad y flexibilidad que, de no haberse adoptado, el edificio hubiera sido un frío ejercicio de geometría, los arquitectos Ictino y Calícrates encontraron la solución correcta desde el punto de vista psicológico y estético, más que matemático. Por ejemplo, si estuviese completamente a nivel, la línea larga y recta del estilóbato o plinto habría parecido indefinida para el ojo, e incluso hubiera parecido combarse un poco bajo el peso de la construcción. Para que diese la sensación de tener comienzo, zona media y final (al igual que para corregir una posible deformación óptica), los arquitectos hicieron que el estilóbato ascendiera un poco y sobresaliese hacia afuera en cada uno de los cuatro lados. De las esquinas al centro, en los lados cortos, el aumento o elevación es de $2 \frac{3}{4}$ de pulgada, y en los lados largos, de unas cuatro pulgadas.

Fig. 18. MNESICLES (?). Erecteón (desde el sureste, con los propíleos a la izquierda), Atenas. Aprox. 421 a 409 A. C. Hecho en mármol pentélico, 11,1 m X 19,8 m.



Si todas las columnas tuviesen diámetro igual, las de las esquinas, al observarlas contra el cielo parecerían más delgadas y débiles, que las que tenían como fondo las paredes del cella. Por esta causa, para dar la sensación de solidez estructural y de una composición cerrada, las columnas de las esquinas son más gruesas y más cercanas entre sí, que las del centro. La ligera curva convexa de cada columna llamada técnicamente *éntasis* comienza en la base, se ensancha en un punto que está más o menos a un tercio de la altura, y después disminuye de diámetro gradualmente hacia la punta. La éntasis crea una impresión de elasticidad como si, por analogía, los "músculos" de las columnas se ensancharan un poco al soportar el peso. Las superficies externas de las columnas tienen 20 acanaladuras llamadas *mediacañas* que forman estrias cóncavas verticales desde la base hasta el extremo superior del fuste. Las acanaladuras o medias cañas cumplen varias funciones y la primera es corregir una ilusión óptica. Cuando se contemplan a la luz solar brillante, una serie de columnas redondas sin acanaladuras parecerían aplanadas. Las cañas conservan el aspecto redondo, establecen un juego constante de luces y sombras, y crean diversas curvas graciosas que deleitan al ojo. Por el número creciente de líneas verticales, el ritmo visual se acelera y hace que la visión se dirija hacia arriba, hacia la escultura del frontispicio.

En su época, el Partenón descolló como un monumento soberbio a Atenea y su pueblo, y como una cristalización del ideal de "belleza en la sencillez", de Pericles. Comenzado en 447 A. C como el primer edificio en el programa de construcción de dicho estadista genial, fue dedicado durante el festival panatenaico escasos diez

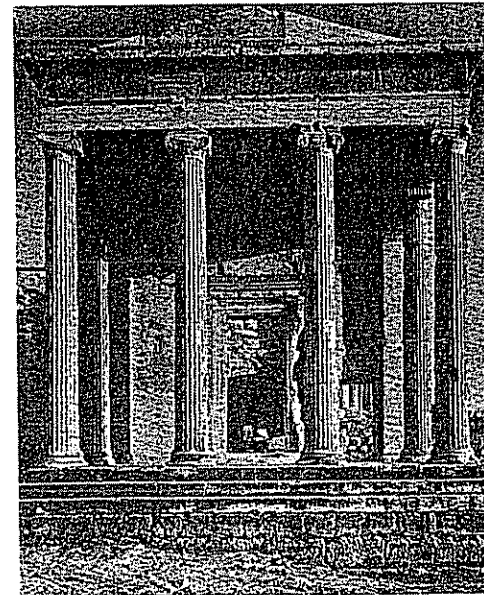
años después, en una época en que la estrella de Atenas aún estaba en ascenso. El Partenón, al igual que los edificios vecinos de la acrópolis habría llegado a nuestros días con el deterioro normal del tiempo si no hubiese sido por un desastre en el año de 1687. En ese año, una guarnición turca empleaba el Partenón como polvorín y durante el sitio de los venecianos, una bomba perdida prendió fuego a la pólvora almacenada y voló la sección central. Desde esa época el Partenón ha sido una noble ruina. En nuestros días, después de muchas restauraciones parciales, su perfil es aún claro y con sus proporciones incomparables y su serenidad noble y digna, queda como una de las empresas imperecederas del espíritu humano.

EL ERECTEON. Después que el Partenón albergó con tanta propiedad y belleza la estatua crisoelefantina de Atenea, obra de Fidias, los miembros del consejo de la ciudad desearon que la antigua estatua de madera de Atenea, que se creía había descendido milagrosamente del cielo, tuviese una digna morada. También desearon venerar a los demás héroes y dioses que compartían la acrópolis con ella. Por esa causa se comenzó un nuevo edificio de orden jónico (fig. 18) que en los anales de la ciudad fue descrito como "templo en la acrópolis para la antigua estatua".

El sitio elegido fue donde se suponía que estaba sepultado Erecteo, legendario rey deificado por los atenienses. Homero nos narra lo siguiente: "Y ellos que poseyeron la divina ciudadela de Atenas, dominio de Erecteo el venerado, a quien en tiempo inmemorial Atenea, hija de Zeus, prohió cuando la Tierra (Rea), donadora de la mies lo parió, y ella le dio un lugar en Atenas en su rico santuario y ahí los hijos de los atenienses lo adoraban con toros y carneros en el devenir de los años..." también fue el sitio donde se supone que Atenea y el dios marino Poseidón compitieron por el patronato de la tierra de Atica y el culto que recibirían de Atenas. En un alarde de poder al reclamar sus derechos, Poseidón golpeó con su tridente una roca de la cual nació un caballo, su dádiva al hombre; también, para conmemorar el hecho, nació una fuente de agua salada. Cuando llegó el turno a Atenea, hizo nacer el olivo y los dioses le concedieron la victoria. Más tarde Erecteo, su protegido, domó el caballo y cultivó el olivo, que dio a los atenienses aceite comestible, grasa para el pan, aceite para el cuerpo y combustible para sus lámparas.

El olivo sagrado, el venero, la marca del tridente de Poseidón en la roca y la tumba de Erecteo estaban en el mismo sacro recinto, por lo que el arquitecto Mnesicles tuvo que diseñar el templo alrededor de ellos, hecho que hace al conjunto del Erecteón tan complejo como sencillo es el del Partenón. El interior rectangular, de unos 10 m de ancho y cerca de 20 m de largo, tuvo cuatro estancias para diversos oratorios en dos niveles distintos, uno a tres metros más arriba del otro. En tres de los lados sobresalían propíleos, cada uno de diseño y dimensiones distintas; el del lado oriental tiene una hilera de seis columnas jónicas de casi siete metros de alto. El propileo situado al norte (fig. 19) tiene un número semejante, pero con cuatro columnas en el frente y dos a

Fig. 19. MNESICLES (?). Erecteón (propileo norte), Atenas; casi 11 m de ancho.



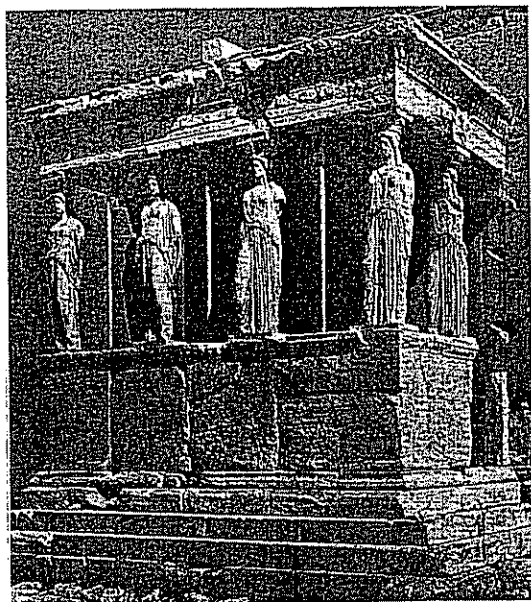


Fig. 20. MNESICLES (?). Erecteón (pórtico de las cariátides). Atenas; cariátides de 2.32 m de altura.

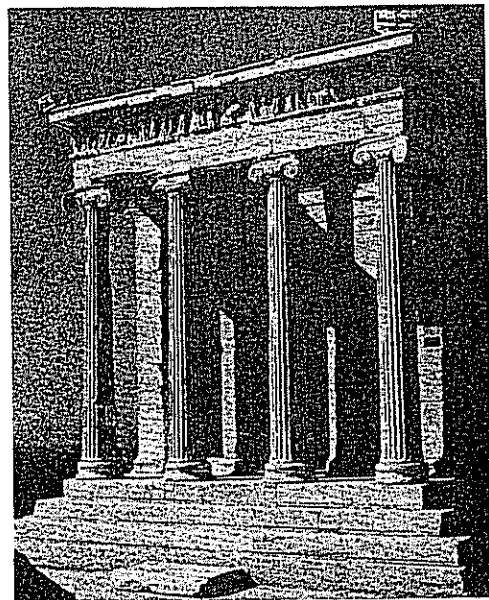


Fig. 21. CALICRATES. Templo de Atenea Niké, Atenas. Aprox. 427 a 423 A. C. Mármol pentélico (5.32 m X 8.0 m).

los lados, en tanto que el propileo menor del sur (fig. 20) se distingue por sus seis famosas cariátides o figuras de doncellas que sostienen el friso, en vez de las columnas corrientes.

A diferencia de las columnas del orden dórico, las del orden jónico (fig. 17) son más angostas y su diámetro mayor está en la base. El fuste descansa en una base moldeada en vez de hacerlo directamente en el estílobato, y tiene 24 medias cañas en vez de 20. De mayor importancia, no obstante, es que el capitel jónico tiene volutas a manera de espiras. Las finas columnas del propileo del norte (fig. 19), descansan en bases moldeadas talladas con diseños delicados. El collarino tiene una tenia decorada con motivos foliáceos; por arriba de ella está una tenia más angosta con el motivo de óvulo y punta de lanza y después de las volutas un ábaco angosto tallado con óvulos y puntas de lanza. Las columnas soportan un arquitrabe dividido horizontalmente en tres bandas inclinadas un poco hacia adentro, un friso continuo, y no los triglifos y metopas dóricos altemos, y por arriba se encuentra un tímpano poco profundo, sin esculturas. Un vestíbulo muy admirado e imitado lleva a la celda del Erecteón. Compuesto por una serie de planos recesivos, el dintel superior combina cada uno de los motivos decorativos que aparecen en el edificio.

En frente del Partenón, el propileo sur del Erecteón con sus cariátides (fig. 20), es menor que los demás y mide sólo unos tres metros por cinco metros. Por arriba de un estereóbato de tres gradas se levanta un parapeto

de unos dos metros de alto, en que están colocadas las seis doncellas, y su tamaño es una y media veces mayor que el natural. Para conservar las proporciones de la construcción y que las figuras no parecieran sobrecargadas, se omitieron el friso y el frontón. Como en una procesión, las figuras están animadas de un movimiento sereno hacia adelante, tres en un lado con la pierna derecha flexionada, y las del otro lado, con la pierna izquierda. Los pliegues de sus vestidos sugieren las acanaladuras de las columnas y a pesar de que la figura de las doncellas parece tener la solidez suficiente para soportar el peso, no hay signo alguno de rigidez en su expresión, y, al igual que el friso de la celda del Partenón revive las Panatenaicas, estas vírgenes pueden guardar relación con las rituales del Erecteón. Un fragmento escultural de un templo más antiguo de la acrópolis muestra una sacerdotisa dirigiendo una procesión de cuatro canéforas (doncellas que sostienen una gran cesta sobre sus cabezas). El templo lleva el nombre de su rey guerrero, por lo que las cariátides parecen sugerir una ceremonia en honor de la muerte heroica.

En la acrópolis, los atenienses llevaron al punto máximo de refinamiento dos corrientes arquitectónicas griegas: la escuela dórica con el Partenón, y la jónica con el Erecteón y el templo de Atenea Niké (fig. 21). Al combinar los dos órdenes arquitectónicos en los propileos y perpetuarlos separadamente en el Partenón y el Erecteón, los atenienses simbolizaron que su ciudad era el sitio en que dorios de la zona griega occidental de tierra

firme y jonios de la costa de Asia Menor que habían cruzado el mar Egeo, que habían vivido juntos en paz y armonía a través de las generaciones, habían formado un solo pueblo. En el siglo siguiente se añadió otro orden, el corintio. Más esbelto y con más adornos foliados que el jónico, las columnas del orden corintio se distinguen por sus capiteles adornados con hileras dobles de hoja de acanto y follajes a manera de helecho que nacen de cada esquina y terminan en volutas pequeñas. La estructura de orden corintio más antigua que se conserva en Atenas es el monumento a Lisícrates, que data de 334 A. C. Demasiado adornado para el gusto helénico sobrio y severo, el orden corintio tuvo que esperar las épocas helénica y romana para alcanzar su esplendor absoluto, como se advierte en las ruinas del templo de Zeus Olímpico (fig. 22).

ESCULTURA

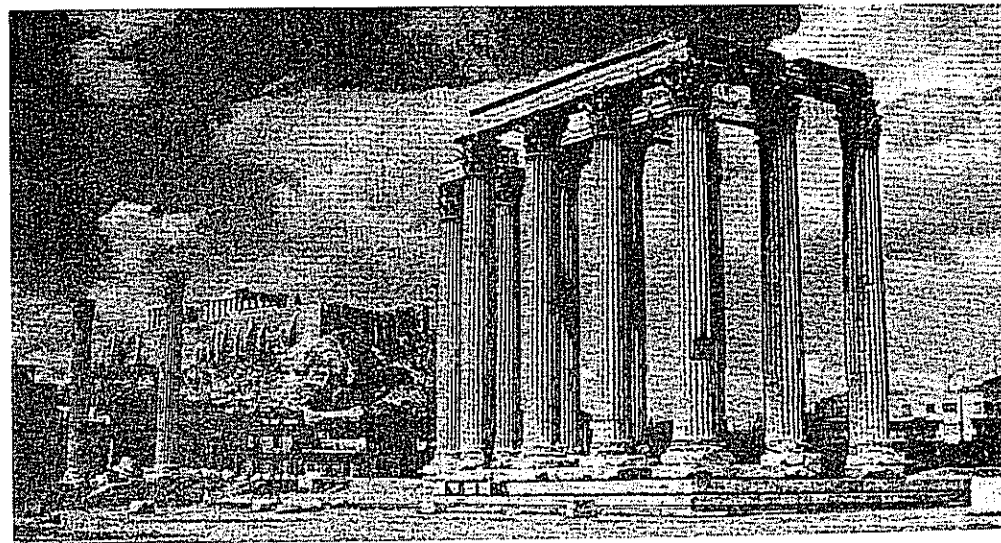
LOS MARMOLES DEL PARTENON Las esculturas del Partenón tienen importancia especial por la increíble perfección alcanzada, entre los originales del siglo V A. C. que han llegado a nuestros días. La estatuaria existente del Partenón pertenece a tres grupos: las metopas en alto relieve del friso dórico, las figuras de bulto del frontón, y el friso en bajo relieve de la celda. Desde hace mucho desapareció la famosa estatua crisoelefantina de Atenea, obra de Fidias, y las reproducciones posteriores tienen poco del esplendor atribuido a ella por los antiguos. Como escultura arquitectónica, los frisos y frontones no deben ser juzgados independientemente del edificio que embellecían. Al aportar líneas diagonales y masas irregulares, al igual que figuras en movimiento, compensan los equilibrios más estáticos de las zonas esculturales verticales y horizontales. El observador

actual debe recordar el sitio original en que estaban estas esculturas: colocadas para ser vistas al aire libre, bajo el intenso resplandor del sol griego, a unos 12 m desde el suelo (no iluminadas por la luz artificial de un museo ni a nivel del ojo del observador).

Las metopas del friso dórico juegan parte importante en el diseño arquitectónico del Partenón al brindar una grata variedad de figuras para aligerar la unidad estructural, y sus líneas diagonales contrastan netamente con las líneas verticales altemas de los triglifos y las largas líneas horizontales de las arquitrabes y cornisas por abajo y por arriba. Para aprovechar del todo la brillante luz solar, estas metopas se hicieron en *alto relieve*, técnica en que las figuras están talladas en forma tan profunda que sobresalen casi por completo del plano de fondo. El tema es la batalla de los lapitas y los centauros. En una de las metopas de más fina ejecución (fig. 23), los ricos pliegues del manto forman un fino cañamazo unificador para la figura humana que a su vez establece un contraste neto con la angularidad burda del grotesco centauro.

El friso interior (figs. 24 a 26), colocado en los muros exteriores de la celda, era una banda continua de un poco más de un metro de anchura, por más de 150 m de largo, que incluía unas 600 figuras. Este friso estaba exactamente por detrás y por dentro de la columnata del peristilo, por debajo del techo, y para verlo había que dirigir la mirada en ángulo muy agudo, por lo que fueron necesarias una serie de adaptaciones esculturales. La técnica obligadamente fue de *bajo relieve*, en que las figuras están talladas y resaltan poco del plano. Las sombras en la luz indirecta se proyectan hacia arriba, y por esta causa el friso debía estar un poco inclinado y cortado en forma tal que las zonas inferiores de las figuras se proyectaran sólo unos 3 cm del plano de fondo, y

Fig. 22. Templo de Zeus Olímpico, Atenas. 174 A. C. a 130 D. C. Columnas de mármol pentélico, casi 17 m de altura.



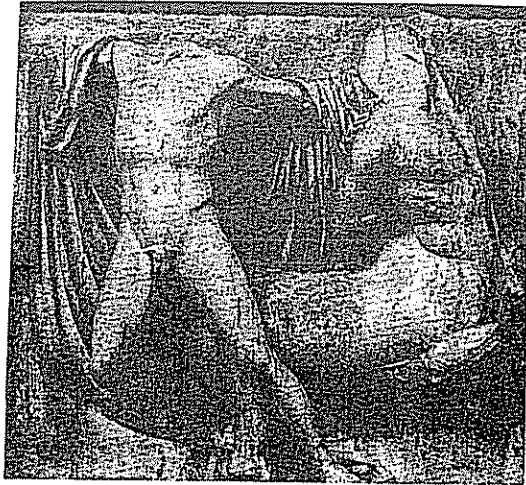


Fig. 23. FIDIAS (?). *Lapita y Centauro*, metopa del lado del Partenón 447 a 441 A. C. Mármol 1.17 m X 1.25 m Museo Británico, Londres.

poco a poco el relieve se hacia más profundo en sentido ascendente, en que las figuras se extienden y sobresalen más de 5 cm. El manejo del espacio, no obstante, es tan hábil, que hay fragmentos en que incluso aparecen media docena de jinetes cabalgando, sin que se confundan los planos espaciales separados. Los caballos, cuando se observan a nivel de la vista del observador, son bastante pequeños en comparación con sus jinetes; empero, cuando se les observa desde abajo y con luz indirecta, no parecen estar desproporcionados. El empleo de aditamentos de color y metálicos para detalles como riendas y bridas, también sirvió para subrayar algunas partes y proteger la claridad del diseño. Todas las cabezas, en las figuras de pie o a caballo, están en el mismo nivel para conservar la unidad de diseño, y al mismo tiempo establecer un elemento paralelo con la línea arquitectónica. (Este principio conocido como *isocefalia* se encontrará en el arte bizantino ulterior; ver figs. 75 y 80.)

El friso de la celda, a diferencia de los temas mitológicos tradicionales en otras esculturas del Partenón, muestra a los mismos atenienses participando en el festival de sus dioses. La escena eran las grandes fiestas en honor de Atenea, que se celebraban cada cuatro años. Más espléndida que la recepción local anual por incluir delegaciones de otras ciudades griegas, las grandes Panateneas también eran el preludio a certámenes poéticos y oratorios más elaborados, presentaciones dramáticas y juegos. En el lado occidental (figs. 24 y 25) aún en pie, se hacen las preparaciones de última hora para la procesión, al estar los jinetes listos para sus monturas. La acción propiamente dicha comienza en el punto en que la procesión en marcha, después de pasar por los pro-

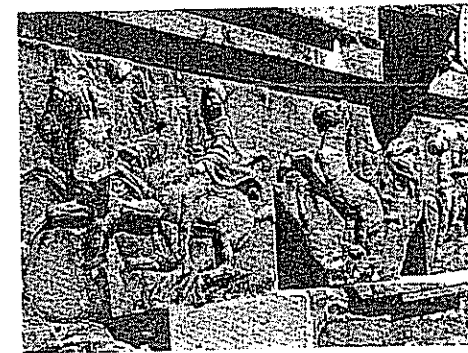
píleos, habría hecho una pausa para reagruparse. La masa de la procesión se divide en dos filas, una que iría por el norte y la otra por el lado sur. Después de los jinetes montados al pelo venían los aurigas, y al acercarse la procesión a las esquinas orientales, quienes la dirigen hacían que ésta aminorara el ritmo para adquirir más dignidad y majestad. Las dos filas después convergían en el lado este, en donde los magistrados esperaban para comenzar las ceremonias. Incluso los dioses inmortales, como se observa en el panel que muestra a Poseidón y Apolo (fig. 26) están presentes para conceder su aprobación olímpica a todo lo que se hiciese, y presenciar la presentación del *peplo*, un manto tejido por doncellas atenienses para cubrir la imagen de Atenea.

Las esculturas de los tímpanos, en contraste con los frisos, son figuras de bulto, talladas. Los temas de ambos tímpanos se relacionan con Atenea, y el del tímpano oeste, frente a la ciudad, mostraba su triunfo sobre Poseidón (ver páginas anteriores); el tímpano oriental (fig. 27) narra la historia de su nacimiento milagroso, que se conmemoraba cada verano en las Panateneas. A pesar de que sólo han quedado fragmentos del frontón occidental, queda bastante del frontón oriental para dar una idea aproximada de su estado original.

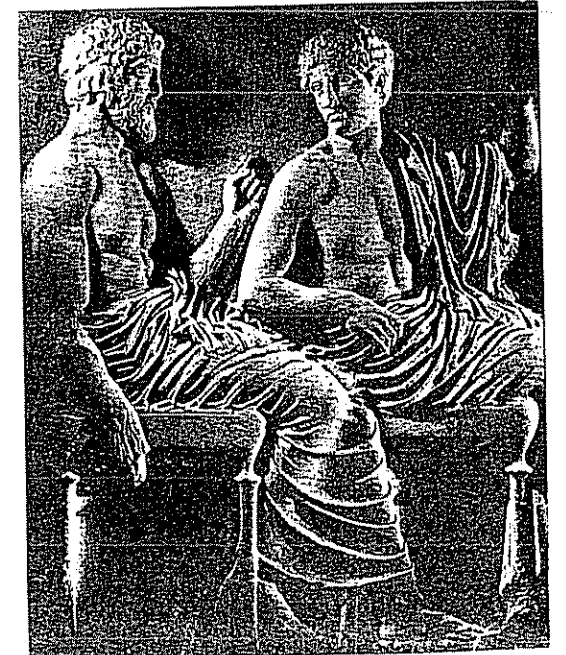
Se sabe, por datos de diversas fuentes, que la escena del frontón oriental muestra al monte Olimpo y a Zeus, padre de los dioses, sentado en el centro. En un lado está Hefesto, que abre la cabeza del padre de los dioses para dejar surgir a Atenea con todas sus vestiduras de batalla. La aparición súbita de la diosa de la sabiduría, como una idea brillante en la mente de su creador, altera la calma olímpica. Al difundirse la nueva del centro a los lados, cada figura es en cierta forma afectada por la presencia de la divina sabiduría, en la zona media. Iris, la mensajera de los dioses (fig. 29), se desplaza hacia la izquierda con un movimiento rápido como se advierte por los pliegues de su vestido, movidos por el viento. Sentados sobre un arca, Deméter y Perséfone están dirigidas hacia ella, y los ricos pliegues de sus ropajes nos revelan sus actitudes e interés. El recostado Dionisos, con su piel de pantera y manto extendidos sobre una roca (fig. 28), está despertando y mira hacia el dios sol Helios, los caballos de cuya carroza ascienden desde el espumoso mar en la alborada. En el lado opuesto están tres diosas (fig. 30), cuyas posturas guardan relación con la composición. La más cercana al centro del frontón, sabedora de lo que ha ocurrido, está por ponerse de pie, en tanto que la figura de la parte media comienza a volverse hacia ella. La figura reclinada de la derecha, aún en reposo, no se ha percatado del hecho, exactamente igual que Dionisos en la parte lejana de la izquierda. A semejanza del grupo femenino de la izquierda, estas figuras constituyen un episodio unificado en la composición y su relación con el conjunto se advierte con toda claridad en las líneas nítidas de sus ropajes flotantes. Esta disposición lineal ondulante y la forma en que transparentemente revela la anatomía de los espléndidos cuerpos, nos muestran la notable perfección alcanzada en el arte de la escultura. En el extremo derecho, el carro de la diosa Selene o la luna, desciende. De esta composición solamente queda la expresiva cabeza de



Arriba Fig. 24. Partenón, Friso occidental de la celda Aprox 440 A. C. Mármol.



Abajo Fig. 25. *Jinetes*, detalle del friso occidental de la celda del Partenón. Aprox 440. A. C. Mármol (1.12 m de altura)



Abajo derecha Fig. 26. *Poseidón y Apolo* detalle del friso oriental de la celda del Partenón. Aprox 440 A. C. Mármol 1.12 m de altura. Museo de la Acrópolis. Atenas

Fig. 27. *Nacimiento de Atenea*. Reconstrucción del frontón oriental del Partenón. Museo de la Acrópolis, Atenas.

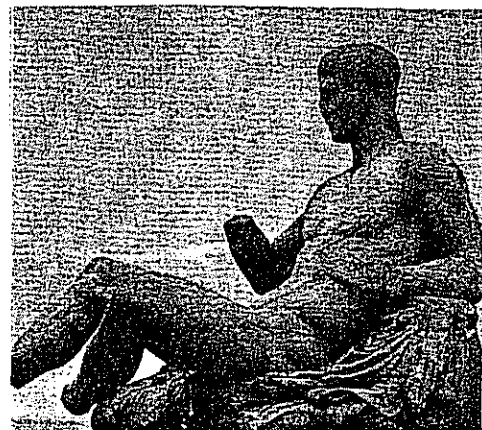
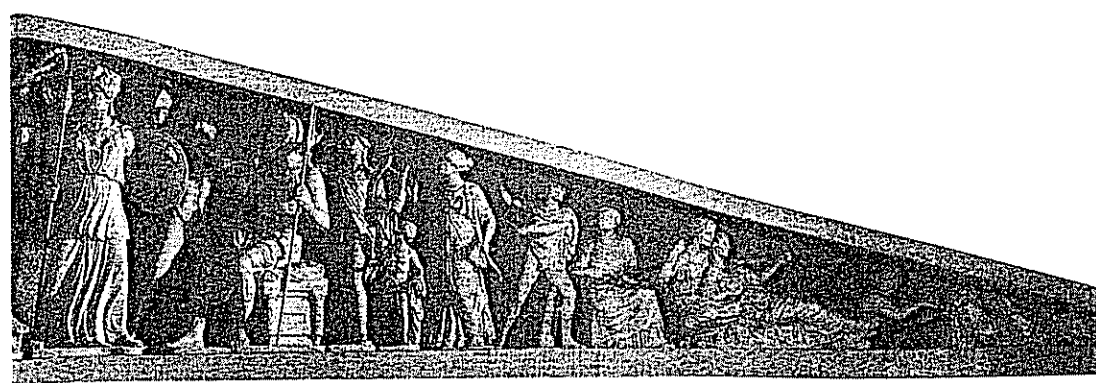


Fig. 28. *Dionisios*, del frontón de la fachada oriental del Partenón; aprox. 438 a 432 A. C. Mármol, figura de tamaño casi natural. Museo Británico, Londres.

caballo inclinada hacia abajo, para mostrar, por la energía menguada, que es el fin del día.

Considerados en su conjunto, los mármoles del Partenón presentan una imagen del pasado y el presente griegos, además de ser aspiración hacia el futuro. En la escultura, al igual que en filosofía, poesía y drama griegos, se advierte el intento de interpretar los oscuros y antiguos mitos de un pueblo en términos contemporáneos más claros y luminosos. En las metopas de la fachada oriental se muestra la primigenia batalla de los dioses y los gigantes para dominar el mundo, y el triunfo de los pobladores del Olimpo presagia el establecimiento del orden cósmico y la superación del caos. Las metopas de la parte sur muestran a los lapitas, antiguos habitantes de la península griega, sometiendo a los centauros, mitad humanos, mitad caballos, con la ayuda del héroe ateniense Teseo. Esta victoria señala el triunfo de los ideales humanos sobre el lado bestial de la naturaleza del hombre. En el grupo del norte, se narra el canto épico homérico de la derrota de los troyanos, en tanto que en las metopas occidentales está plasmado el triunfo de los griegos sobre las amazonas, feroces mujeres guerreras que simbolizaron los enemigos asiáticos, y en este

caso, aluden a la derrota de los persas en Maratón, de manos de los atenienses. En el frontón oriental, se muestra el nacimiento de la patrona de la ciudad, Atenea, en tanto que en el frontón occidental se narra la historia de la rivalidad entre Atenea como diosa del intelecto, y Poseidón, patrón del comercio marítimo, lo que sugiere el conflicto de dos formas de vida, la búsqueda del perfeccionamiento espiritual y la de los bienes materiales. La procesión panatenaica representada en las paredes de la cella actualiza la historia al mostrar un tema contemporáneo. En ese sitio, los orgullosos atenienses podían mirar a lo alto y ver sus propias imágenes talladas en un templo sagrado, un retrato de la animada procesión que marcha por los lados del templo en los días de fiesta, y que alcanzaba su culminación después de haberse reunido el cortejo en el pórtico oriental y se abrían las puertas del templo a los rayos del sol naciente que iluminaban la imagen de la diosa. Brillando en todo su esplendor crisoelefantino, Atenea era la personificación de la verdad, la bondad y la belleza eternas que buscaban sus fieles adoradores. Con su ayuda, las fuerzas de la civilización griega habían superado la ignorancia de los bárbaros. De esta forma, se renovaban periódicamente los lazos entre la diosa y los habitantes de su ciudad y el

Partenón en toda su grandeza fue una glorificación de la diosa y de los mismos atenienses.

LA EVOLUCION DE LA ESCULTURA HELENICA.
La larga trayectoria recorrida por el arte de la escultura desde la fase arcaica o preclásica antes del siglo V A. C., hasta finales del periodo helénico, a mediados del siglo IV, puede apreciarse con toda claridad al comparar los ejemplos. El *Kouros* (fig. 31) representa el tipo arcaico de atleta joven, vencedor en los juegos, que se dirige al templo, en una ofrenda de sí mismo. Lo único que sugiere movimiento en la postura, por lo demás rígida, es el pie izquierdo llevado hacia adelante. La anatomía del torso es muy formal y parece no diferir mucho del bloque de piedra en el que fue tallado. Los amplios hombros y brazos largos y colgantes dan a la composición aspecto cuadrangular; la línea vertical larga que va del cuello al ombligo, divide el torax, en tanto que el abdomen romboidal está delimitado por cuatro líneas casi rectas, herencia de las formas geométricas convencionales del periodo arcaico.

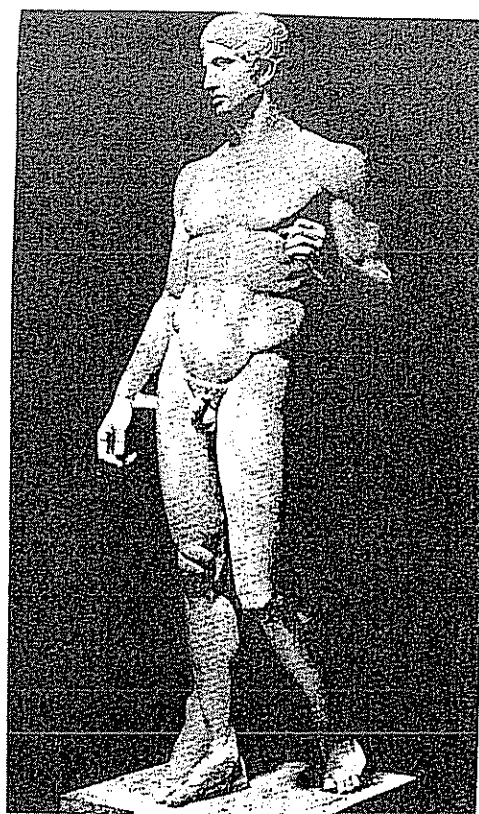
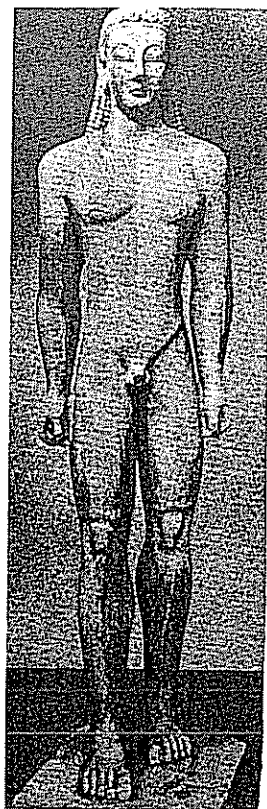
A diferencia del *Kouros*, el *Doriforo* o portador de lanza, de *Policleto* (fig. 32) se yergue con mayor elegancia y libertad. Hecho originalmente en bronce, podemos

Derecha: Fig. 29. *Deméter, Perséfone e Iris*, del frontón de la fachada oriental del Partenón. Aprox. 438 a 432 A. C. Mármol, figuras de tamaño casi natural. Museo Británico, Londres.



Página opuesta: Fig. 30. *Tres dioses*, del frontón de la fachada oriental del Partenón. Aprox. 438 a 432 A. C. Mármol, figuras de tamaño casi natural. Museo Británico, Londres.





admirarlo sólo a través de copias en mármol. Policleto fue famoso en la antigüedad por sus intentos para formular un canon o teoría racional de las proporciones, para la figura humana. Se desconoce la forma exacta en que era útil en la práctica la teoría de Policleto, pero el arquitecto romano Vitruvio menciona que la belleza consiste "en las proporciones y no en los elementos, sino en las partes, esto es, de un dedo con el otro la proporción de los dedos con la palma y la muñeca, y todos ellos, a su vez, con el antebrazo, el antebrazo con el brazo, y de todas las partes entre sí, como lo estableció el canon de Policleto." De la misma forma que en el Partenón se obtuvo el módulo partiendo de una unidad arquitectónica, Policleto adoptó su módulo de una parte del cuerpo. Fuese la cabeza, el antebrazo o la mano, variaba de una estatua a otra. Una vez adoptado, no obstante, el todo y sus partes podrían expresarse en múltiplos o fracciones del módulo. Según el ejemplo que Vitruvio hizo como ilustración del canon, la cabeza debía ser un octavo de la altura total, la cara, un décimo subdividida a su vez en tres partes: frente, nariz, y boca con el mentón. El antebrazo debía ser un cuarto de la altura, y la anchu-

Izquierda. Fig. 31. *Kouros* de Sólon, entre 615 y 590 A. C. Mármol; 3.3 m de altura. Museo Nacional de Atenas.

Derecha. Fig. 32. POLICLETO. *Doriforo* (portador de lanza). Copia romana del original hecho entre 450 y 440 A. C. Mármol; 1.95 m de altura. Museo Nacional, Nápoles.

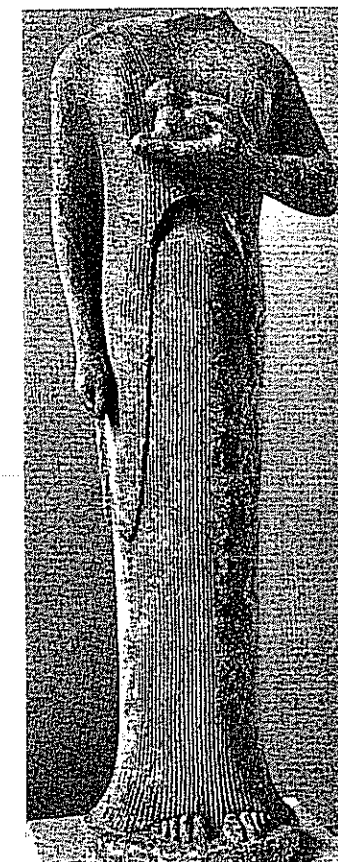
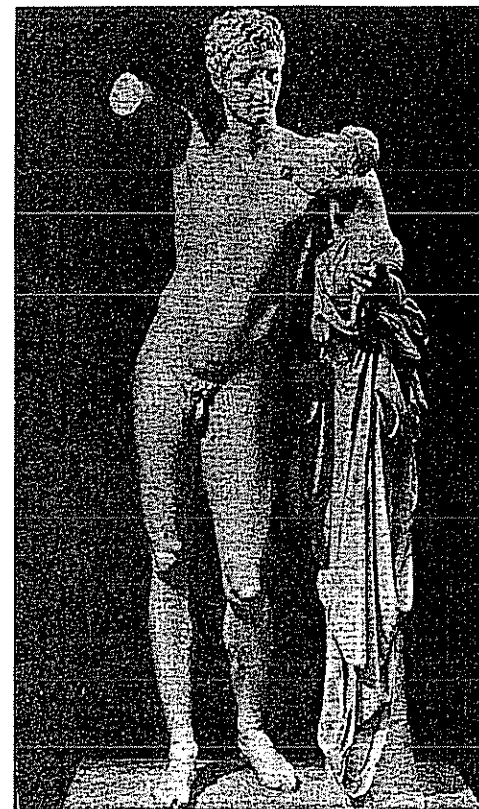
ra del tórax sería igual a la longitud del antebrazo. A semejanza de los refinamientos ópticos del Partenón, el canon de Policleto no era una fórmula mecánica sino una norma que permitía cierta flexibilidad para ajustar las dimensiones a una figura en movimiento o bien a otra que fuese colocada y observada en determinado ángulo.

La estatua de Zeus hallada en Artemisia (lámina 1, más adelante) uno de los pocos originales en bronce que nos han llegado del arte griego, representa una transición de estilo, de la monumentalidad tranquila a la acción enérgica, en un lapso de 20 años, a mediados del siglo V A. C. La figura dominante de Zeus en posición de lanzar un rayo revela, en su musculatura potente, la fuerza masiva de un cuerpo realmente divino.

La obra de Praxiteles, *Apolo y Dionisio niño* (fig. 33) hecha a finales del periodo griego, es el epítome de la elegancia y el refinamiento. A diferencia del *Doriforo* de rasgos estudiados, Apolo apoya su peso en un pie, y su postura relajada hace que el cuerpo asuma la conocida curvatura en S, pose característica de este escultor muy copiada en las estatuas posteriores helenísticas y romanas. Al superar la rigidez del *Kouros* estólido y arcaico y la fuerza del robusto *Doriforo*, el escultor Praxiteles ha llegado al absoluto dominio plástico de su material. Con el modelado suave y el tratamiento superficial uniforme y mórvido, Praxiteles sugiere la sangre, los huesos y los tendones por debajo de la piel y comunica al mármol frío, la vibración y el calor de la materia viva.

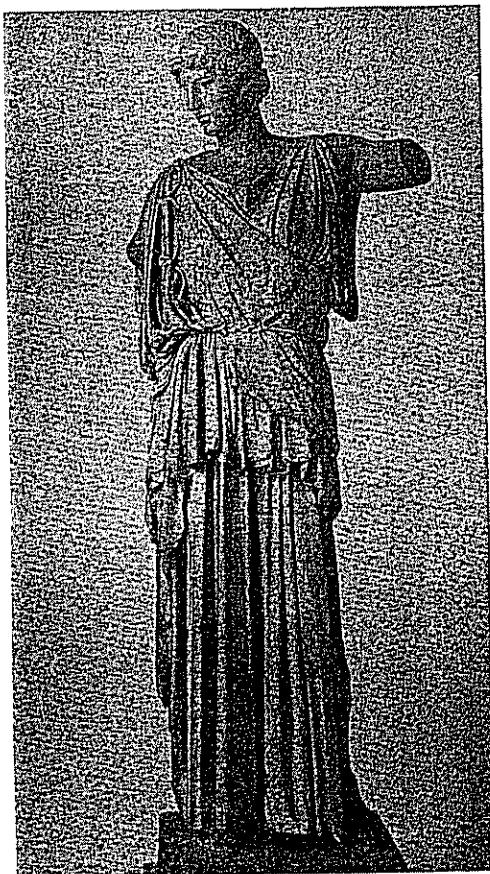
La *Kore* arcaica de Samos (fig. 34), a veces llamada "Hera" de Samos, es una de una fila de doncellas, originalmente en el atrio de un templo, que llevan pequeños animales como ofrendas votivas. Su figura predominantemente cilíndrica es bastante abstracta en cuanto a que todo lo extraño ha sido eliminado y sólo se han conservado los elementos esenciales formales y lineales. Las

líneas verticales rítmicamente repetidas de la túnica, contrastan con las curvas ingeniosas del peplo para crear un agradable conjunto lineal. La *Atenea Lemnia* (fig. 35) es una extraordinaria copia en mármol del bronce original de Fidias, que estaba en la acrópolis de Atenas. Fidias creó una obra más lírica que épica, y en los relatos antiguos era llamada "la hermosa". El perfil sereno, suavizado por el modelado sutil, se acerca sin duda al ideal de la casta belleza clásica. La *Venus de Cnido* de Praxiteles, fue proclamada por los críticos grecorromanos como la más bella estatua que ha existido. Nos ha lle-

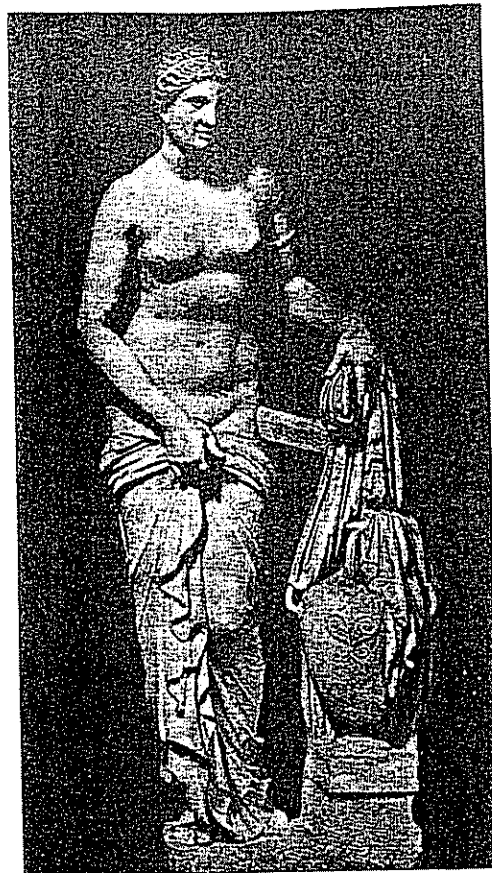


Izquierda. Fig. 33. PRAXITELES. *Apolo y Dionisio niño*. Aproximadamente 340 A. C. Mármol, 2.20 m de altura. Museo, Olimpia.

Arriba. Fig. 34. *Kore* de Samos; aprox. 550 A. C. Mármol; 1.65 m de altura. Museo de Berlín.



Izquierda: Fig. 35. FIDIAS. *Atenea Lemnia*. Copia romana tomada del original hecho por 450 A. C. Mármol, de 1,95 m aproximadamente. Cuerpo, Museo Albertino, Dresde; cabeza, Museo Cívico, Bolonia.



Derecha: Fig. 36. PRAXITELES. *Venus de Cnido*. Copia romana del original hecho aproximadamente en 320 A. C. Mármol, 2,0 m de altura. Museo del Vaticano, Roma.

gado sólo una copia de menor calidad que el original, que mostramos en la figura 36, "con la sonrisa juguetando en los labios entreabiertos", y "la suave y dulce mirada llena de expresión alegre y viva" que el escritor romano Luciano tanto admiró en el original, y que ahora podemos sólo imaginar. Praxiteles, no obstante, se apartó de la imagen de las diosas vestidas de siglos anteriores, al mostrar audazmente a las diosas del amor, desnudas. Con ello creó un prototipo que influyó en todo tratamiento ulterior de cualquier desnudo femenino.

DRAMA

El drama griego fue un extracto de la vida plasmado en forma poética, representado (o imitado, para emplear el término antiguo), en la escena. En estas representaciones vívidas, miembros del auditorio, por medio de sus representantes en el coro, se transformaban en participantes de hechos que acontecían a un grupo de personas en otra época y otro sitio. A semejanza de las grandes obras de arte, el drama griego puede ser estudiado en diversos niveles. En primer término puede ser una historia escalofriante de acciones violentas y venganza sangrienta. Por otro lado, es una lucha entre la ambición humana y el justo castigo divino, o un conflicto entre el libre albedrío y la predestinación. Incluso en otro nivel, se toma una experiencia dinámica que ennoblece al espectador por medio del lenguaje excelso y la poesía inspirada. La trama fue tomada siempre de la mitología, de leyendas heroicas, o historias de dinastías reales.

Estos temas antiquísimos fueron formas de historia popular conocidas con antelación, y por esa causa el dramaturgo tuvo la libertad suficiente para preocuparse más de las funciones puramente poéticas, que del desarrollo de la trama. Pudo hacer comentarios dramáticos de relatos antiguos, para interpretarlos a la luz de hechos recientes. De este modo, pudo inspirar al conjurar el pasado heroico, como hizo Esquilo en *Los Persas*: expresar sentimientos individuales a la luz de la experiencia universal, como lo hizo Sófocles en *Antígona*, invitar a reexaminar antiguas supersticiones como Eurípides en *Las Bacantes*, o recordar que los problemas actuales tuvieron sus equivalentes en el pasado, y al demostrar que siempre ocurre así, situar los problemas presentes en una perspectiva histórica más amplia.

Los orígenes de la forma del drama griego podemos hallarlos en los ritos religiosos en relación con el culto de Dionisos (Baco, de la mitología romana), dios del vino y la alegría, cuyos festivales en su honor coincidieron con las estaciones de siembra en la primavera y cosecha en el otoño (ver fig. 37). Los rituales, que en el comienzo fueron prácticas mágicas primitivas, poco a poco se refinaron hasta llegar a ser el vehículo de una expresión creadora potente. Cuando se construyeron los teatros, estaban situados en un recinto sagrado dedicado a Dionisos. Su altar ocupaba el centro de la *orquesta* circular, en donde el coro cantaba y danzaba; el auditorio pagaba un tributo por presenciar la representación.

En sus comienzos el drama griego tuvo sólo un coro cuya función, según Nietzsche, era conjurar o evocar la visión divina en lo cual "contempla a su amo y señor Dionisos... y advierte cuánto sufre el Dios y se glorifica a sí mismo". La visión contemplada por el coro terminó por ser actuada, y la alternancia entre las partes del *coro* dichas por el *grupo*, y *episodios* declamados individualmente, se volvió la base de la forma dramática. Dicho en otra forma, los cantos corales fueron en primer término una narración que un grupo hacía, de grandes hazañas. Más tarde las frases atribuidas al héroe fueron cantadas y representadas en mímica por el director del coro. Después se añadieron un segundo y un tercer actores, y el diálogo de los episodios representados alcanzó igual importancia que las partes alternadas de los coros. El drama helenístico y romano trastornaría este equilibrio clásico al dar mayor énfasis a la acción y a los papeles de ejecutantes individuales, pero en épocas griegas la voz colectiva del coro y de los actores principales tenían exactamente igual importancia. Mientras el grupo coral decía sus *estrofas* y *antiestrofas*, se hacían los cambios de una escena a otra, y se recordaba el pasado y anticipaba el futuro; se reflejaba la opinión del público, se expresaba el propio comentario del dramaturgo, y por encima de todo, al actuar como su representante el coro hacía al auditorio sentirse parte de la representación.

El teatro de Dionisos en Atenas (ver la fig. 14) tenía un *auditorium* excavado en la ladera de una colina, que acomodaba unos 18 000 espectadores. Las hileras semicirculares de asientos rodeaban a medias la orquesta y estaban frente a la *escena*, escenario o plataforma a mayor altura, en que los actores desempeñaban sus papeles. La escena tenía una fachada arquitectónica perma-

nente con tres puertas para los actores, en tanto que el coro entraba y salía en las esquinas inferiores. La fachada estilizada de la escena, que sugería un templo o un palacio, era útil para prácticamente cualquier situación dramática, pues la acción casi siempre se hacía al aire libre. El coro, por ejemplo, solía representar fieles rumbo a un templo, personas del pueblo, o suplicantes ante un palacio, una turba o un grupo de prisioneros, en tanto que los actores que entraban y salían por la fachada superior, representaban sacerdotes, héroes o miembros de familias reales. Cuando la situación exigía otro escenario o decorado, el coro o un actor definía la escena en pocas palabras, y de este modo no eran necesarios nuevos decorados.

La obra típica griega comienza con un *prólogo*, dicho por uno de los actores. En él se establece la escena, se expone la trama y se brinda un punto de partida para la acción por seguir. Después se desarrolla el drama mismo en una secuencia de partes alternas dichas por el coro, y los episodios (por lo regular cinco episodios separados por seis partes del coro), y todo concluye con el *éxodo* del coro y un *epílogo*. Los actores usaban máscaras de distintos tipos, que podían ser reconocidas de inmediato por el auditorio. El tamaño, y la situación al aire libre de los teatros, hicieron ineficaces las expresiones faciales, y el ritmo rapidísimo del drama griego exigió que el actor que interpretara a un rey o a un campesino fijara de inmediato el tipo y el carácter. Las máscaras contaban con "megáfonos" para amplificar las voces, si bien la acústica de los teatros semicirculares por lo regular era excelente. Las máscaras también eran útiles cuando un actor desempeñaba más de un papel, para facilitar la identificación inmediata en uno u otro papeles.

Moderación y sencillez fueron la regla en la escena griega. Como en el teatro isabelino inglés ulterior, lo más notable fue la falta de escenografía y decorado. El único medio para lograr ilusión visual parece haber sido el *mecano*, una especie de grúa o cabria que depositaba en la escena desde lo alto, a los actores que representaban



Fig. 37. ESCUELA DE ESCOPAS (?). *Procesión dionisiaca*. Siglo IV A. C. Mármol, Museo Nacional de Atenas.

dioses Este *deus ex machina* o "Dios que desciende en una máquina", más tarde se volvió una forma conveniente de resolver problemas dramáticos demasiado complejos para ser resueltos por medios corrientes. Aún más, en la escena nunca acontecía acción directa; cualquier hecho violento sucedía en algún sitio fuera de ella y era anunciado por un mensajero u otro personaje. La representación se hacía por medio de relato, comentario, conjetura, diálogo y discusión. Todos estos elementos, trama conocida con anterioridad, escenario y decorado permanente, empleo de máscaras, y acción fuera de la escena tenían dos fines básicos: dar énfasis a la poesía de la obra, y a la imaginación del espectador, la máxima libertad posible. A pesar que el drama griego es una conjunción de canto coral, danzas en grupo, acción mímica y diálogo, todo coordinado en un cañamazo dramático, la poesía siempre fue el agente central del drama. Debemos señalar también que los atenienses conocían sus obras dramáticas y poéticas sólo por representaciones orales. A pesar que los eruditos podían disponer de copias manuscritas de obras literarias y filosóficas, no existían los libros, en el sentido moderno del término. Gran parte de la belleza y fuerza de las obras dependía de la extraordinaria experiencia de la declamación poética, al igual que del ritmo propio de la lengua griega. A pesar de no ser un lenguaje con acentuación acabada, la lengua griega admite gran variedad de metros capaces de expresar cualquier matiz de acción y de estado de ánimo. Al leer una traducción de un drama griego, en consecuencia, es necesario que la imaginación supla la melodía, el color y los ritmos cambiantes de la lengua original, al igual que los factores faltantes de la puesta viva en escena.

El ámbito del drama griego fue excepcional, e iba desde la tragedia majestuosa de proporciones heroicas, pasando por el pathos del *melodrama*, (en su sentido exacto, drama con melodía), y las sátiras sutiles o juegos de sátiros, hasta llegar a las comedias bulliciosas de Aristófanes. El conflicto es siempre la base de la acción dramática, y en las obras teatrales los dramaturgos establecieron tensiones entre fuerzas como asesinato y venganza, crimen y castigo, cobardía y valentía, protesta y resignación, orgullo y humildad humanos. Cuando, por ejemplo, un héroe se enfrentaba a su destino, los obstáculos que encontraba eran a primera vista insuperables, pero, los debía vencer. En el conflicto que seguía, la obra recorría toda una gama de emociones y exploraba las cimas hasta donde puede ascender y las profundidades hasta donde puede descender la vida humana. En *Edipo Rey* de Sófocles, el héroe comienza en el punto máximo de su poder real y termina en el abismo de la degradación humana. Aún más, cada personaje en un drama verdadero, está trazado tridimensionalmente, como para revelar una amalgama típicamente humana de rasgos atractivos y repulsivos, buenos y malos. El *protagonista* o personaje central puede llenar las condiciones necesarias de la tragedia sólo cuando represente a alguna noble figura, "de gran renombre o muy próspero" como Aristóteles señaló, que por último sufre los embates del dolor por alguna falta o imperfección en su propia contextura psicológica o por algún golpe inevitable del destino. Las razones de la desdicha debían ser manifestadas al auditorio poco a

poco, por el proceso de "necesidad causal". Las penas de un hombre corriente producirían una situación patética, pero no una trágica en el sentido clásico. Cuando un héroe lleno de virtudes es recompensado o cuando las maquinaciones malévolas de un villano reciben su justa recompensa, no hay situación trágica. Cuando un hombre intachable es llevado de su condición afortunada a otra de infortunio o cuando una persona mala de la miseria asciende a la fortuna material, tampoco hay tragedia, pues el sentido moral ha sido ultrajado.

Eurípides, según el filósofo Aristóteles trató de mostrar a los hombres tal como son, en tanto que Sófocles los mostró como debían ser. En cierta forma, cabe que las obras de Eurípides que no sean tan típicas del estilo griego como las de Esquilo o Sófocles, pero su influencia en el perfeccionamiento del drama en tiempos helenísticos y posteriores, fue incalculablemente mayor. *Las Bacantes* la última de sus noventa y tantas obras, fue escrita en un momento en que sobre los intelectuales atenienses se cernía el nublado de la desilusión respecto al fin de la desastrosa guerra por el Peloponeso, y en ella expresa algunas de las dudas e incertidumbres de su época. A semejanza de muchas obras maestras, es, en algunos aspectos, fuera de lo común en tanto que en otros parece tener su origen en las más hondas raíces tradicionales del teatro. A pesar de algunas incongruencias internas y cierta inexactitud del significado, *Las Bacantes* tienen toda la perfección formal y grandeza de expresión de las tragedias más elevadas. La extraña belleza salvaje de los coros, la magia de su poesía y el juego complejo entre las voluntades humana y divina, hacen que posea todos los ingredientes necesarios del teatro, en su forma más perfecta.

MUSICA

El vocablo *música* entraña en nuestros días un arte totalmente maduro e independiente. Debemos recordar, no obstante, que las sinfonías, la música de cámara y las composiciones a base de solos instrumentales, en donde prácticamente todo gira sobre sonidos abstractos, son formas bastante modernas. La palabra *música* también se emplea para denotar la unión del sonido con otros elementos, como en el caso de canciones populares, música de baile, marchas militares y música religiosa; también denota la combinación con la poesía lírica y la narrativa, como en canciones y baladas, con movimientos corporales, como en la danza y el ballet, y con el drama, como en la ópera.

En la antigua Grecia la *música* en su sentido más amplio, significaba cualquiera de las artes y ciencias que estaban bajo la protección de las musas, esas doncellas imaginarias hijas del celestial Zeus y la humana Mnemósine. Zeus fue el creador y Mnemósine, como su nombre entraña fue el símbolo de la memoria, y por esa causa se consideraba que las musas y sus artes eran resultado de la unión del impulso creador y la memoria, mitad divina y mitad humana, una forma bella de decir que la música era inspiración plasmada en sonidos y dada a los vientos. Al evolucionar la civilización griega, las musas bajo la protección de Apolo, dios de la profecía y los conoci-



Fig. 38. DOURIS. Enseñanza musical y gramatical en una escuela ática. Pintura en rojo, en el exterior de un kylix. Aprox. 470 A. C. Museo de Berlín.

mientos, poco a poco aumentaron hasta llegar a nueve, y las artes y las ciencias que presidían se ampliaron para incluir todas las disciplinas intelectuales y productos de la inspiración, frutos de la mente fértil y del espíritu de este pueblo altamente creador, como fueron la poesía lírica, el drama trágico y cómico, la danza coral y la música. También se incluyeron la astronomía y la historia. Las artes y oficios visuales, por otra parte, fueron protegidos por Atenea y Hefesto, esto es, la inteligencia templada por el fuego. Platón y otros filósofos consideraron a la música, contraria a las artes gimnásticas o en las que se buscaba la resistencia física, y su significado en este sentido fue tan amplio como nuestro empleo actual de los vocablos *artes liberales* o *cultura*.

Los griegos también emplearon la música, en su acepción más particular, como el arte de los sonidos. Empero, la música siempre estuvo íntimamente ligada con la poesía, el drama y la danza, y a menudo se le encontraba en su compañía. En la *República* de Platón, Sócrates pregunta: "¿Y cuando habláis de música, incluís literatura, o no?" y la respuesta es afirmativa. Por esta causa, a pesar que sabemos que los griegos tenían música instrumental, independiente de la combinada con palabras, las pruebas nos señalan que la mayor parte de su música guardaba relación íntima con formas literarias, lo que no significa, por supuesto, que la música careciese de propia identidad o que fuese engullida por la poesía, sino más bien que tenía una parte importante y honorífica en esta última. Platón, por ejemplo, pregunta: "Y pienso que habréis observado una y otra vez lo pobre de la obra de los poetas cuando se la despoja de los colores que la música pone en ella y se la recita en prosa simple. son como rostros que nunca fueron bellos sino simplemente lozanos, y ¿qué será de ellos cuando haya desaparecido la lozanía de la juventud?"

Por lo dicho, debemos considerar a la música griega principalmente en su unión con la literatura, como se ilustra en la pintura de un vaso de Douris, *Enseñanza de música y gramática en una escuela ática* (fig. 38). La definición más clara de lo anterior se encuentra de nuevo en la *República*, en que el filósofo señala que "la melodía está compuesta de tres elementos: las palabras, la armonía (con ello denota la secuencia de intervalos melódicos), y el ritmo". Al comentar la importancia relativa de cada una de ellas, Platón señala que: "la armonía y el ritmo deben seguir a las palabras"; así, las dos artes se unen en la *prosodia*, esto es, poner melodía y ritmo a un texto poético. Se sabe que las melodías y ritmos griegos guardaban relación íntima con *modos* específicos, esto es, escalas construidas adaptando los tonos dentro de la octava, como en los modos más modernos mayores y menores. La gran variedad de modos griegos permitió a los poetas y dramaturgos despertar toda una gama de respuestas emocionales de sus auditorios, y a pesar que con los siglos han cambiado las orientaciones éticas y emocionales, el sistema básico modal y métrico de los griegos perduró por todas las épocas ulteriores de la música y la poesía occidentales.

La música, en el sentido amplio y particular, estaba íntimamente ligada en la trama de la vida emocional, intelectual y social de los antiguos griegos, quienes consideraban que el arte tenía una relación fundamental con el bienestar de los individuos de modo personal, al igual que con su medio social y físico. No hay tributo más elocuente de la enorme influencia del arte en los asuntos públicos, que el que hizo Sócrates al decir que "cuando cambiaban los modos de la música, casi siempre con ellos cambiaban las leyes fundamentales del estado". La educación de los jóvenes en Grecia consistía en un currículo equilibrado de música para el espíritu y gimna-

sia para el cuerpo. La base vasta de forjar un cuerpo sano, es aún uno de los ideales de la educación. Incluso la felicidad del alma después de la muerte tenía connotaciones musicales, pues la inmortalidad para muchos griegos significaba estar en armonía con las fuerzas cósmicas y por último ser capaz de oír la "música de las esferas". Estas nociones se relacionan con la idea de que la naturaleza física está en cierta forma en armonía con la metafísica y el alma en concordancia y correspondencia con el cuerpo. Según el mito griego de Orfeo que se muestra en un finísimo vaso rojo de comienzos del siglo V. A. C. (Lámina 2), la música tiene incluso el poder maravilloso de vencer a la muerte. Esta idea ha ocupado un sitio perdurable en la literatura occidental y nadie lo ha expresado con mayor sensibilidad que Shakespeare en *El Mercader de Venecia* (acto V, escena 1):

...mira cómo la bóveda del firmamento está tachonada de innumerables patenas de oro resplandeciente. No hay ni la más pequeña de esas esferas que contemplas que con sus movimientos no produzca una música angelical que concierte con las voces de los querubines de mirada eternamente joven. Las almas inmortales tienen en ella resonancias semejantes pero hasta que cae esta envoltura de barro que las aprisiona groseramente entre sus muros, no podemos escucharla.

La contribución más importante de Grecia a la música es sin duda de orden teórico, esto es, el intento de coordinar las proporciones matemáticas de los intervalos melódicos con su sistema de escalas. El descubrimiento, atribuido a Pitágoras, demostró que intervalos como octava, quinta y cuarta guardan relación matemática, lo cual puede ser fácilmente advertido cuando se comprime una cuerda en vibración exactamente en la mitad. El intervalo musical entre la nota que emite la cuerda libre y la que produce cuando es dividida en dos partes iguales será la octava, y la proporción matemática, de 1:2. Después, si se compara el segmento de la cuerda dividida en dos partes con el de una cuerda dividida en tres partes, el intervalo resultante será la quinta, con la proporción 2:3. Si se compara el sonido de la cuerda dividida en tres partes con el de una cuerda dividida en cuatro partes, el intervalo será de cuarta y la proporción 3:4. En consecuencia, matemáticamente 1:2 es igual a la octava, 2:3 a la quinta, 3:4 a la cuarta, 8:9 a un tono y así sucesivamente. La música, para Pitágoras y sus discípulos fue, por lo expuesto, sinónimo de orden y proporción, y descansaba en una base racional demostrable. Este descubrimiento extraordinario pareció ser la clave que descorriera el velo de los secretos del universo que, al decir de los teóricos, de manera semejante podía ser reducido a número y ser construido con base en los principios de una escala musical. Esta idea se reflejó en todos los aspectos de la vida intelectual griega, e incluso Platón concibió la armonía cósmica del mundo basado en estos principios musicales, en su *Timeo*. Es posible que los arquitectos también incorporaran estas leyes en las proporciones y diseños de sus edificios. El arquitecto romano Vitruvio, por ejemplo, conocía a fondo la teoría musical griega.

Los datos acerca de la música griega hay que reunirlos de diversas fuentes, como ocasionales referencias literarias, poéticas y dramáticas, representaciones visuales de instrumentos musicales y música en plena ejecución, en esculturas y pinturas, tratados teóricos y algunos ejemplos muy fragmentados que han sobrevivido hasta nuestros días. Cuando se combinan todas las fuentes separadas, puede vislumbrarse débilmente lo que fue en realidad la música griega. Con base en todo ello, es patente que el máximo desarrollo de la música se obtuvo sin duda en su unión con el drama. El dramaturgo ateniense por tradición era responsable de la música, los ensayos del coro, y la puesta en escena de su obra, al igual que de escribirla. Además de todo, a menudo desempeñaba alguno de los papeles. Por lo dicho, los grandes dramaturgos eran compositores, poetas, autores, escritores y directores de escena.

El peso de la expresión musical recayó principalmente en el coro, que era la base original de la forma dramática y a partir de la cual evolucionaron los demás elementos del drama. "Hemos por último advertido", decía Nietzsche en su análisis del drama griego, "que las escenas, junto con la acción, fue concebida de manera fundamental y original sólo como una *visión*, que la única realidad era precisamente el coro, que en sí mismo generaba la visión y se expresaba con todo el simbolismo de la danza, la música y la palabra. El coro participaba en posiciones estacionarias o tenía movimiento, y sus miembros al participar se acompañaban de gestos miméticos al circular alrededor de la orquesta, sitio en donde los cantos corales, las danzas y los recitativos en grupo se efectuaban alrededor del altar de Dionisos. Las formas de los recitativos de los coros eran muy elaboradas desde el punto de vista métrico y musical, y escritas con tanta variedad e invención, que rara vez se repetían en una misma obra o en otras del mismo poeta.

Es interesante saber que la única reliquia de música griega que ha sobrevivido a nuestros días proviene del siglo V A. C. y es un fragmento de un *estásimos*, coral o coro estacionario de la obra *Orestes*, de Eurípides. Todos los manuscritos antiguos griegos sufrieron una serie de modificaciones a través de las edades, a manos de escribas medievales, quienes omitieron la notación musical de las copias originales, pues no la comprendían. En ese caso se incluyó la notación musical, pero todo lo que quedó fue una simple hoja de papiro corroída por el tiempo. Empero, con base en relatos antiguos, se sabe que la música de Eurípides difirió notablemente de la de su predecesor Esquilo y su contemporáneo Sófocles. Eurípides fue educado en la "nueva música" por Timoteo, en tanto que Sófocles recibió su instrucción del rival más conservador, Lampros. La nueva música fue considerada más adornada y fue criticada, pues era tan compleja, que las palabras resultaban ininteligibles. Por esa causa, el texto estaba por perder poco a poco importancia y llegar a la que tendría un coro operístico de nuestros días, cuando tradicionalmente había dominado la música. Las pruebas que apoyan este progreso se advierten en el contenido literario de los coros de Eurípides que a veces tienen poca relación o no la tienen con la acción.

A pesar de lo fragmentarias que resultan estas pruebas, las pocas notas de *Orestes* de Eurípides, son suficientes para narrarnos su propia historia. Los intervalos empleados están en medios y cuartos de tono, lo que significa que la música de la obra de Eurípides tenía la suficiente complejidad para exigir cantantes muy adiestrados. El modo es mixolidio, descrito por Aristóteles en su *Política* como fúnebre y contenido. Las palabras que acompañan al fragmento expresan perfectamente este sentimiento y cuando se ejecutan con toda propiedad, despiertan ese estado de ánimo. Excepto esta única reliquia de recitativo coral, la música del siglo V griego quedará por siempre inaudible, y sólo podremos repetir las palabras de Keats en su "Oda a una Urna griega": "Las melodías escuchadas son dulces, pero las no oídas lo son más".

IDEAS

Cada una de las artes, arquitectura, escultura, pintura, poesía, drama y música es, sobra decirlo, un medio diferente de expresión. Cada una tiene sus propios materiales, sea la piedra, el bronce, los pigmentos, las palabras o los sonidos. También cada una tiene sus artifices expertos que a través de años de estudio se han adiestrado y adquirido disciplina para modelar los materiales en formas plenas de significado. No obstante, todo artista, sea arquitecto, escultor, pintor, poeta, dramaturgo o músico, es también hijo de su época, y en años mozos, es influido por ideas sociales, políticas, filosóficas y religiosas de su era, y a su vez, durante su madurez, contribuye con aportes básicos creadores en su campo especial. Lejos de sus semejantes no existe el arte, y no es por casualidad, los griegos concibieron las artes como una familia de musas hermanas. La arquitectura, para ser completa, debe depender de la escultura y la pintura para ornato; la escultura y la pintura en lo que a ellas respecta, deben buscar medios arquitectónicos adecuados y convenientes. El drama incluye la poesía, el canto y la danza en el escenario de un teatro, cosa que fue advertida con toda claridad desde épocas antiguas; Plutarco citaba ya a Simónides al decir: "La pintura es poesía silenciosa y la poesía es pintura que habla". Cuando Platón y Aristóteles filosofaron sobre las artes, buscaron elementos comunes válidos a todas ellas, y tuvieron tan grande sagacidad en su busca de unidad entre la multiplicidad del arte, como al buscar la unidad entre otros aspectos de la experiencia humana.

En cada una de las artes del período helénico aparecen repetidamente, ciertos temas al buscar los artistas expresión de sus ideales. De esos temas emerge un trío de ideas: humanismo, idealismo y racionalismo que reaparecen continuamente en el pensamiento y la acción atenienses. Estas tres ideas, por lo dicho, brindan una estructura que incluye las artes y las engloba en forma tal, que se funden en una unidad significativa.

HUMANISMO. El hombre, dijo Protágoras, "es la medida de todas las cosas" y como Sófocles observó: "muchas son las maravillas del mundo, pero ninguna como el hombre"; ello, en esencia es humanismo. To-

mándose a sí mismo como patrón y modelo, el hombre griego concibió sus dioses como seres perfectos, inmortales, libres de dolencias físicas, pero como él, sujetos a pasiones y ambiciones muy humanas. Los dioses, de modo semejante, fueron personificaciones de ideales humanos: Zeus personificó la potencia creadora masculina, Hera la feminidad materna, Atenea la sabiduría, Apolo el esplendor de la juventud, Afrodita lo que de apetecible tiene la mujer, y así sucesivamente. Y por su semejanza con los Dioses el heleno ganó notablemente en autoestimación. Al ser los Dioses más humanos, según reza el dicho, los hombres fueron más divinos.

La pasión principal de los griegos fueron los seres humanos, esto es, sus relaciones sociales, su sitio en el ambiente natural y su posición en el orden universal de cosas. En una ciudad-estado pequeña como Atenas, los deberes cívicos incumbían a cada ciudadano. Cada persona responsable debía interesarse en la política, que Aristóteles consideraba la más alta de las ciencias éticas y sociales. La participación en asuntos públicos se basaba en la necesidad de subordinar las aspiraciones personales en bien de la comunidad y del estado. Para todo aquel que tuviera grandes cualidades de mente y cuerpo, era un honor ejercitarlas al servicio de sus semejantes. Esquilo, Sócrates y Sófocles fueron hombres de acción que sirvieron a Atenas con la espada al igual que con el verbo en foros públicos y teatros. Una de las responsabilidades del ciudadano era fomentar las artes y bajo la democracia ateniense el propio estado, que representaba al pueblo en su totalidad, se volvió el protector principal en ese aspecto.

Desde el punto de vista político y social, la vida ateniense era un equilibrio entre el conservadurismo aristocrático y el individualismo liberal, equilibrio conservado por las instituciones democráticas de esa sociedad. Su arte refleja una contienda gravitacional entre la tradición aristocrática opuesta al cambio y que era partidaria de austeridad, moderación y estilización en las artes, y el nuevo liberalismo dinámico, que se enfrentó al conservadurismo y que se caracterizó por dar mayor énfasis a la emoción, preferencia por el adorno excesivo, y el naturalismo. El genio de Fidias fue el único que logró un justo medio entre estos polos opuestos, y los resultados fueron el incomparable Partenón y sus esculturas.

El humanismo también se expresó por afinidad del hombre con la Naturaleza. Al personificar todas las cosas, animadas e inanimadas los griegos trataron de aproximarse y avenirse a los fenómenos naturales no anticipables, y explicar lo inexplicable. Al poblar sus bosques de esquivas ninfas y sátiros, los mares con tritones musculosos y los cielos con céfiros caprichosos, encontraron una forma imaginativa de explicar algunas de las fuerzas que escapaban al dominio humano. Estas personificaciones, al igual que la concepción de los dioses como seres humanos idealizados, crearon una feliz atmósfera para las artes. Al aumentar su conocimiento y comprensión de la Naturaleza en todos sus aspectos, el griego también acrecentó su propia humanidad. Cuando los filósofos científicos buscaron reducir el universo a los elementos básicos, tierra, aire, fuego y agua, el cuerpo y el alma del hombre fueron identificados con el

elemento básico del mundo natural. Una de las metas del artista es crear un mundo imaginario que sea también una imagen poética del mundo real; los griegos, desde entonces, concibieron el arte como una *mimesis* esto es, imitación o representación de la Naturaleza. Dado que también incluía la naturaleza humana, ello entrañó una recreación de la vida utilizando los diversos materiales y medios del arte.

En armonía con esta forma humanística de pensamiento, estuvo el arte de la escultura. Con el cuerpo humano como punto de partida, divinidades como Atenea y Apolo fueron plasmadas como imágenes idealizadas de la belleza perfecta femenina y masculina, respectivamente. También de gran imaginación fueron las desviaciones de la norma humana, como el dios Pan, con patas de cabra, los centauros mitad humanos, mitad equinos, y los miles de criaturas encantadoras y monstruos que simbolizaban las fuerzas de la Naturaleza. Los griegos estuvieron muchísimo más adaptados y se sintieron más a gusto en el mundo físico que los pueblos cristianos que le siguieron, quienes creían en el divorcio de la carne y el espíritu. Los griegos admiraron mucho la belleza y la agilidad del cuerpo humano en el punto culminante de su desarrollo. Además de estudiar literatura y música, los griegos recibían entrenamiento desde su niñez para competir en los juegos atenienses y olímpicos. Por la perfección de los cuerpos los hombres guardaban la mayor semejanza con los dioses y por esa causa el cultivo del cuerpo fue una actividad espiritual y física. El cuerpo desnudo en acción en los gimnasios era parte de la experiencia diaria, y los escultores tuvieron amplias oportunidades para observar sus proporciones y musculatura. El resultado está a la vista en los conocidísimos ejemplos de las estatuas de atletas atribuidas a Policletos como el *Doriforo* (fig. 32) y el *Discóbolo* de Mirón. Como instrumento de expresión, el cuerpo desnudo masculino alcanzó su punto máximo en el siglo V A. C., si bien el desnudo femenino debía esperar hasta el siglo siguiente para una atención semejante.

Todo punto de vista humanístico supone que la vida aquí y ahora es buena y digna de ser gozada, actitud que contrasta con el ascetismo medieval que renegaba de los placeres de la vida y los consideraba acechanzas del demonio, creyendo que la verdad podía ser alcanzada sólo en el mundo invisible ultraterreno. Si bien los griegos no tuvieron creencia alguna respecto a la vida después de la muerte, podemos conocer la opinión que prevalecía, en la escena subterránea de la *Odisea* de Homero, cuando el fantasma de la madre del héroe explica que "cuando se aparta el aliento de los blancos huesos, revolotea el espíritu y como en un sueño vaga sin rumbo". El fantasma de Aquiles señala a Odiseo que preferiría ser esclavo del más pobre hombre vivo, que reinar como soberano del mundo subterráneo. Las estelas griegas o lápidas funerarias solían mostrar al difunto en alguna actitud característica del mundo vivo, un guerrero en la batalla, un cazador con su caballo o perro favoritos, o una dama eligiendo alguna alhaja.

El reino espiritual de los griegos fue indudablemente de este mundo. No produjeron grandes profetas religiosos ni credos divinos impuestos, ni escrituras sagradas

como autoridad absoluta en asuntos religiosos, ni una clase sacerdotal organizada. Proverbios inscritos en las piedras sagradas de Delfos como "Conócete a tí mismo" y "Nada en exceso", fueron sugerencias sin parecido alguno con las tremendas prohibiciones de los Diez mandamientos. El conocimiento de los dioses provino de la épica de Homero y del libro de los mitos de Hesíodo. El carácter y acciones de estos dioses, no obstante, estuvieron sujetos a una gran variedad de interpretaciones, como cabe advertir de los comentarios de los dramas del siglo V. A. C. Este no seguir un patrón rígido indica una amplísima tolerancia que permitió la especulación libre acerca de la naturaleza del universo. Por ello, los griegos tuvieron que trabajar empeñosamente para penetrar la mente divina e interpretar sus implicaciones en asuntos humanos. Por último, sus principios éticos estaban plasmados en cuatro virtudes: valor, que denotaba ánimo físico y moral; temperancia, en el sentido de "todo con moderación y nada en exceso", o como Pericles señaló "nuestro amor por lo bello no debe llevarnos a la extravagancia"; justicia, que significaba dar a cada hombre lo debido y lo que le correspondía; y sabiduría, la busca de la verdad.

Al igual que la visión religiosa buscó plasmar la imagen divina en forma humana, también las artes buscaron fundir la experiencia de espacio y tiempo en moldes humanos. El espacio indefinido y el tiempo infinito poco significaron para los griegos. El concepto moderno de una nación como unidad territorial o espacial, por ejemplo, no existía así para ellos. La expansión de su ciudad-estado no guardó relación con trazos de un mapa, sino con la unidad cultural de pueblos independientes que compartían ideales comunes. El flujo continuo del tiempo también les pareció irreal, y su poco interés por un pasado histórico exacto se muestra en la imperfección de su calendario, y en que sus historiadores Herodoto y Tucídides en realidad narraban acontecimientos casi siempre contemporáneos. Su geometría tenía como finalidad medir cuerpos estáticos y no en movimiento, y sus artes visuales concedían enorme importancia a las cualidades perdurables de equilibrio y elegancia. La arquitectura griega humanizó la experiencia del espacio al organizarlo en forma tal que no fuese ni muy complejo ni muy grande, para ser abarcado totalmente. La perfección del Partenón reside en su capacidad de humanizar la experiencia del espacio. Por medio de su geometría, fenómenos visuales como esquemas repetidos, progresiones espaciales y distancias a determinados intervalos, son amalgamadas y expresadas dentro de los límites de la fácil captación del ojo y del intelecto. La sencillez y la claridad de la construcción griega fueron siempre evidentes para el observador, y al definir lo indefinido e imponer orden en el caos del espacio, los arquitectos griegos hicieron sus espacios claramente inteligibles.

Al igual que la arquitectura humanizó la percepción del espacio, la danza la música, la poesía y el drama humanizaron la experiencia del tiempo. Estas artes fueron englobadas bajo el calificativo de *música*, y su relación humanística fue recalcada en la educación de la juventud, pues según Platón: "ritmo y armonía llegan

hasta los rincones más recónditos del alma en los cuales se fijan fuertemente, impartiendo gracia al espíritu de quien es educado apropiadamente". La triple unidad de tiempo, sitio y acción que seguían los dramaturgos, estableció límites definidos al flujo temporal, en contraste neto con las cambiantes escenas y estilos narrativos ininterrumpidos de períodos ulteriores. El humanismo esencial del drama griego se observa en su creación de prototipos humanos; en hacer del coro un comentario humano colectivo acerca de acciones individuales de dioses y héroes; en tratar las acciones humanas en forma tal que trasciendan las limitaciones individuales y lleguen a la altura de principios universales, y por sobre todo, la creación de la tragedia, en que se muestra al grande hombre ascender a la cima para despeñarse al abismo más siniestro, y con ello, llegar hasta los límites definitivos de la experiencia humana. En suma, todas las artes de Grecia fueron la fuerza generadora por la cual el ateniense de modo consciente o inconsciente, se sentía a sí mismo identificado con sus conciudadanos y con todo el ritmo de la vida a su alrededor. Por las artes, la experiencia humana se eleva a su nivel más alto; purificado por sus llamas, el hombre es capaz de contemplar su mundo con mayor claridad, a la luz de los valores universales.

IDEALISMO Cuando un artista se enfrenta a problemas prácticos de representación, tiene dos caminos abiertos ante sí: elegir representar objetos como los capta el ojo o bien como los concibe su mente. En el primer caso, hace resaltar a la Naturaleza y en el segundo, a la imaginación; en el primer caso, se entrega al mundo de las apariencias, y en el segundo al de las esencias, y en última instancia, es una elección entre la realidad y la idealización. Al artista realista le importa más lo *concreto*, esto es, dar una representación del objeto real tangible que observa, con todas sus características particulares y peculiares; por otra parte, el idealista da mayor importancia a la *abstracción*, esto es elimina todos los elementos accesorios no propios, y se concentra en la realidad íntima, en las cualidades esenciales de las cosas. El realista, en otras palabras, tiende a representar las cosas como son, en tanto que el idealista como serían o debieran ser. El idealismo como criterio creador concede mayor importancia a la idea o a la imagen mental y trata de trascender las limitaciones físicas, aspira a la realización plena que vaya más allá de la observación real, y busca un concepto cercano a la perfección.

En el estilo griego nos encontramos con ambas corrientes. Una de las obras más celebradas de Mirón fue una vaca de bronce que era tan natural, que causaba reacciones amorosas en los toros y las terneras trataban de mamar de ella. Dicha obra indudablemente correspondería de modo absoluto en el sentido literal, con la definición griega del arte como imitación de la Naturaleza. Por lo contrario, el pintor Parrasio estuvo de acuerdo con Sócrates que "puesto que era imposible encontrar la perfección en un solo modelo humano, era necesario combinar los más bellos detalles de varios de ellos y de este modo, contribuir a que la figura acabada y completa pareciese bella".

El asunto del idealismo es discutido en los diálogos de Platón. El filósofo supone que hay un mundo de verdades eternas y trascendentales, aunque reconoce que la verdad, la belleza y la bondad perfectas existen sólo en el mundo mental de formas e ideas. Los fenómenos observados en el mundo visible son sólo reflejos de estas formas invisibles. A manera de ejemplo, el paralelismo es un concepto, y dos líneas paralelas, en teoría, nunca se alcanzan. Es imposible, empero, encontrar algo en la Naturaleza que se acerque al verdadero paralelismo, y sea cual sea la minuciosidad y cuidado con que un artífice trace líneas paralelas, dos líneas no serán siempre exactamente paralelas y divergirán incluso en grado ínfimo, y como consecuencia, se encontrarán en algún punto del infinito. Empero, ello no destruye el concepto del paralelismo que aún existe en la imagen o idea mental que de él se tenga. Para citar otro ejemplo, la *República* de Platón es un ejercicio intelectual de planeamiento de un estado ideal. Nadie supo mejor que su autor, que una sociedad como la que mostraba no existía en la realidad y quizá nunca existiría. Sin embargo, ello no aminora el valor de la actividad, y lo importante era fijar metas que se aproximaran a su ideal utópico lo más cerca posible que cualquier otra situación existente. "¿Sería un pintor el peor" señalaba "porque después de haber trazado con arte consumado la imagen ideal del hombre de belleza perfecta fuese incapaz de demostrar que dicho hombre nunca ha existido?... y ¿sería nuestra teoría la peor porque no somos capaces de comprobar la posibilidad de que una ciudad funcione con el orden descrito?" Empero, su teoría idealista lleva a Platón a adoptar una posición bastante extraña respecto a las actividades de los artistas. Por ejemplo, cuando crean un edificio, una estatua o una pintura, están imitando o representando cosas específicas, que a su vez, son imitaciones de las formas ideales, y por consiguiente, sus productos están tres veces más lejos de la verdad. La deducción neta sería, por supuesto, que el arte debe alejarse de lo fortuito y dar importancia a lo esencial, alejarse de lo transitorio y buscar lo permanente.

En el punto máximo de su florecimiento en la segunda mitad del siglo V A. C., el estilo griego fue dominado por la teoría idealista. El templo griego fue diseñado como una morada idealizada para un ser perfecto, y por medio de su interrelación lógica de líneas, planos y masas, logra plasmar algo de la permanencia y estabilidad, frente al estado efímero y fortuito de la Naturaleza. Al representar un atleta, un estadista o un dios, el escultor heleno se concentró en características típicas o generales, y no en lo único o particular; ello estuvo acorde con la idea griega de la personalidad que, según ellos, era mejor expresada en los rasgos y características predominantes, que en peculiaridades o singularidades individuales. En la escultura, al igual que en las demás artes, se buscó sobrepasar las sensaciones transitorias para aprehender lo permanente, lo esencial, lo completo. De este modo, el escultor evitaba representar el ser humano en la infancia o en la senectud, pues estos extremos de inmadurez y posmadurez entrañaban imperfección o algo no completo y, en consecuencia, eran incompatibles con la proyección de los tipos ideales. La gama de represen-

taciones iba desde los atletas en plena adolescencia, pasando por las imágenes de Hermes, Apolo y Atenea concebidas en los comienzos de la madurez, hasta Zeus, padre de los dioses representado como un patriarca totalmente desarrollado, en la flor de la madurez. También debemos recordar que pocas veces el escultor griego buscaba la representación directa de seres humanos, tal como eran. La mayor parte fueron tomados sólo como modelos para representar dioses los cuales para ser representados con formas humanas debían tener cuerpos de belleza sobrenatural.

En cierta forma, incluso los sonidos intangibles de la música participaban también en el mundo ideal, en cuanto a las relaciones matemáticas en que se fundaban. Por lo dicho, una melodía debía incluir algo más permanente de la que indicaba su naturaleza efímera. Una de las funciones principales del drama era crear prototipos ideales, y si bien lo típico fue siempre contrario a lo particular, en cierta forma lo uno nació de lo otro. Interpretar esta interrelación fue tarea del coro, y el drama en su totalidad compartió con las otras artes la fuerza de revelar la forma en que lo permanente podría derivar de lo no permanente; la manera en que podría ser extraída la fórmula, base del proceso de formación; de qué manera una virtud perdurable podía ser extraída del estado cambiante universal, la forma en que podía ser encontrado en muchos casos específicos el tipo, y también la manera en que el prototipo o arquetipo podía ser deducido y obtenido de los tipos.

En sentido extremo, los mundos real e ideal representan el caos obscuro y el orden perfecto. Uno era intolerable y el otro inalcanzable, y por ello fue necesario hallar un punto medio entre los dos. En ocasiones podían captarse destellos de verdad, belleza y bondad, y los indicios debían ayudar al hombre a orientarse en su tránsito de lo real a lo ideal. Por ejercicio del razonamiento, el juicio y el sentido moral, el hombre puede dominar las condiciones caóticas de su existencia y acercarla a la aparentemente inalcanzable y remota perfección.

RACIONALISMO. En toda sociedad, al igual que en toda persona, existen fuerzas racionales e irracionales. Queda por resolver si el estado o el individuo busca solucionar los problemas por la razón o por la emoción. Se supone que Pitágoras dijo "las cosas son números" y con ello, afirmó que algo sólido y permanente es la base de las apariencias cambiantes de las cosas. Generaciones más tarde, Anaxágoras avanzó un poco más al afirmar que "la mente tiene poder sobre todas las cosas vivas". Su discípulo Sócrates aceptó y elaboró aún más este argumento, y rogaba a sus seguidores que tuviesen un amor ardiente por la verdad, no porque ella fuese útil para el éxito mundanal, sino porque es un ideal que debe ser buscado por sí mismo. La vida plena en el apogeo de la civilización griega incluyó no sólo los principios éticos de valor, temperancia y justicia, sino también la sabiduría, virtud alcanzada por el libre ejercicio de las facultades racionales del hombre.

En las tradiciones hebrea y cristiana, el pecado reside en transgredir la ley moral, pero para los griegos, el pe-

cado original residía en la ignorancia. La tragedia de Edipo en el drama de Sófocles *Edipo rey* es su ignorancia, que le impide saber que él es asesino de su padre, marido de su madre y que cria hijos que son sus propios hermanos. Su caída, en consecuencia, es producto de su ignorancia, y su destino es el precio que tiene que pagar. En *Las Bacantes*, el tema general es el conflicto entre lo conocido y lo desconocido. Agavé termina por asesinar a su propio hijo, pues voluntariamente rinde su razón a un culto irracional. La caída de su hijo Penteo acontece porque la razón de este último no es lo bastante fuerte para comprender las fuerzas emocionales e irracionales que son el motor de la vida de los miembros de su familia y de sus asuntos. Para dominar estos factores, ante todo debió haberlos comprendido y, en consecuencia, Penteo careció de la sabiduría y tolerancia necesarias para un gobernante cabal. Sin excepción, toda la tradición filosófica griega se basa en el supuesto de que sin el conocimiento y el libre ejercicio de la razón, no hay felicidad absoluta para el género humano.

Al creer por sí mismos en el espíritu de libre curiosidad intelectual, los griegos en gran medida pudieron elaborar con fortuna normas razonables para dirigir la vida y sus fuerzas creadoras. Esta fe en la razón también dio a las artes una lógica íntima propia, pues cuando las manos de un artista son guiadas por un espíritu despierto, su obra puede ir más allá del juego superficial de las impresiones sensoriales y penetrar en niveles más profundos de la experiencia. Para todos los períodos que siguieron, este equilibrio entre los polos opuestos de la razón y la emoción, la forma y el contenido, la realidad y la apariencia, se volvió la base de todo estilo clásico. Respecto a movimientos ulteriores como el Renacimiento y el neoclasicismo del siglo XIX en que se volvió la mirada a lo clásico, principios directores son la simetría, la proporción y la unidad basada en la interrelación de las partes entre sí, y con el todo.

Las virtudes de equilibrio, claridad y sencillez que los griegos fijaron como norma de excelencia en todas las artes dependieron de la facultad de selección de una mente armoniosa y ordenada. Como Platón señaló: "la belleza de estilo, la armonía y la gracia, y el ritmo puro dependen de la sencillez, y con ello buscó denotar la sencillez verdadera de un espíritu y un carácter ordenados con concisión, propiedad y nobleza". La actitud de Platón hacia las artes que no satisfacían estas normas fue altamente crítica. Dado que la inspiración, al igual que las reglas son condición necesaria de la capacidad de crear, Platón temió que algunas obras de arte tendiesen a ser producto más de la locura divina que de la razón. Aristóteles, sin comprometer su posición racional pudo distinguir entre la verdad histórica y la poética, el hecho y la imaginación. Empero, la licencia poética fue criticada severamente por Platón. Por ejemplo le molestaban enormemente refinamientos arquitectónicos como la éntasis de las columnas e inclinar las paredes para obtener la ilusión de perfección por medio de deformaciones cuidadosamente calculadas. Dado que sólo el mundo de las matemáticas parecía fijo y lógico, el mundo de las apariencias era engañoso, como lo probaban ilusiones, verbigracia, una vara cuya imagen se quebraba al ser

colocada en el agua. El artista para Platón era un ser que a veces parecía atender a las deficiencias y no a las virtudes de la naturaleza humana. "De este modo" escribe, "todo tipo de confusión es revelado dentro de nosotros; y esta es la debilidad del espíritu humano sobre la que se impone el arte de conjurar y el de engañar con luces y sombras y otros medios ingeniosos, y tiene un efecto semejante a la magia". El filósofo también señaló que "en obras como la escultura y la pintura de cualquier magnitud, hay cierto grado de engaño; pues si los artistas diesen las proporciones verdaderas de sus trabajos honestos, la parte superior, que es la más distante, parecería desproporcionada con la inferior, que es la más cercana, y por ello escamotean la verdad en sus imágenes y hacen sólo proporciones que parecen ser bellas sin importar las reales". Aún más, lo que es válido respecto a las desviaciones de las líneas visuales, también lo es en las variaciones de los ritmos de poesía recitada y música ejecutada. Si prevalece la regularidad matemática, el resultado es desvaído y mecánico. En música, la altura del sonido debe oscilar un poco para semejar a la de la voz humana y sonar natural e interesante. Platón también consideró irracional lo anterior y pensó que la única esperanza residía en las "artes de medir y numerar y pesar, para ir al rescate de la comprensión y conocimiento humanos". De ello podemos deducir que la excelencia o inferioridad de diversas artes depende de la forma en que emplean principios matemáticos.

A pesar de los recelos de los filósofos, los artistas griegos mostraron la misma preocupación que Platón en la busca de un orden ideal, que según ellos podía ser captado por la mente, a través de los sentidos. En retrospectiva, la arquitectura griega resultó ser una de las piedras miliares en la solución racional de problemas de construcción. El sistema de columna y dintel en la construcción hasta donde fue perfeccionado, es eminentemente razonable y totalmente comprensible. Todos los elementos estructurales cumplen su finalidad lógica y nada se ha escondido ni es misterioso. El principio ordenado de repetición en que se basan los diseños de los templos griegos es tan lógico en sus consecuencias como cualquier teorema geométrico de Euclides o diálogo de Platón, pues logra para el ojo lo que Platón trataba de lograr para el espíritu. La unidad integral del templo griego satisfizo la necesidad griega de que una obra de arte fuese completa en sí misma. Sus relaciones cuidadosamente controladas pero flexibles, entre líneas verticales y horizontales, sólidos y vanos, principios estructurales y ornatos decorativos, le dan una consistencia y estabilidad íntima inexorable. Las proporciones armónicas del Partenón reflejan la imagen griega de un universo armoniosamente proporcionado, muy semejante a un sistema lógico.

De modo semejante, la escultura evitó los errores de la rigidez matemática y logró desarrollar principios adaptados a sus necesidades específicas. Cuando Policeto dijo: "la belleza llega poco a poco, a través de muchos números", afirmaba una teoría racional del arte en que las partes y el todo de una obra podían ser expresados en proporciones matemáticas, aunque también concedió cierto margen a la aplicación flexible de la regla, según

determinada postura o línea de visión. Por la reconciliación de los polos opuestos de orden y libertad, nos revela la afinidad y cercanía del escultor con sus colegas filósofos y políticos que buscaban los mismos fines en otros aspectos de la vida ateniense.

Elementos racionales e irracionales estaban presentes en la forma y el contenido del drama griego, al igual que en la arquitectura de la época. En el Partenón los triglifos colocados regularmente en la estructura estaban intercalados con paneles en que se mostraban centauros y otras criaturas mitológicas. El tema de estas esculturas fue la lucha entre los griegos como paladines de la ilustración y la civilización, y las fuerzas del oscurantismo y la barbarie. En el drama, el diálogo racional apolíneo existió junto con el inspirado coro dionisiaco. Empero, incluso en este último, la composición de esquemas métricos intrincados y la disposición ordenada y compleja de las partes participan del racionalismo y hacen sentir el contenido dramático en una forma altamente ordenada. En el diálogo, la acción de los episodios debe por regla conducir de modo inevitable e inexorable hacia el final predestinado, al igual que las líneas y los grupos de las figuras deben cumplir su misión, en una composición como la que se encuentra en el frontón oriental del Partenón. En la unión de los elementos mitológicos y racionales, la tragedia podía mediar entre la intuición y la regla, entre lo irracional y lo racional, entre los principios dionisiacos y apolíneos. Por encima de todo, logra una coherencia, que cumple a norma de criterio aristotélico de "una sola acción, una que sea totalmente completa por sí misma, con un comienzo, un medio y un fin, que permita a la obra generar placer adecuado, con toda la unidad orgánica de una criatura viva".

De la misma forma que la armonía del Partenón dependió de un módulo seguido en la proporción de las columnas dóricas, también Policeto derivó las proporciones para el cuerpo humano, de la relación matemática de sus partes. De modo semejante, las líneas melódicas en la música se basaron en las subdivisiones de los intervalos perfectos, obtenidos de las proporciones matemáticas de cuarta, quinta y octava. También las partes dichas por el coro del drama griego fueron elaboradas a base de unidades métricas intrincadas que se añadieron a las partes mayores en que descansaba la unidad del drama. En ninguno de estos casos, empero, el efecto deseado fue una cristalización fría. En la arquitectura de estilo griego, en las estatuas de Policeto, en los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides y en los diálogos de Platón, el enfoque racional fue empleado principalmente como un proceso dinámico para sugerir formas de resolver una diversidad de problemas humanos y estéticos.

Fueron también los griegos los primeros en advertir que la música, a semejanza del drama y otras artes, era un medio o un puente tendido entre la locura divina de un músico inspirado, como Orfeo, y las bases matemáticas sólidas que sustentaban el arte, desde el punto de vista acústico. El elemento de inspiración tenía que ser temperado por un sistema teórico ordenado que pudiera demostrar desde el punto de vista matemático la disposición de sus intervalos melódicos y proporciones métricas. Por último, debe recordarse que la deidad principal

de la ciudad era Atenea, diosa del conocimiento y la sabiduría. Incluso un culto como el de Dionisos a través de las reformas órfica y pitagórica, tendió constantemente a orientarse cada vez más al racionalismo y al pensamiento abstracto. Atenea, Dionisos y Apolo fueron hijos de un mito, pero sus destinos encontraron una culminación común en el racionalismo supremo de Sócrates y Platón, quienes llegaron a la conclusión que la filosofía era la música más elevada.

CONCLUSION

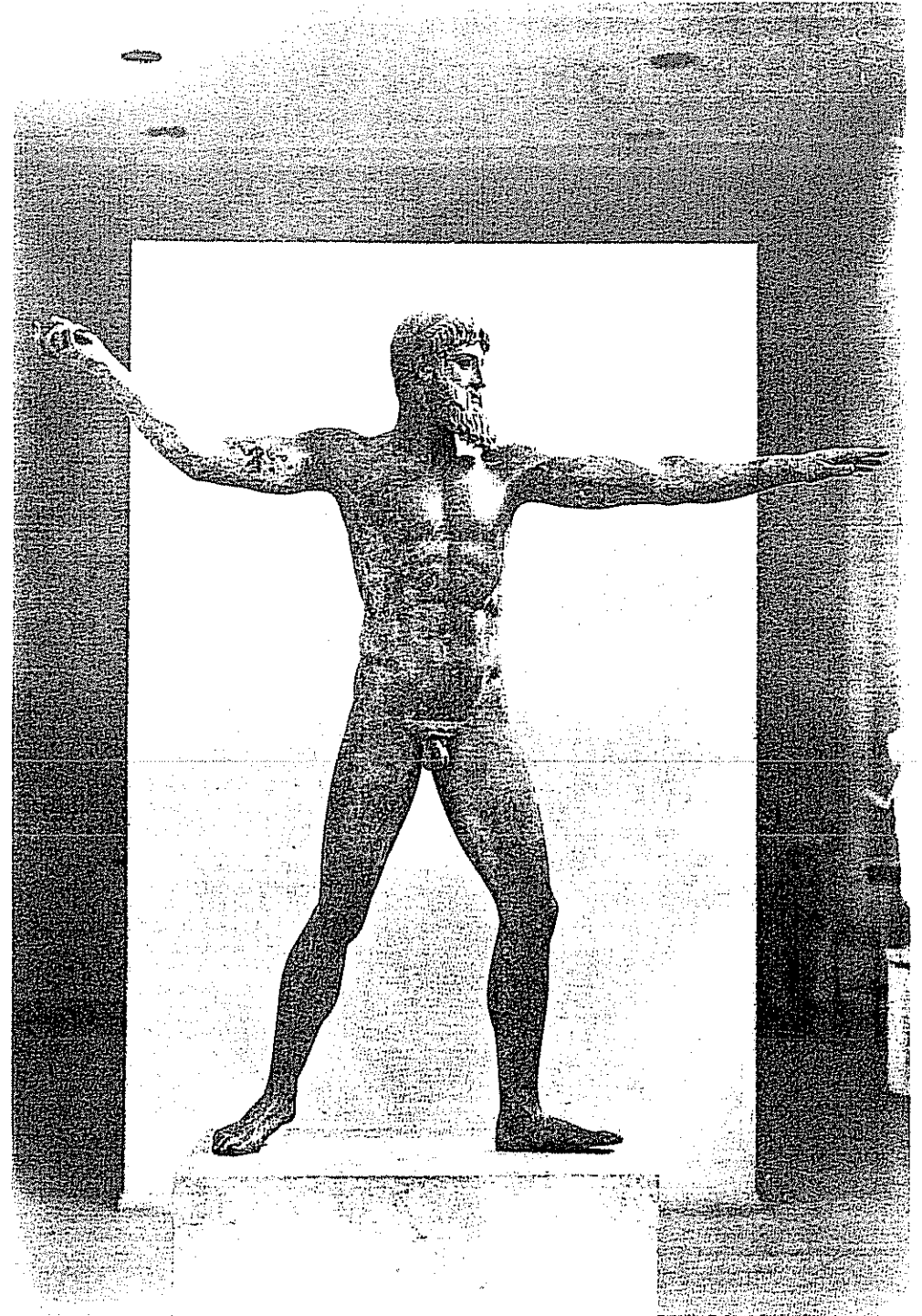
Al mirar los atenienses en el espejo de sus artes, bien pudieron haber contemplado el largo camino que habían recorrido desde la oscuridad de la prehistoria, con todas sus prácticas primitivas y supersticiones mitológicas. A la luz de su presente radiante, con confianza compartieron la dirección de su mundo con sus dioses, que sin duda eran inmortales, pero no todopoderosos. Dado que incluso las deidades tenían limitaciones, se necesitaba con urgencia la ayuda del hombre. La busca constante de justicia y sabiduría aproximaba al máximo los mundos divino y humano y los hermanaba en una sola armonía universal, y en el proceso los dioses eran humanizados y los hombres impulsados hacia la divinidad.

La noción socrática de verdad, por ejemplo, no fue traída de la cima de una montaña ni fue impuesta desde lo alto por algún hombre o un dios. Fue producto evolucionado de la práctica y el esfuerzo, por aplicación de principios racionales, en un proceso dialéctico. Las artes

de los atenienses estaban dirigidas a seres de razón, y por ello eran más persuasivas si poseían las virtudes de equilibrio, orden y proporción, que si intentaban impresionar por la masa pesante de una pirámide o el vuelo colosal de una altísima torre de Babel. El idealismo ateniense encontró su expresión en una trinidad hecha de los axiomas eternos de verdad, belleza y bondad, cada uno por sí mismo una faceta de la unidad ideal alcanzable por el espíritu del hombre. A esos ideales no se llegaba por ritos místicos sino por el proceso de dialéctica, estética y ética. Por esas vías fue posible captar y discernir en el horizonte distante, un sitio intelectual, bello y moral para vivir, lo bastante amplio para asegurar la expansión de las instituciones y artes atenienses en una esfera de excelencia rara vez igualada y nunca excedida por los hombres que les antecedieron o siguieron.

En resumen, todo lo mostrado en esta exposición fue la configuración notabilísima de los hechos históricos sociales y artísticos que condujeron a este florecimiento único de la cultura. Empero, las circunstancias conspiraron para producir un ocaso de la fuerza política, pero Atenas estaba destinada a perdurar como la preceptora de Grecia, de Roma y todos los pueblos de la civilización occidental. Las palabras de Eurípides aún suenan armoniosamente por los meandros del tiempo:

“Desde las edades pasadas son afortunados los descendientes de Erecto, hijos de los bienaventurados dioses; Nútrelos preclara sabiduría en país inexpugnable y discurren con pompa en lucidísima atmósfera, en donde dicen que en un tiempo la blonda Harmonía dio a luz las castas musas, a las nueve Piérides.”



LAMINA I Zeus (¿Poseidón?) entre 460 y 450 A. C. Bronce de 20 m de altura. Museo Nacional de Atenas

3 ESTILO HELENISTICO



LAMINA 2 Orfeo entre los Tracios. Hecho aproximadamente por 440 A. C.
Vaso ático con figuras rojizas. Museos Estatales de Berlín.

PERGAMO, SIGLO II ANTES DE CRISTO

A semejanza de Atenas, más antigua que ella, la ciudad de Pérgamo en Asia Menor se desarrolló alrededor de su acra, la colina fortificada que fue residencia de sus gobernantes y asiento de su santuario. La acrópolis de Pérgamo era un sitio con mayores ventajas naturales que la de Atenas y jugó un papel importante en el crecimiento de la ciudad. Pérgamo situada estratégicamente en una llanura cerca del mar Egeo, contó con un comercio próspero de exportaciones. La fértil llanura formada por la confluencia de tres ríos era fácil de defender desde la colina y la misma ciudad rodeada por el amplio mar, altas montañas y barrancas profundas, era inexpugnable, excepto por el lado sur. En un sitio de extraordinaria belleza creció la ciudad que participaría de manera tan importante en el periodo helenístico.

Después de la rendición de Atenas a Esparta en el año 404 A. C. Grecia cambió de estilo de gobierno de ciudad-estado pequeña y democrática como unidad política básica, a formas más autocráticas de mando. Filipo de Macedonia fue el primero en reunir con fortuna en un solo reino todos los territorios de tierra firme griega; después su hijo Alejandro el Grande se dedicó a conquistas de las que resultó un empeño de corta vida. Con grandes centros, tan distantes como Siracusa en la isla de Sicilia, Alejandría en el delta del Nilo y las ciudades del Asia Menor en la costa Oriental del Mar Egeo, el pensamiento y las actitudes griegas se tomaron más variadas y de visión más internacional. El periodo helenístico propiamente dicho cubre los dos siglos entre la muerte de Alejandro en 323 A. C. y la conquista romana de Grecia en 146 A. C., aunque en efecto continúa a través de un periodo grecorromano de transición hasta 27 A. C., el comienzo de la dinastía de los Augustos en Roma. Durante estos dos siglos los griegos conservaron la primacía cultural, pero al entrar en contacto con una variedad de influencias de otras regiones, su cultura se tomó cada vez más cosmopolita. Por esa causa se ha trazado una línea entre los estilos griego y helénico más temprano y más puro, y el estilo helenístico ulterior más difuso.

En Asia Menor, surgieron importantes centros artísticos en Halicarnaso, Efeso, Rodas y especialmente en Pérgamo. La preeminencia excepcional de esta última ciudad fue en gran parte obra de la energía y sagacidad política de los reyes atálidos, cuya perspicacia y reconocimiento temprano del poder creciente de Roma los hizo celebrar alianzas ventajosas con la que sería ciudad imperial del futuro. Pérgamo, de este modo, fue un centro importante de civilización por derecho propio, y uno de los puentes principales por los cuales pasó la tradición griega al imperio romano.

El planeamiento de las ciudades griegas se remonta no más allá de la mitad del siglo V A. C. La fama de "la Atenas de amplias avenidas" basose más bien en la vía Panatenaica, una calle de unos 4 m de ancho, suficiente para que caminaran libremente cinco o seis hombres y que facilitó las procesiones a la acrópolis y el tránsito a teatros y mercados. Por lo demás, las calles de Atenas eran callejones estrechos por los que apenas podía pasar un hombre con un carro tirado con un boricario. Sin pavimento de clase alguna seguramente fueron tan secas y polvorientas en verano como húmedas y llenas de lodo en invierno y primavera. La sección residencial ateniense fue sólo una masa de casas de adobe en que pobres y ricos vivían uno junto a otro, en condiciones bastante insalubres. Solamente en el ágora y en la acrópolis se advertía una sensación de espaciosidad; pero, incluso en esta última, los edificios estaban planeados dando atención absoluta a su lógica individual y muy poca o nula a su relación en grupo. Por esa causa cada edificio existía en forma independiente y no en relación con el conjunto.

Las trazas de las ciudades griegas a pesar de representar un adelanto extraordinario respecto a sus predecesoras dispuestas sin concierto, se basaron en la aplicación de un plano geométrico inflexible que no tomó en consideración las irregularidades del terreno, o si lo hizo, fue en grado mínimo. Si dentro de la traza de la ciudad se encontraba una colina, las calles a veces estaban tan escarpadas y empinadas que se podía transitar sólo valiéndose de escaleras casi verticales. Apenas se han comenzado a desenterrar las zonas residenciales de la antigua ciudad de Pérgamo; empero, se sabe que siguieron dicho sistema fijo y regular. Bajo Eumenes II, la ciudad alcanzó su mayor tamaño, y el grueso muro que él construyó para rodear la ciudad incluía más de 200 acres, más de cuatro veces el territorio fijado por su antecesor. Por un sistema de canales hubo abasto satisfactorio de agua de los manantiales de la montaña cercana, y fue suficiente para una población de 120 000 personas, sistema que fue el más grande de su tipo antes de los acueductos romanos.

La entrada principal a la ciudad estaba en el sur, y se hacía por un arco impresionante coronado por un frontón con un friso adornado por triglifos. El tránsito era desviado por varios portales de bóveda que llevaban a una plaza, en donde una fuente refrescaba a los viajeros. De la plaza, la calle seguía bordeada por moradas más humildes hasta llegar al gran mercado en un desnivel inferior, pleno de animación por las actividades de buhoneros y vendedores ambulantes de todo tipo. Este mercado era una gran plaza abierta rodeada en tres lados por una columnata de doble piso que servía de fachada

CRONOLOGIA: Periodo Helenístico

Hechos generales. A. C.

359 a 336	Filipo de Macedonia domina Grecia
336	Asesinato de Filipo; le sucede su hijo Alejandro el Grande
334 a 323	Conquista de Alejandro en Cercano Oriente, Asia Menor, Persia e India
331	Fundación de Alejandría en Egipto
323	Muerte de Alejandro el Grande
323 a 275	Los generales de Alejandro se dividen su imperio: Tolomeos en Egipto, Seléucidas en Siria y Palestina, y Atálidas en Pérgamo
241 a 197	Atalo I gobierna como rey de Pérgamo Derrota de los galatas en Galacia Pacto de alianza con Roma Erección del monumento que conmemora la victoria sobre los galatas Atalo, protector de la primera escuela de escultura de Pérgamo
197 a 159	Eumenes II, rey de Pérgamo Derrota de los galatas El poderío del reino alcanza su punto máximo Fundación de la biblioteca de Pérgamo Eumenes encarga la erección del altar de Zeus Protector de la segunda escuela de escultura de Pérgamo
159 a 138	Atalo II, rey de Pérgamo Protector de la pintura Conquista romana de Grecia
146	Conquista romana de Grecia
138 a 133	Atalo III, rey de Pérgamo Hereda su reino a Roma
129	Pérgamo se torna provincia romana

Arquitectura y escultura

359 a 351	Mausoleo de Halicarnaso; friso de Escopas y su escuela
323 a 146	Periodo helenístico propiamente dicho: de 146 a 27, periodo de transición grecorromano; grandes centros de cultura en Alejandría, Pérgamo, Antioquía y Rodas
Aprox. 306	<i>Victoria (Niké) de Samotracia</i>
Aprox. 250	<i>Venus de Milo</i>
Aprox. 328	Primera escuela de Pérgamo
183 a 174	Monumento ordenado por Atalo I para celebrar la victoria sobre los galatas
183 a 174	Segunda escuela de Pérgamo
Aprox. 100	Gran altar de Zeus erigido por Eumenes II Grupo de <i>Laocoon</i> hecho en Rodas por Agesandro, Atenodoro y Polodoro

Filósofos y científicos

Aprox. 341 a 270	Epicuro, fundador del epicureismo
Aprox. 336 a 264	Zenón de Citium, fundador del estoicismo
Aprox. 321	Aristoxeno de Tarento, teórico musical
Aprox. 300	Euclides
Aprox. 287 a 213	Arquímedes

Pintores y escultores

Aprox. 359 a 351	Escopas
Aprox. 330	Apeles, pintor de la corte de Alejandro
Aprox. 200	Boeto

a hileras de estancias que servían de tiendas. Hacia adelante, la calle pasaba por edificios que albergaban los talleres y molinos en que se fabricaban alfarería, azulejos y textiles. Las casas de los ciudadanos acomodados estaban en promontorios, lejos de las calles principales, en que se dominaba el panorama de la ciudad. A los pies de la acrópolis se extendía otra plaza, en la que se enseñoreaba una gran fuente y se contemplaba un panorama bellísimo.

En un sitio impresionante a más de 300 m sobre la campiña vecina estaba asentada la acrópolis de Pérgamo (fig. 39), una ciudadela majestuosa considerada como una de las más imponentes del mundo griego. En las faldas de la colina, en altas terrazas sostenidas por muros y fortificaciones de retén estaban los edificios y obras de arte que dieron a la ciudad su fama de segunda Atenas. Por la utilización ingeniosa de los contornos naturales del terreno, los arquitectos de Pérgamo pudieron contar con escenarios para cimentar diversos edificios que no solamente eran extraordinarios en sí, sino que, por medio de rampas y calzadas de unión y atrios abiertos, estaban dispuestos en un todo armonioso. En ese sitio, en una sucesión de desniveles ascendentes estaban gimnasios, campos deportivos, templos, edificios de reunión, plazas públicas, alamedas arboladas y un anfiteatro. Por encima de todos ellos, flanqueada por torres de vigía, cuarteles, arsenales, almacenes y jardines espaciosos, se enseñoreaba la residencia real

ARQUITECTURA

En las tres terrazas artificiales más bajas de la acrópolis de Pérgamo estaba una serie de parques abiertos, rodeados por columnatas y edificios que incluían un triple gimnasio, uno para cada grupo de edad. Las espaciosas zonas al aire libre comprendían un campo de juegos para niños y jovencitos, un campo atlético y un estadio para carreras; también había vestidores, baños y edificios para deportes bajo techo. Como centro de la educación en la ciudad, el gimnasio también incluyó salones y salas de conferencias. Tiene importancia especial que dichos gimnasios fueran centros para ejercicio mental y físico. Su situación agradable en arboledas y jardines fue origen de los nombres de varias famosas escuelas de filosofía, como la Academia de Platón y el Liceo de Aristóteles, al igual que la *stoa* o columnata sombreada de la fachada de un edificio público, de la cual derivó su nombre la escuela estoica de filosofía. En el gimnasio de Pérgamo se han encontrado estatuas de figuras mitológicas como Asclepio, hijo de Apolo y médico de los dioses, e Higía, hija de Asclepio y guardiana de la salud de los jóvenes, al igual que representaciones esculpidas de atletas en plena acción. Un pequeño templo vecino estaba dedicado a una de las deidades protectoras de los deportes, tal vez Mercurio, el alípede mensajero de los dioses, o Hércules, parangón mitológico de fuerza; muy cerca estaban las estatuas de Niké, diosa de la victoria,

altares para ofrendas deportivas y bustos de atletas prominentes que habían ganado juegos olímpicos y otras competencias griegas.

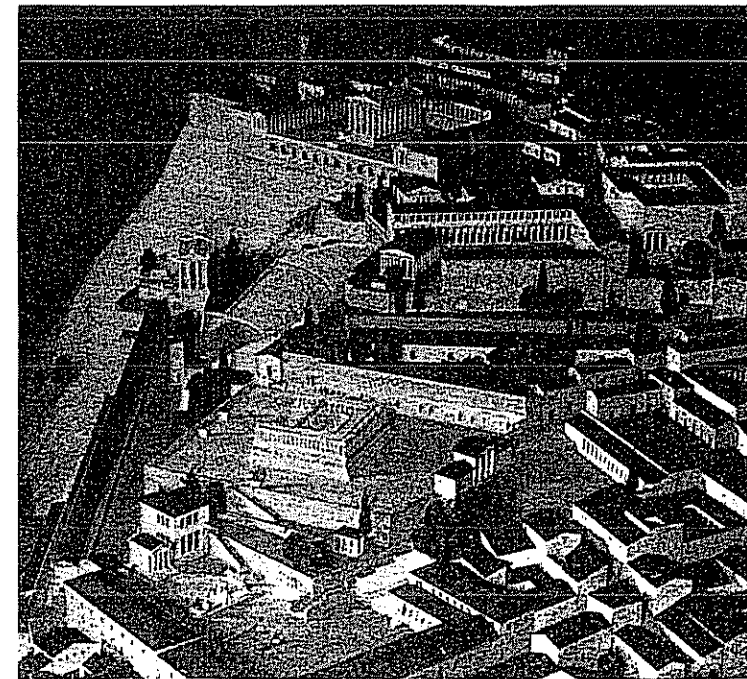
Por arriba del gimnasio estaba el ágora superior (fig. 39, abajo, izquierda) una plaza abierta que servía como sitio de reunión y como mercado de mercancías de calidad como la renombrada cerámica y textiles de Pérgamo. Por arriba del ágora estaba una terraza amplia con suelo de mármol en que se levantaba el altar de Zeus con su famoso friso en el que, en planchas de mármol, se mostraba la batalla de los dioses como personificaciones de la luz y el orden contra los gigantes como representantes de la obscuridad y el caos. Hecho aproximadamente por 180 A. C. este triunfo artístico del periodo euménico ha sido proclamado por muchas autoridades contemporáneas como una de las siete maravillas del mundo antiguo. Su estructura y escultura son de enorme importancia, por lo que comentaremos todo lo referente a él en el apartado siguiente.

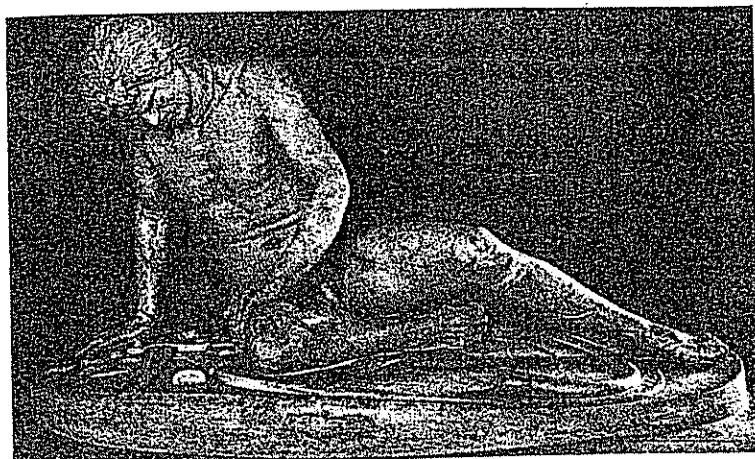
En el siguiente nivel por arriba del altar de Zeus estaba el recinto dedicado a Atenea Polias o Atenea protectora de ciudades, y guardiana de leyes y la vida ciudadana. Su templo (fig. 39, centro) era un edificio gracioso en estilo dórico, menor que el Partenón, con pórticos de seis columnas en cada extremo y 10 columnas por lado. Este nivel estaba enmarcado por un gran peristilo en L, de dos pisos, que formaba un atrio abierto en que se

levantaba el monumento en bronce que celebraba la victoria de Atalo I, padre de Eumenes, sobre los galatas (figs. 40 y 41). El peristilo servía también como fachada de la gran biblioteca de Pérgamo que con toda propiedad fue colocada en el recinto de Atenea, diosa de la razón, la contemplación y la sabiduría. La parte más valiosa de la biblioteca estaba en cuatro estancias en el segundo piso, en un sitio de unos 50 m de largo por 16 m de ancho. En sus anaqueles de piedra, algunos de ellos todavía en pie, estaban los antiguos pergaminos cuyo número en la época de los atálidas se calculó en unos 200 000. La biblioteca de Pérgamo era tan valiosa como la de Alejandría, y eran las dos más importantes de la antigüedad. Muchos años después, cuando la mayor parte de la colección de Alejandría de cerca de medio millón de volúmenes fue quemada en un levantamiento contra César, Marco Antonio obsequió a Cleopatra toda la biblioteca de Pérgamo.

Por debajo del recinto de Atenea estaba el teatro (fig. 39, centro, izquierda), construido por órdenes de Eumenes II, por 170 A. C. El auditorio, con sus 78 filas semicirculares de asientos de piedra que podían acomodar 10 000 espectadores, fue excavado en la ladera de la colina. Por debajo estaba la sección tradicional circular de la orquesta, en donde el coro actuaba alrededor de un pequeño altar dedicado a Dionisos, y la plataforma rectangular del escenario para los actores.

Fig. 39. Acrópolis de Pérgamo, reconstrucción de H. Schliel.



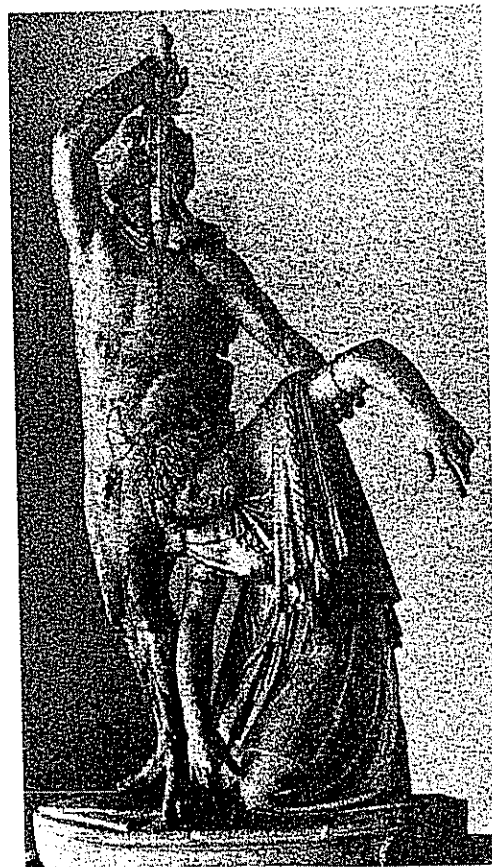


Arriba: Fig. 40. *Gálata moribundo*. Cópia romana del bronce original de 225 A. C., aproximadamente. Mármol, 1 m de altura por más de 2 m de largo. Museo Capitolino, Roma

Derecha: Fig. 41. *Gálata y su esposa* (o el gálata suicida). Cópia romana del bronce original hecho en 225 A. C., aproximadamente. Mármol; más de 2 m de altura. Museo Nacional de Roma.

De igual modo que los reyes atálidas dominaron la vida de su ciudad y constituyeron el vértice de la pirámide social de su reino, la residencia real coronaba el punto más alto de la capital. Más tarde, después que Pérgamo quedó bajo el yugo de Roma, parte del palacio fue demolido para ampliar el gran templo en estilo corinto en honor del emperador Trajano, que se muestra en la parte superior del primer plano de la figura 39. Desde la cumbre de su colina, los reyes de Pérgamo podían vigilar su rico dominio. De las montañas del norte llegaban la plata y el cobre para sus monedas, tan necesarias para el comercio y pago de sus soldados. De la misma región llegaban colofonia, alquitrán y madera de construcción, para satisfacer las necesidades de la construcción de barcos, y también aportaba mármol para sus edificios y esculturas. De este modo, se desplegaba el panorama a su alrededor, que comenzaba con las cimas del monte Ida y la cadena montañosa circundante (en el fondo de cuyas barrancas fluían las corrientes que nutrían los fértiles valles y amplias planicies), hasta llegar a las aguas brillantes del mar Egeo, más allá del cual estaban las playas de la madre patria griega.

A semejanza de Creso, los atálidas de Pérgamo fueron famosos por sus riquezas fabulosas, y Horacio y otros escritores romanos emplearon la frase "rico como un atálida". Pero si se les valora con base en estándares ulteriores los atálidas vivieron con bastante modestia y la residencia llamada "palacio real", era en realidad un conjunto poco coherente de pequeños edificios entre bosques y jardines, que variaban con la suerte cam-



biante y las divinidades de los reyes. Incluidos en el grupo estaban alcobas que se abrían en patios rodeados por columnas, estancias dedicadas al culto dinástico, cuarteles para la guardia real, un tesoro, y varios almacenes para diversos artículos, granos y armas.

El amor por la ostentación, empero, fue menor en las residencias reales que en los grandes edificios públicos que los soberanos atálidas hicieron, y en los ostentosos presentes a ciudades como Atenas y Roma. Más importantes que el tamaño y lujo de su morada, fue para los reyes atálidas la vecindad inmediata con los templos de los dioses, hecho importante. Desde el punto de vista simbólico y práctico, su residencia estaba situada en la cima de la colina para dominar la ciudad que se esparcía a sus pies. Desde ese punto, todas las miradas eran atraídas al magnífico grupo de edificios, lo que hacía al populacho levantar los ojos, cosa importante desde el punto de vista psicológico, y también llevar la vista a lo alto al sitio en que vivían dioses y reyes que gobernaban sus vidas.

El planeamiento de Pérgamo, de este modo, con toda sagacidad reforzaba la idea de la monarquía reinando por encima de todos. En ese sitio, desde el punto de vista topográfico y político, estaba el rey, distante de su pueblo y en relación con él por los dioses. A pesar de ser un personaje viviente gozaba de prerrogativas divinas, como una estatua para culto, en que en un altar ardía grano perfumado ante ella y una celebración anual en su honor. Este estado semidivino, en relación con el derecho real de gobernar, tenía como finalidades prácticas la obediencia a las leyes reales y facilitaba la recaudación de impuestos (a menudo bajo el aspecto de ofrendas a los dioses) que unía a las gentes y a las facciones que vivían bajo el rey. En la dedicación participaban los intelectuales y los artistas que el rey atraía a su corte, cuyas obras eran miradas con admiración y reverencia por la multitud. Propios y extraños por igual estaban sobrecogidos ante la grandiosidad extraordinaria de la arquitectura y la escultura.

La pompa y la ostentación que caracterizaron la vida helenística la apartaron por completo de la sencillez y nobleza que prevalecieron en el siglo V (A. C.), más austero. La magnificencia se volvió grandiosidad, y muchos monumentos fueron erigidos no para honrar a los dioses sino a los propios reyes, quienes incluso en vida asumieron rangos semidivinos. Se dejó de dar importancia al idealismo abstracto y a la universalidad del periodo temprano, y se concedió mayor importancia a la glorificación de individuos. Al cambiar las épocas, no obstante, se hicieron indiscutibles progresos en el arte de la construcción. Se concedió mayor importancia a la arquitectura doméstica y los arquitectos de Pérgamo superaron el método sencillo de columna y dintel del periodo helénico, al emplear el arco y la bóveda en las puertas de la ciudad y en los sistemas de abastecimiento de agua y de alcantarillado. Tanto en arquitectura como en cultura Pérgamo fue el eslabón entre los periodos griego y romano. Tal fue la imagen de la brillante ciudad con miles de estatuas, relieves esculpidos, murales pintados y pergaminos, y morada de filósofos, eruditos, escritores, artesanos y amantes del lujo y los placeres.

Por toda la ciudad de Pérgamo existieron en profusión esculturas de todos tipos, pero los ejemplos que han llamado la atención de la posteridad estaban en dos de las terrazas de la acrópolis. En el recinto de Atenea, por debajo de la residencia real, limitado por el templo en un lado y la arquería en el otro de la biblioteca en los otros dos lados, estaba un atrio espacioso en que Atalo I erigió los monumentos escultóricos para conmemorar sus victorias. Los grupos que él ordenó estuvieron en ese sitio durante el último cuarto del siglo III A. C. En la terraza inferior, en el primer cuarto del siglo II A. C., su hijo y sucesor Eumenes II construyó el altar de Zeus (fig. 42), con su famoso friso. Desde el punto de vista histórico los dos periodos han sido divididos en primera y segunda escuelas de Pérgamo, pues dado que ambas estuvieron separadas por menos de 50 años de diferencia, algunos escultores tal vez participaron en ambos proyectos si no es que enseñaron a sus sucesores. Todos los originales en bronce de la primera escuela han desaparecido y podemos estudiarlos sólo por las copias de mármol de artistas helenistas o romanos de épocas ulteriores. La mayor parte de las esculturas de la segunda escuela sobreviven por los resultados afortunados de las excavaciones alemanas a fines del siglo pasado, y pueden admirarse en nuestros días en el Museo de Pérgamo en Berlín Oriental.

Las obras principales de la primera escuela fueron dos grandes monumentos en bronce, cada uno compuesto de muchas figuras. Uno conmemoraba las victorias de Atalo sobre el reino vecino seléucida, pero sólo han sobrevivido algunos detalles de este grupo, el otro conmemoraba su victoria temprana y brillante sobre las tribus nómadas de los gálatas que desde Europa cruzaron el Helesponto para asolar el norte del reino de Pérgamo. Desde su provincia, Galacia, los gálatas fueron una amenaza constante para las ciudades griegas meridionales. A pesar de que su predecesor se había librado de ellos por pago de tributos, Atalo I rechazó este recurso. Se enfrentó a la siguiente invasión con un ejército y el resultado de la batalla, librada unas 30 millas al este de Pérgamo, fue lo bastante decisivo para alejar a los gálatas durante una generación. Sus consecuencias se sintieron en todos los ámbitos, y ciudades y reinos del mundo griego tuvieron un breve respiro de paz.

Los fieros gálatas habían inspirado tanto terror en el pueblo, que el espíritu popular asoció su derrota con algo sobrenatural. El rey Atalo fue aclamado como *Soter* (salvador) y después de incorporar las tierras que ganó, le fue concedido el título de rey. Como Rey, Atalo el Salvador continuó capitalizando sus victorias, y emprendió un programa de embellecimiento de la ciudad, con el concurso de los mejores artistas griegos de la época. Con la misma protectora, Pérgamo comenzó a adquirir la fisonomía de una segunda Atenas, y su gobernante el de un paladín político y cultural del helenismo.

En muchos museos podemos admirar partes del monumento que Atalo eligió a la memoria de su victoria sobre los gálatas. El *Gálata moribundo* (fig. 40), el *Gálata y su mujer* (fig. 41) se cuentan entre las más famo-

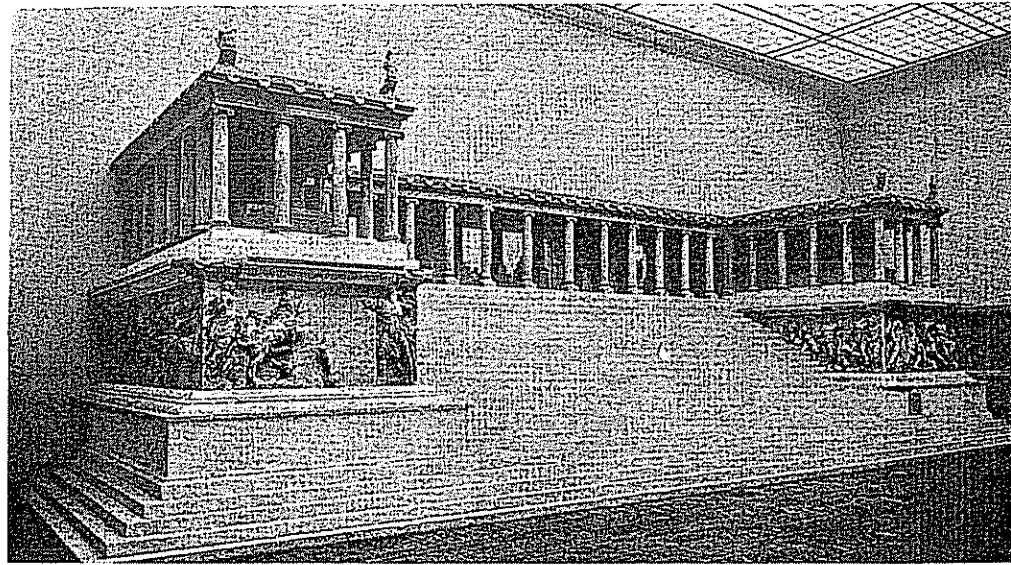


Fig. 42. Altar de Zeus (restaurado); comenzado por 180 A. C. Mármol, 40 m de anchura, cerca de 27 m de largo. El podio, incluido el piso, tiene 6 m de altura. Museo de Pérgamo en Berlín.

sas esculturas individuales que nos legó la antigüedad, elementos de un gran grupo que estaba en una plataforma circular de unos 3 m de diámetro. En el centro estaba una base cilíndrica de más de 2 m de altura, en que destacaban los victoriosos naturales de Pérgamo, en tanto que sus oponentes estaban por debajo, en las tres gradas inferiores.

El *Gálata moribundo* (fig. 40) es un fino ejemplo del pathos helenístico. El guerrero mortalmente herido se ha apartado agonizante, del fragor de la batalla, para luchar solo contra la muerte. Sus ojos están fijos en tierra, en donde están también la trompeta que él ha sonado en busca de ayuda, y otras piezas de su equipo. Se apoya débilmente sobre su brazo, orgulloso y desafiante hasta el último momento, en tanto la vida se le escapa lentamente por la sangre que le mana de un costado. La expresión angustiada de su rostro tiene una intensidad no igualada en otras obras del arte griego. La musculatura fuerte y ruda de su cuerpo potente, totalmente distinta a la de los flexibles atletas griegos, lo caracteriza como bárbaro. Otros elementos de contraste que se advierten son su cabellera con tanta grasa que tiene casi el grosor de una crin de caballo, el mostacho (no empleado por los griegos ni los romanos) y el collar de oro trenzado que adorna su cuello. Todos estos detalles cuidadosamente escogidos muestran el interés del arte helenístico por los individuos como tales, por los rasgos que distinguen una persona de otra y por sobre todo, por el deseo del artista de despertar la simpatía del observador. De este modo, mediante la empatía, el escul-

tor invita a la participación del observador en la situación. Los observadores de esa época sintieron indudablemente atracción y repulsión hacia un sujeto como el gálata representado y en consecuencia experimentaron una fuerte reacción emocional. Los objetos en desorden del campo de batalla junto al gálata, al igual que otros detalles realistas, no se emplean tanto por sí mismos sino para dar una sensación de inmediatez en la experiencia del observador. Al mismo tiempo se le invitaba a mirar más allá de las heridas físicas, y contemplar la angustia espiritual del orgulloso aunque vencido guerrero, reacio a aceptar su suerte.

El impacto expresivo del *Gálata y su esposa* (fig. 41) es no menos potente. Los gálatas tenían por costumbre ser acompañados por sus mujeres e hijos en sus campañas. Frente a la derrota y demasiado altivo para aceptar la esclavitud, el gálata ha dado muerte a su esposa y mira aprensivamente sobre su hombro al enemigo que se acerca mientras hunde la espada en su cuello. El tono desesperado de la situación es subrayado aún más por las líneas largas y pesantes de las ropas de la mujer, que descienden en pliegues hondos y arrojan densas sombras. En ambas representaciones que han llegado a nuestros días, las nobles figuras que se enfrentan a la muerte con tanta valentía en el rostro, despiertan una fuerte impresión en el observador.

A la segunda escuela de Pérgamo se atribuyen todas las obras hechas durante el reinado de Eumenes II, mecenas bajo cuyo gobierno Pérgamo alcanzó el punto máximo de su poderío y gloria. A semejanza de su pa-

dre, Eumenes II había obtenido victorias sobre los gálatas y continuó la tradición de erigir monumentos votivos como el altar de Zeus (fig. 42). Fue de inmediato el monumento más grandioso de la ciudad y una de las pocas obras maestras arquitectónicas y escultóricas del periodo helenístico. Con él también se buscaba glorificar la posición del rey e impresionar a todo el mundo griego por la contribución de Eumenes a la causa del helenismo, en su lucha contra los bárbaros. Gracias a los esfuerzos infatigables de los arqueólogos alemanes es posible apreciar el altar de Zeus casi en su forma original. Desde 1898 en que comenzaron las excavaciones, han sido desenterradas pacientemente pieza por pieza de cada fragmento, y después de más de medio siglo de estudios ha sido reconstruido todo el monumento en el Museo de Pérgamo en Berlín. Famoso en todo el mundo antiguo, el altar fue descrito en los primeros años del cristianismo por San Juan como el "trono de Satanás" (Ap. 2:13). Tal vez el santo lo llamó así por la semejanza de la estructura a un inmenso trono, y por los dioses y demonios paganos mostrados en el friso. A pesar que de inmediato despertó interés su escultura, también es impresionante por su arquitectura.

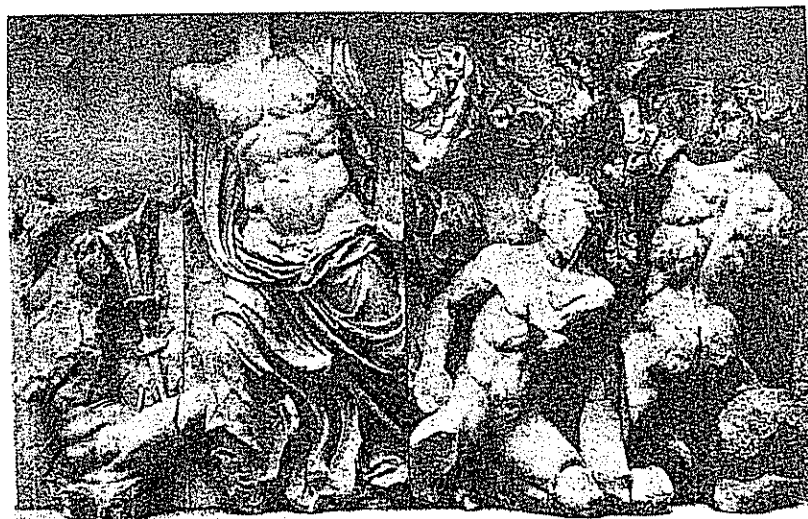
El altar real en que ardían los sacrificios de animales y otras ofrendas, era un gran podio de piedra en el atrio interior. El altar estaba rodeado de un recinto en U conocido como *temenos*. La construcción descansaba en un *podio* o plataforma con cinco escalones, por arriba de los cuales estaba el gran friso de más de 2 m de altura y 150 m de largo, que de manera ininterrumpida rodeaba todo el podio ladeándose hacia adentro en uno y otro lados de las escaleras, y su tamaño disminuía con los escalones. Por debajo, el friso estaba enmarcado por una moldura y por arriba por un *friso dentado*. Estos bloques, a manera de ladrillos, servían también como soportes de un peristilo jónico que rodeaba la escultura y corría paralela al friso. Por arriba del peristilo estaba una entablatura sin friso con una segunda hilera dentada sosteniendo el techo y todo el edificio estaba coronado por una serie de estatuas que representaban dioses y animales mitológicos, colocadas en diversos puntos en los bordes externos del techo.

El concepto de espacio en que se funda el altar de Zeus difiere del que prevalecía en el siglo V A. C. En este último periodo, el altar estaba situado fuera del templo y los ritos se hacían frente a las columnas exteriores. En el periodo helenístico el concepto de espacio incluyó interés creciente por la profundidad, y por ello en el caso del altar de Zeus el espectador miraba al interior de un atrio que el altar rodeaba y no a un plano de fondo. El intercolumnio más amplio también invitaba al ojo a recrearse en el interior, en tanto que el intercolumnio más corto del siglo V subrayaba la continuidad del plano. El concepto helenístico incluye los mismos elementos esculturales que el estilo griego anterior, y por esa causa el altar de Zeus es más bien variación de las formas clásicas del siglo V A. C., que un alejamiento radical de ellas. Las columnas, entablaturas y paredes interiores, totalmente acordes con la tradición griega, definen claramente los límites espaciales y no hay manifestación alguna de lo ilimitado o infinito.

La impresión producida por el altar de Zeus en su conjunto es la de un templo griego tradicional, por ejemplo, el Partenón, invertido. La sencilla dignidad del templo antiguo dórico dependía de su integridad escultural. Las columnas servían de manera lógica para soportar las zonas superiores del edificio, y las partes con esculturas estaban en planos altos en donde embellecían sin predominar en el diseño. En Pérgamo, se invirtió el orden tradicional. Al considerar más importante el friso, fue colocado en la parte inferior para ser visto con mayor facilidad casi a la altura del espectador. En aras de la tradición se incluyó el peristilo, pero fue colocado por arriba del friso, sitio en que carecía de finalidad estructural. La estructuralidad como principio guía cedió el paso a la decoración, y el arte de la arquitectura, en efecto se apartó a un lado para dar preponderancia al arte de la escultura. En el caso del Partenón, el friso decorativo estaba incluido para dar variedad a lo que, de no haber sido así, hubiese sido unidad monótona. El altar de Zeus por otra parte, con la abrumadora y abigarrada variedad del friso, cuenta con la regularidad del peristilo para conservar la unidad. El tranquilo drama arquitectónico griego, en otras palabras, se volvió melodrama.

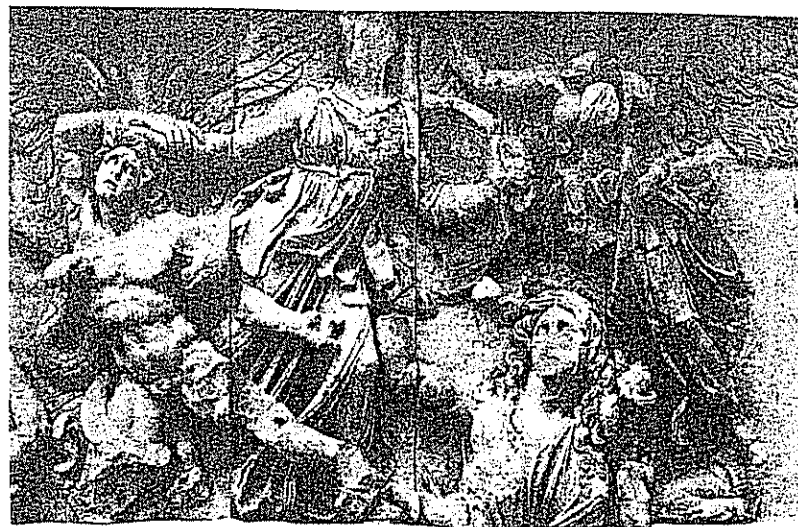
El tema del friso es la conocida lucha entre los dioses y los gigantes. En la escena típica era costumbre incluir los 12 dioses olímpicos y un número igual de oponentes, pero en este caso la longitud nunca vista del espacio disponible exigía un ordenamiento mucho más complejo de participantes. Casi todos los eruditos de la biblioteca fueron llamados para hacer un catálogo de las divinidades junto con sus acompañantes y atributos, para así contar con número suficiente de figuras para incluir. Esta proliferación mitológica, no obstante, era una gran carga y un reto a los conocimientos del hombre griego corriente, pues junto a las figuras no conocidas se adicionaron notas visuales al pie, en forma de nombres tallados. Se advierte mayor influencia intelectual en el tratamiento alegórico del antiguo tema de las luchas. La ciega y confiada creencia en los dioses fue vista en gran parte cosa del pasado, y los eruditos locales los interpretaron como personificaciones de las fuerzas de la Naturaleza; los dioses representaban fenómenos previsibles y benignos, y los gigantes calamidades como terremotos, huracanes e inundaciones.

La narración comienza en la parte inferior del podio, de frente a las gradas y en sentido paralelo a ellas, se dirige hacia el sur y doblando la esquina, sigue al oriente. En todo el friso se introducen los principales personajes del drama: Zeus y dioses compañeros en combate mortal con Cronos, el padre de Zeus y sus partidarios, los temibles titanes y gigantes. También está Helios, el dios Sol. Hemera, la alada diosa del día, su hermano Eter, el espíritu del aire, la diosa Luna y otros como Hécate, diosa del mundo subterráneo, Artemisa, la cazadora celestial, y Heracles (Hércules), padre de Telefo, el legendario fundador de Pérgamo. La lucha se libra entre las fuerzas de las tinieblas, esto es, los gigantes, y los espíritus de la luz. En los cuatro paneles reproducidos en la figura 43 vemos a Zeus, con toda propiedad, en combate con no menos de tres titanes, simultáneamente



Página opuesta. Fig. 43.
Zeus enviando sus rayos,
detalle del friso del altar
de Zeus, hecho por 180
A. C. Mármol; cerca de
2.5 m de altura.

Derecha. Fig. 44
Atenea exterminando a un gigante,
detalle del friso del
altar de Zeus, hecho por
180 A. C. Mármol; cerca
de 2.5 m de altura



La potente figura del dios envuelto en un manto surcado de pliegues está dirigida hacia atrás, en ademán de hendir a los gigantes con su lanza y sus rayos celestes. A pesar de faltar la mayor parte del brazo de Zeus, se advierte su mano en la esquina superior izquierda del panel. El titán en la parte inferior izquierda ha sido abatido por un rayo, en forma de una lanza puntiaguda con un haz de hojas de acanto. El segundo gigante está del otro lado con el cuerpo tenso, aterrorizado ante la inminencia de descarga celeste. En el cuadro de la derecha está Porfirio, Rey de los titanes, de espaldas. Por sus orejas de animal y sus piernas de serpiente es una figura terrible e imponente, que se protege con una piel de león, del ataque del águila de Zeus por arriba y los rayos que el poderoso dios está a punto de enviarle.

Después viene un bello grupo en que se narra la parte desempeñada por Atenea, protectora de la ciudad (fig. 44) en el suceso. Su figura está en la segunda loza, y tiene un casco en su brazo izquierdo en tanto que con la mano derecha toma por el pelo a un alado gigante y lo inmoviliza contra la tierra en donde su sagrada serpiente le infligirá mortal herida. En la composición hay una nota pathos, a cargo de la madre de los gigantes, la diosa Gea, la tierra, que se observa en forma de un torso que emerge del suelo. A pesar de estar de parte de los dioses, la madre tierra Gea implora a Atenea con los ojos que perdona la vida de su hijo rebelde. Los atributos de la diosa se observan en el cuerno de la abundancia que lleva en su mano izquierda, una cornucopia llena con las frutas de la tierra, manzanas, granadas y uvas con hojas de parra, y una piña de pino. Sobre ella revolotea la alada diosa Niké, que simboliza la victoria de Atenea.

De este clímax en el firmamento, la acción en el sombrío lado norte poco a poco descendiendo hasta llegar al reino de los espíritus de las aguas, que arrastran a los

gigantes en fuga, después de doblar la otra esquina de la escalera, hasta el mar en donde son ahogados. En ese sitio están las representaciones de los ríos de Grecia. A todo lo largo de la fachada occidental del altar y hasta las escaleras, están otras criaturas marinas. La acción tumultuosa, por lo señalado, comienza y termina en el plano terrestre, empezando del otro lado de la escalera con las divinidades de la tierra, y terminando ahí mismo con las del mar. Están separadas por las amplias gradas, al igual que por su colocación en el comienzo y en el final del conflicto dramático entre las fuerzas del bien y las del mal.

El friso en su totalidad es una proeza técnica de primera magnitud, y fue hecho por una escuela de escultores, muchos de cuyos nombres están inscritos como firmas de su trabajo. Además de las figuras, detalles como espadas y hebillas de cinturón, sillas de montar, sandalias y la tela de los vestidos están talladas y pulidas para remedar las texturas de metal, cuero y textiles, respectivamente. El audaz alto relieve, tallado profundamente, que permite a las figuras destacar casi por completo y lograr efectos ricos de modelado que aprovechan al máximo la luz y las sombras, revela la maestría absoluta sobre el material. Sostener el torbellino de formas forcejeantes y en movimiento violento en un vasto espacio es virtud de no menor trascendencia. El friso dórico tradicional podía depender en lo que respecta a unidad, de la acción momentánea en las metopas regularmente interrumpidas por los triglifos estáticos. En el friso del altar de Pérgamo la unidad descansa en la continuidad del propio movimiento. Las tajantes líneas diagonales y los contrastes netos de movimiento están agrupados en episodios separados por el recurso de serpientes enroscadas. Retorciéndose hacia adentro y hacia afuera, son de inmediato las marcas visuales que separan las escenas,

y los eslabones de conexión de la composición que llevan la mirada del espectador de un grupo a otro y dan una sensación de movimiento serpenteante continuo.

Al comparar el gran friso con el *Galata moribundo* y el *Galata y su esposa*, cabe advertir un cambio en la tendencia estilística de la primera escuela a la segunda. Ambas se refieren a las guerras perennes entre los naturales de Pérgamo y los galatas. Pero, a diferencia de la preocupación casi morbosa por el dolor en el primer monumento, los dioses en el altar de Zeus abaten a los gigantes en una actitud casi de alegría y desenfado. En vez de sentir compasión por las víctimas, la reacción del observador es maravillarse ante las formas extraordinariamente ingeniosas que los dioses inventaron para eliminar a sus enemigos. Ambos conceden importancia al pathos, pero en los primeros ejemplos la compasión del observador es despertada de manera sencilla y directa. A pesar de que el gran friso muestra la batalla de los dioses y los gigantes, es una alegoría mal disimulada de la guerra entre los naturales de Pérgamo y los galatas. Los hijos de Pérgamo bajo el aspecto de los dioses se han tomado figuras sobrehumanas, en tanto que los gigantes cuyos rasgos guardan notable semejanza con los tipos galatas de la primera escuela, son ahora monstruos. En vez del franco realismo de la generación anterior, la historia es narrada en el lenguaje del melodrama acompañada de grandilocuencia visual. Es representado, por así decirlo, y hecho con gestos teatrales y posturas histrionicas. La gama emocional es enorme y comienza con el horror absoluto de monstruos con enormes alas, cabezas de animales, cabelleras serpentinadas, largas colas y piernas serpenteantes que recuerdan las grotescas criaturas prehistóricas que habitaban el mundo primigenio. Después del terror que provocaba la vista de dichas formas bestiales, el observador debió haber sentido inexorablemente sim-

patía por la madre tierra implorando misericordia para sus hijos monstruosos y después de las lágrimas, su compasión se tornaba en risa ante la vista de los ineptos adéfesios y algunos de los desgarrados gigantes. Después de rechiflar a los villanos, los visitantes seguramente aplaudían a los dioses que al galope acudían al rescate. El sencillo realismo de la primera escuela, ha sido llevado a la exageración. En el caso de los tipos anatómicos, el cuerpo todo función del Galata moribundo se ha transformado en la fuerza hercúlea del atleta profesional, más acorde con la arena del circo que con el campo de batalla.

En el caso de la estructura global del altar de Zeus, se ha señalado que la percepción de profundidad participa en la composición arquitectónica y la mirada es llevada a un interior cercado. Al igual que con la escultura, la mirada no se mueve sólo de un lado a otro en un plano, sino es llevada constantemente de modo alterno en la profundidad espacial. El fondo de mármol, por estar pintado de azul, deja de ser un límite sólido y se disuelve en la atmósfera. Para escapar del plano, algunas de las figuras del gran friso se proyectan hacia afuera en relieve tan intenso que prácticamente son de bulto; otras incluso se desligan del friso y se sostienen por sí solas arrodillándose en el borde de las gradas. Las sombras arrojadas por los altorrelieves intensifican aún más este efecto. De este modo, el plano bidimensional del estilo helénico fue ensanchado para sugerir mayor alejamiento en la profundidad.

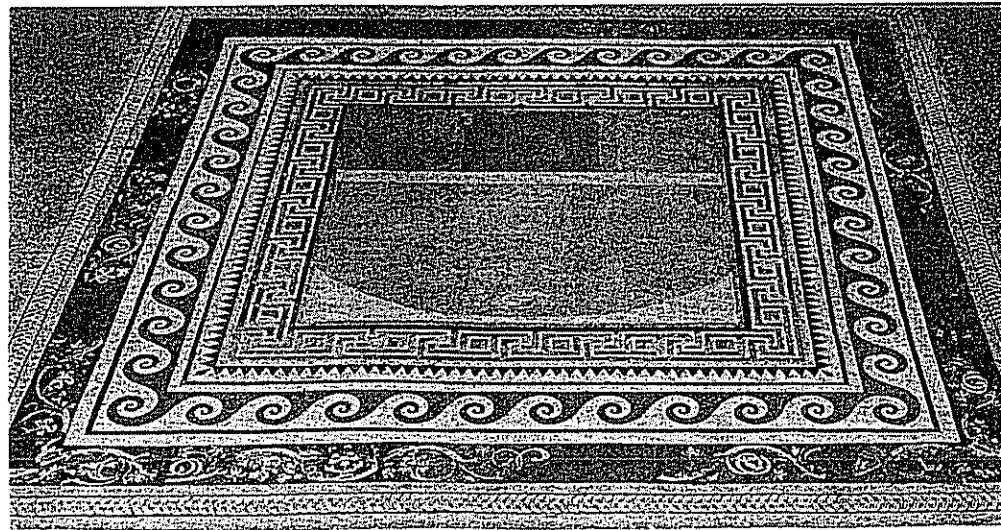
Al comparar de manera general el arte helenístico con el arte ateniense del siglo V A. C. se tiene la impresión de discordia y no de armonía; se siente una magnitud que abrumba y no dimensiones contenidas dentro de límites fijados un emocionalismo en carne viva, en vez de la presentación racional; nos impresiona el virtuosis-

mo, que triunfa sobre el refinamiento dignificado, el melodrama que aplasta al drama, y la variedad que predomina sobre la unidad. En resumen, la cultura ateniense depositó su fe en el hombre, y la helenística en el superhombre. Al no ser ya dueño de su suerte, el hombre helenístico fue engullido por las tormentas y las tensiones de circunstancias implacables, superiores a sus fuerzas.

PINTURAS, MOSAICOS Y ARTES MENORES

Por la durabilidad de la piedra han sobrevivido más ejemplares de escultura antigua que obras de arte hechas de otros materiales. Las construcciones fueron derrumbadas para utilizar de nuevo sus materiales, y substituidas por otras. Las estatuas de bronce, metales preciosos y marfil fueron en sí demasiado valiosas para sobrevivir en su forma original. Las bibliotecas de la antigüedad fueron quemadas o bien con el paso del tiempo sus volúmenes se desintegraron, de modo que de las obras que las componían, sobreviven sólo copias imperfectas hechas por escribas medievales o en citas fragmentarias en otros volúmenes. La notación musical incluida en los manuscritos antiguos no fue comprendida por los copistas, y terminó por ser omitida. Los mosaicos y la cerámica tuvieron mejor suerte, pero también fueron rotos o pasaron al botín de conquistadores y coleccionistas. De todas las artes visuales mayores de la antigüedad, la pintura es la que más ha sufrido los estragos del tiempo y el número de ejemplares que han llegado a nuestros días apenas si basta para darnos una pálida muestra de lo que debió haber sido ese arte en todo su esplendor.

Fig. 45. HEFESTO. Detalle del mosaico del palacio de Atalo II; aproximadamente 150 A. C. La obra completa tiene más de 9 metros por lado. Museo de Pérgamo, Berlín.



Por esta situación, es fácil tener la impresión de que la escultura era la más importante de todas las artes. Las fuentes literarias, empero, nos hablan de la eficacia y de la alta estima que los antiguos tenían por la pintura. La fama de pintores individuales y el elogio de sus obras indican sin duda que la pintura gozaba de la misma estimación que la arquitectura y la escultura.

Pausanias, escritor de la época romana, describió las obras de los legendarios pintores atenienses del siglo V A. C., Polignoto y Apolodoro. El primero concibió los principios de perspectiva en el dibujo, y el segundo fue famoso por el empleo de la luz y la sombra, y por las gradaciones finísimas de color. Pausanias también mencionó muchas pinturas en Pérgamo. Los fragmentos hallados en excavaciones en esa ciudad revelan que los interiores de los templos y edificios públicos a menudo estaban pintados con paneles pictóricos, y tenían vetas de color que de manera realista imitaban la textura del mármol. Otros fragmentos dispersos de pinturas muestran que los naturales de Pérgamo gustaban de los colores brillantes, como amarillos, rosas y verdes que contrastaban con rojos, azules y pardos intensos. Las pinturas del palacio empleaban motivos de animales reales como leones y toros en embestida, y seres imaginarios como tritones y grifos. Los interiores de los cuartos a menudo estaban decorados con frisos pintados semejantes a los esculpidos, y las paredes, especialmente de los cuartos pequeños, tenían pintados paneles, columnas y pilares que imitaban de manera realista sombras que creaban la ilusión de espaciosidad. Los escritores de la antigüedad mencionan que los temas de las pinturas a menudo eran tomados de la mitología o de fuentes lite-

rias como la *Odisea* y otras obras. También se sabe que la pintura helenística a menudo se preocupaba por escenas de género o costumbristas, esto es, temas informales y casuales de la vida diaria.

A pesar que desaparecieron las pinturas originales y solamente han llegado a nuestros días fragmentos de mosaicos y vasos pintados, en las ciudades griegas del sur de Italia, especialmente Herculano, se han hallado copias bastante bien conservadas de obras de Pérgamo. Según la leyenda, la ciudad de Herculano, fue fundada por Hércules cuyo hijo Telefo fundó Pérgamo, y de este modo existía una relación "familiar" entre los dos grandes centros. De hecho, Herculano se volvió una edición ulterior de la "clase media" de Pérgamo, más rica y aristocrática. Herculano y la cercana Pompeya fueron súbitamente sepultados bajo una lluvia de cenizas y lava volcánica arrojadas por el Vesubio en el año 79 de nuestra era. Cuando fue redescubierta en el siglo XVIII, con júbilo se advirtió que muchas pinturas y mosaicos estaban casi intactos. El gusto que prevalecía en ambas era helenístico, y los mecenas acomodados preferían temas tradicionales y por lo regular encargaban copias de pinturas famosas, y no trabajos originales.

Hércules halla a su hijo pequeño Telefo (lámina 3), es una adaptación de un original de Pérgamo. La figura alada de la parte superior señala a Hércules, cual es su hijo Telefo, en la esquina inferior izquierda entre animales salvajes, mamando de una hembra de gamo. La acción transcurre en Arcadia, personificada por una figura sedente majestuosa. Junto a ella están los frutos de la tierra, y a sus espaldas un fauno juguetero sostiene un cayado de pastor y tañe la siñinga. Los colores que predominan en la obra son el sepia y el pardorrojizo, dulcificados por azul y verde más pálidos y tintes blanquecinos. Las figuras aparecen contra el fondo del cielo, que las hace proyectar hacia adelante a manera de una escultura en relieve. Los cortinajes y el modelado de la Arcadia coronada de flores nos recuerdan un relieve en mármol, si bien la musculatura potente del cuerpo de Hércules está representada a la manera de una estatua de bronce, de bulto.

Las esculturas antiguas a menudo eran pintadas en colores vivos y los relieves a veces incluían paisajes pintados en el plano de fondo; por ello, en el espíritu helenístico la pintura y la escultura estuvieron íntimamente identificadas, y probablemente hayan sido consideradas más bien artes que se complementaban entre sí, que formas de expresión independientes. Las pinturas se adaptaron mejor a los interiores; en cambio, por su resistencia a la acción del tiempo, se prefirieron los relieves de mármol para exteriores. Por los ejemplares que nos han llegado, es indudable que la intención visual y el efecto expresivo de ambas artes guardaron relación íntima, y que ninguna debió haber tenido supremacía respecto a la otra.

El mosaico, arte que se remonta a la antigüedad, gozó de gran preferencia en Pérgamo para recubrir el piso de interiores y para paneles en las paredes. Al igual que ocurrió con las obras romanas ulteriores, se prefirieron los diseños geométricos para pisos, en tanto que las representaciones de temas mitológicos, paisajes y escenas de

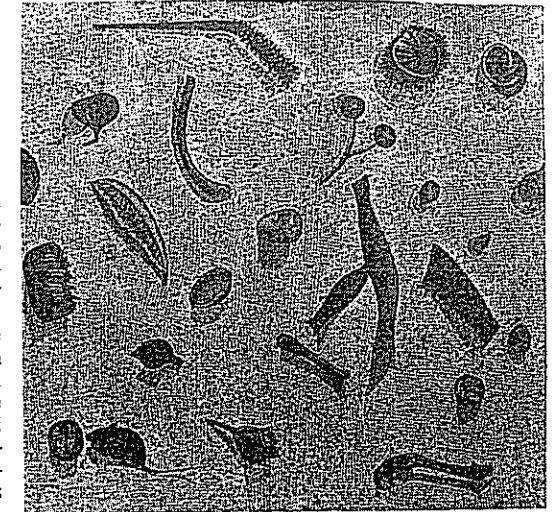


Fig. 46. SOSUS. Suelo sin limpiar de un comedor. Detalle de una copia romana de un mosaico original del siglo II A. C. de Pérgamo. Museo del Vaticano, Roma.

género o costumbristas se reservaron para los murales. Esas composiciones están hechas de fragmentos de piedra, mármol o cerámica conocidas como *teselas*, fijadas en cemento (fig. 45).

En Herculano, Pompeya, Nápoles y Roma se han encontrado copias de muchos diseños de Pérgamo. El mosaico del piso en que se muestra al guerrero persa Darío huyendo de las fuerzas de Alejandro el Grande después de su derrota en la batalla de Iso, es una versión en mosaico pompeyano hecho en el siglo I A. C., copiado de una famosa pintura helenística más antigua. Según Plinio el Viejo, el más famoso mosaquista de la antigüedad fue Sosus, que trabajaba en Pérgamo. Entre sus diseños, uno de los más copiados fue el de palomas bebiendo en una cratera de plata y en otra, favorita para el suelo de los comedores (fig. 46), reunió verduras, frutas, pescados, una pata de pollo y un ratón royendo una nuez.

Pérgamo se distinguió también por sus textiles, coloreados con sustancias químicas y minerales especiales, su orfebrería y trabajos de plata y bronce, sus joyas talladas y su cerámica, para usos prácticos y figurillas de terracota.

MUSICA

Pérgamo se identificó con la tradición musical de la región cercana septentrional del Asia Menor conocida como Frigia, que poseía idioma, modos, ritmos, escalas e instrumentos, propios y característicos. Desde el siglo V A. C., entre los griegos en Atenas hubo un cisma en su criterio musical respecto a las virtudes relativas y propiedades de la tradición nativa dórica, y la influencia creciente de la música proveniente de centros extranjeros

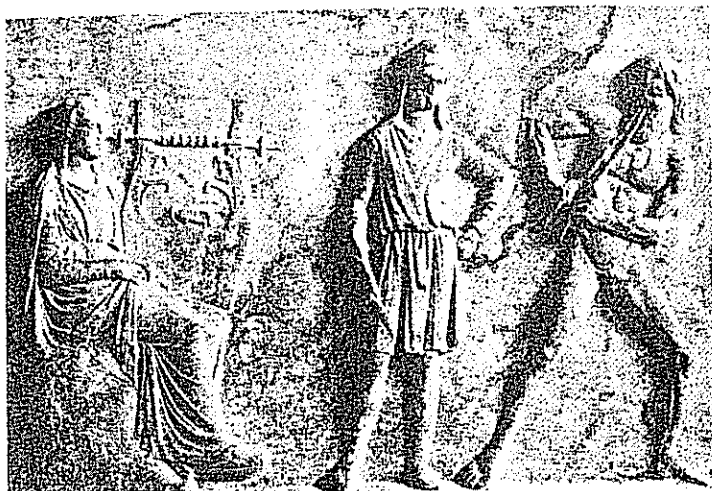


Fig. 47. Izquierda Competencia de Apolo y Marsias. Relieve proveniente de Mantinea, Grecia; aproximadamente 350 A. C. Mármol; 96 cm de altura. Museo Nacional de Atenas

Página opuesta: Fig. 48. Afilador. Copia romana de un original de Pérgamo. Mármol; tamaño natural. Galería de los Oficios, Florencia.

En particular, la música primitiva y excitante de Frigia ganó el favor popular. Las melodías en el modo frigio desencadenaron fuertes reacciones emocionales y la introducción de un instrumento musical nativo de Frigia tuvo un efecto semejante en la excitación de los sentidos: era un instrumento de doble caña con un sonido peculiarmente penetrante, con cierta semejanza al del oboe actual. Al instrumento con una sola caña se le conoció como *aulos* y al de doble caña (que se muestra en la fig. 47) como *auloi*. En algunas traducciones de los antiguos términos griegos han sido incorrectamente llamados flautas. Empero, la música dórica para su ejecución contó con instrumentos de cuerda como la lira y la cítara, esta última llamada erróneamente más tarde arpa. La lira y la cítara en la música dórica y el *aulos* en la música frigia fueron empleados más bien para acompañar canciones, melodías y coros de los dos modos, y sólo en grado mucho menor fueron tocados como instrumentos solistas por ejecutantes hábiles. En la tradición dórica la ejecución de la lira se asoció especialmente con el culto de Apolo, y los griegos atribuyeron a la música con esta característica la virtud del *ethos*, o carácter ético; el *aulos*, como instrumento de Dionisos, se asoció con el *pathos*, o sentimiento intenso, y tenía un carácter sensual que propiciaba el entusiasmo. Para los atenienses, ello significó una división de sus aspiraciones e ideales: un instrumento y un modo musical guardaron relación con la claridad, la moderación y la elegancia, en tanto que los otros las asociaron con la excitación emocional y el despertar de pasiones.

La división resultante de opiniones quedó plasmada en muchas representaciones escultóricas de la competencia musical entre Apolo olímpico y el sátiro frigio Marsias. Según el antiguo mito, Atenea fue la inventora del *aulos*. Un día, al tocarlo, vio su imagen reflejada en un estanque; tanto se disgustó con los gestos que hacía al tocar que arrojó el *aulos* disgustada. Marsias, que por

casualidad pasaba solo, lo encontró y sintió tanto embellecido en los sonidos que emitía, que retó a Apolo, el protector inmortal de las musas, en competencia. El dios pidió tocar la honrada lira, ganó el certamen fácilmente, y una vez más probó que los mortales no podían equipararse con los dioses. Como castigo hizo que su competidor fuese desollado vivo.

En una representación del mito, hecha en el siglo V A. C. y atribuida a Mirón, está Atenea, tranquila y serena, desdefiosamente arrojando el instrumento que tanto le alteraba sus finos rasgos, mientras Marsias eleva las manos en sorpresa. Un relieve del siglo IV A. C. proveniente de Mantinea, de la escuela de Praxiteles (fig. 47), representa el propio certamen. Por un lado, tranquilo, esperando su turno, está Apolo sentado con su lira, y por el otro Marsias en éxtasis toca el *aulos*. Entre ellos está el juez, o crítico musical, de pie, pacientemente, con el cuchillo en la mano. Las versiones hechas en Pérgamo hacían caso omiso del certamen y mostraban al victorioso Apolo por un lado, al infortunado Marsias en el centro atado por las muñecas a un árbol, y en el otro lado, la figura agazapada de un esclavo escita (fig. 48) afilando el cuchillo con tensa anticipación. La elección del castigo como parte del mito por representar (y el gozo evidente que debió sentir el artista helenístico al abordar ese tema poco atractivo), tenía como fin hacer trizas las emociones del espectador.

El castigo de Marsias debió haber reflejado la opinión de quienes desaprobaban la música frigia y deseaban conservar las antiguas tradiciones. Un índice de su impacto y aceptación por las gentes se observa en la actitud de los filósofos, que se preocuparon por conservar el equilibrio y el orden en el estado. Platón, por ejemplo, no admitía a los tañedores de *aulos* en su estado ideal, pues consideraba al instrumento "peor que todos los instrumentos de cuerda juntos". Con notorio énfasis señalaba su preferencia por "Apolo y sus instru-

mentos, que por Marsias y los suyos", pero incluso los complejos instrumentos de cuerda fueron eliminados en favor de la lira y la cítara sencillas para emplear en la ciudad, y el *aulos* para que los pastores estuviesen contentos en el campo. Sin embargo, a pesar que rechazó el *aulos*, Platón hizo una concesión curiosamente humana al conservar las melodías frigias. Los dos modos musicales permitidos en su estado ideal fueron el dórico, que él llamó "el canto de la necesidad", y el frigio, que llamó "la melodía de la libertad". El primero era "guerrero, expresión del grito que un valiente emite en la hora de peligro y decisión firme"; todo ello denota un tipo de música militar. Empero, no cabía esperar que dicha determinación heroica perdurase en todo momento, incluso para el ciudadano de su utopía, y por ello Platón hizo la concesión de que la música frigia "fuese empleada por el guerrero en momentos de paz y libertad de acción, en que no había ya la presión de la necesidad".

Aristóteles, en la mayor parte de sus opiniones musicales concordaba con Sócrates y Platón, si bien hizo una excepción al señalar: "Sócrates en la República se equivoca al conservar únicamente los modos frigio y dórico sólo porque rechaza el *aulos*, pues el modo frigio es a

los modos lo que el *aulos* es a los instrumentos musicales: ambos excitantes y emocionales. La poesía nos prueba lo dicho, pues el frenesí báquico y todas las emociones semejantes son expresadas mucho mejor por el *aulos*, y se adaptan mejor al modo frigio que a cualquier otro". Debe señalarse que Aristóteles no rechazó el modo frigio, sino sólo en el caso de la educación de los jóvenes; para ellos recomendó severamente sólo la música dórica, pues era la más seria y varonil. El modo frigio produciría demasiado entusiasmo, en tanto que el dórico con mayor probabilidad producía una "disposición de ánimo moderada y sosegada".

A pesar de los filósofos y sus reconvenciones tonantes, la estimulante música frigia ganó rápida aceptación y en épocas helenísticas era el estilo musical predominante. La tradición tranquila, sencilla y dórica del pasado, que Plutarco llamó la edad de la "música bella" fue desplazada y substituida por las melodías más primitivas y más vivas de Frigia.

La era helenística se caracterizó por un profesionalismo cada vez mayor en actividades que habían sido del dominio de ciudadanos libres como parte de sus deberes y honores públicos. La participación en competencias deportivas y ejecuciones de algunas danzas, reservada sólo a personas de noble cuna, pasaron al dominio de los especialistas, que a menudo devengaban altos salarios por sus servicios. Las asociaciones profesionales conocidas como *Tecnitas dionisiacas* agrupaban a directores de escena, actores, mimos, bailarines y músicos que participaban en representaciones teatrales. Estos grupos funcionaban como uniones o *grêmios*, y los artistas maestros aceptaban aprendices talentosos para enseñarlos. Los atálidas y otros monarcas helenísticos estimularon y protegieron a estas *tecnitas*, buscando mejorar y conservar la calidad de las representaciones teatrales y las ejecuciones musicales.

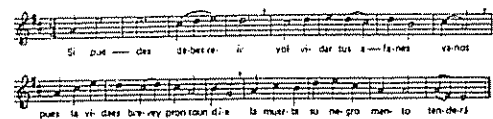
Tralles brinda algunos datos generales y uno de los mejores ejemplos musicales de la antigüedad. A menos de 100 millas de Pérgamo en línea recta, Tralles fue una ciudad sojuzgada por los atálidas, quienes establecieron en ella una residencia que por lo regular era ocupada por un sumo sacerdote de la ciudad, como su representante. La victoria de Eumenes II en el año de 168 A. C. salvó a este poblado frigio de la amenaza de la derrota y esclavitud en manos de los gálatas. A semejanza de otras ciudades de la región, Tralles, para demostrar su inmenso agradecimiento por su rescate, instituyó festivales anuales gimnásticos y musicales en honor de los reyes de Pérgamo. Uno de ellos fueron las Panatenaicas, en honor de Atenea como protectora de Pérgamo, y otros los Eumenaia, en honor del propio monarca. Por inscripciones que han llegado a nuestros días, se desprende que los Eumenaia fueron principalmente un certamen musical.

En Tralles, a finales del siglo pasado se descubrió en la lápida de una tumba una inscripción con cuatro versos acompañados por notación musical nítida: era un epitafio escrito en una lápida de piedra por un hombre llamado Seikolos, para la tumba de su esposa Euterpe. En la transcripción resultó ser las palabras y la música de una melodía breve, tal vez intacta, en modo frigio, del siglo



Skolion de SEIKOLOS
(siglo II ó I A C)

(según Kunkel)



II A. C. Después de escuchar el carácter primitivo y orgiástico de la música frigia, el lector advertirá que este breve canto es un modelo de sobriedad. Su carácter, de hecho, es más melancólico que enervante, y dado que la melodía fue inscrita en una tumba, el tono elegiaco es bastante adecuado.

Esta encantadora tonada de más de 2 000 años de edad fue un tipo popular conocido como *skolion* (escolio) o canción para libaciones, que era cantada por los invitados después de comer, al pasar un caliz para los brindis y libaciones a los dioses. El vocablo *skolion* se deriva del término griego que significa zigzag, y denota la forma en que la lira y el cáliz eran pasados alternativamente, cruzando uno y otro lados de la mesa, al cantar, llegado su turno, cada uno de los invitados reclinados. La sencillez de este ejemplo lo señala como el tipo de canción que se suponía estaba en el repertorio social de todo huésped aceptable, y no como una de las canciones más elaboradas hechas para ser cantadas por artistas profesionales. Su espíritu y carácter guardan cierta semejanza con la vieja canción escocesa "Auld Lang Syne" (Hace mucho tiempo), y las ocasiones en que era cantada guardan gran paralelismo con aquellas en que se canta el antiquísimo aire escocés. La letra se refiere al conocidísimo consejo de comer, beber y alegrarse, pues nadie tiene asegurado el mañana, lo que expresa una filosofía jovial de tipo epicúreo. Desde el punto de vista técnico, corresponde al modo frigio, con sus extremos superior e inferior en *mi* y *mi*: entre ellos hay una octava. El tono al que con mayor frecuencia se recurre es *la menor*, que, en esta forma, se convierte en el punto medio entre las notas más alta y más baja de la melodía, y en consecuencia, actúa como su centro tonal.

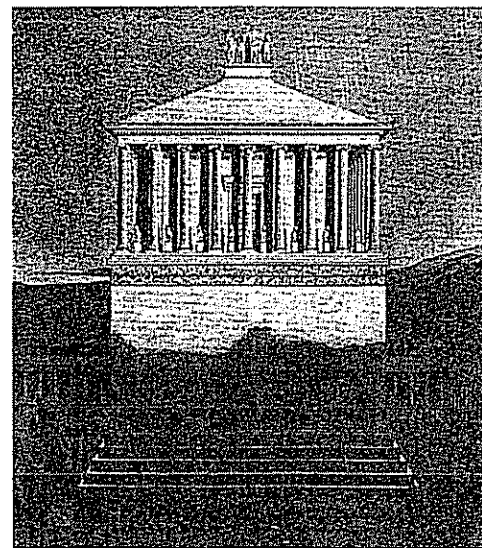
IDEAS

Se han señalado muchas diferencias notables entre los estilos helenístico y helénico temprano. Como su nombre indica, ambos son griegos, pero el helénico o griego fue el resultado más refinado de las pequeñas ciudades-estado de la tierra firme griega, en tanto que el helenístico es una combinación del estilo griego original con influencias regionales, como las del Cercano Oriente, África del Norte, Sicilia e Italia. La difusión del arte helenístico en el curso de los siglos y en el mundo mediterráneo, dificulta toda búsqueda de unidad estilística. Es notable, sin duda, que muestre cierta unidad. Aún más, el contraste de estilos entre lo griego y lo helenístico nunca llega a los extremos sino más bien es una orientación de la balanza cultural en una dirección o en otra. El humanismo universal y social de Atenas se trans-

forma en el *individualismo* particular y personal de Pérgamo y otros centros. El noble idealismo griego se disgrega en el *realismo*, que mira al mundo más en términos de la experiencia inmediata que bajo la imagen de eternidad; el racionalismo no comprometedor de Sócrates, Platón y Aristóteles da origen a un *empirismo* de científicos, eruditos, y artistas, interesados más en la creación de métodos y técnicas y la aplicación de conocimientos a asuntos prácticos, que en el audaz espíritu de la libre investigación. Las tendencias que constituyen el punto de partida de diversas empresas artísticas de Pérgamo en particular y del periodo helenístico en general, cabe, pues, encontrarlas en un marco de ideas interrelacionadas, de las cuales son componentes *individualismo*, *realismo* y *empirismo*.

INDIVIDUALISMO. Como una fase del humanismo, el sesgo individualista que tomaron la vida, el pensamiento y el arte helenísticos estuvo en fuerte contraste con la orientación social más amplia y neta del periodo helénico. En política, las discusiones públicas, libérrimas, de los ciudadanos libres y las decisiones a las que llegaban por voto oral, fueron desplazadas por el dominio de un círculo cerrado de oligarcas encabezado por un rey, al que se le concedía un estado semidivino. El culto personal de los héroes, que había comenzado con Alejandro el Grande y que continuó con los reyes que le sucedieron en diversas partes de su dilatado imperio, se reflejó en las biografías populares de grandes hombres, en la erección de templos y monumentos fastuosos que glorificaban no a los antiguos dioses sino a los monarcas y a los militares, como el famoso Mausoleo (fig. 49) del rey

Fig. 49. Mausoleo de Halicarnaso. De 339 a 351 A. C. Aproximadamente 27 m X 35 m. Reconstrucción.



Mausolo de Halicarnaso (fig. 50); en la primacía que los escultores concedieron a las características individuales, rasgos distintivos de la personalidad y diferencias raciales. En los centros griegos más antiguos, poetas, comediógrafos y músicos eran principalmente aficionados con entrenamiento y talento; incluso en los deportes se daba énfasis a la participación activa. En el periodo helenístico, empero, se percibe un espíritu creciente de profesionalismo, en la fama de escritores, actores, virtuosos y atletas individuales y de ello resultó que el resto de las gentes se tomaran espectadores pasivos y no participantes activos.

La busca de la verdad en Atenas fue una actividad gregaria de libre discusión, en la que participaban todos los que acudían a la ágora o bien bajo la sombra de los árboles en una academia o un liceo, en donde Platón y Aristóteles disertaban con colegas y estudiantes. La verdad, según se pensaba, no podía ser obtenida por un solo individuo sino por un proceso de toma y daca, de preguntas y respuestas, de examen e interrogatorio, de diálogos o proceso dialéctico. En las épocas helenísticas esta agotadora gimnasia mental cedió el paso a la contemplación más personal y autorreflexión de las filosofías estoica y epicúrea. El pensamiento de Epicuro halló fácil aceptación en las ricas y florecientes ciudades de Asia Menor. Epicuro pensaba que el mayor bien era "no inquietar la mente y evitar el dolor al cuerpo", y que la meta de la vida era la busca del placer. De este modo, el austero idealismo de Sócrates fue desplazado por un hedonismo cómodo. Pero, dado que algunos placeres exceden a otros, se necesitan ejercicios del espíritu y facultades críticas para discernir entre los que brindan satisfacción más duradera. Epicuro también sostuvo que la felicidad para el individuo reside en la práctica de la vida sencilla, en refrenar los apetitos y alejarse de todo asunto público, filosofía que en efecto, rehuía las responsabilidades sociales del ciudadano y propiciaba el escapismo y el individualismo extremo.

El estado controlaba gran parte de los bienes públicos, por lo que el hombre helenístico halló mayor placer en su vida personal y hogareña. La pobreza en la antigua Atenas había devenido en una condición honorable, en que ricos y pobres convivían como vecinos en casas modestas. La riqueza helenística, empero, permitió niveles de vida más lujosos para un porcentaje mayor de la población. Por esa causa los arquitectos helenísticos concedieron enorme interés a las moradas domésticas; se procuró el concurso de pintores y mosaicistas para embellecer las casas de los ricos; los escultores crearon figurillas con temas informales, a veces humorísticos, pues se adaptaban mejor al hogar, que obras monumentales formales; junto con los ceramistas y otros artesanos, todos aportaron su parte para la consecución de una vida de lujo y ocio, de un pueblo amante del placer.

El artista helenístico se interesó más en las excepciones que en las reglas, en lo anormal que en lo normal, en los tipos que en los arquetipos, en la diversidad que en la unidad. En los retratos concedió mayor importancia a las peculiaridades físicas que diferencian a un sujeto de otro, y no en las que lo unen con los demás. Incluso los dioses fueron personalizados y no genera-



Fig. 50. Mausolo, del mausoleo de Halicarnaso. 339 a 351 A. C. Mármol; 3.25 m de altura. Museo Británico, Londres.

lizados, y la elección de temas de la vida diaria mostró la preocupación creciente del artista por los hechos informales, eventuales, de la vida diaria. También se preocupó en mayor grado por las influencias ambientales sobre el hombre, que por la capacidad de éste para trascender sus limitaciones. El artista helenístico, al reconocer la complejidad de la vida, volcó su atención en diversos tonos del sentimiento y en la representación de la variedad infinita mostrada por el mundo de las apariencias.

El pensamiento helenístico tomó un nuevo derrotero emocional. En vez de buscar los aspectos universales de la experiencia que pudieran ser compartidos por todos, los filósofos helenísticos sostuvieron que cada hombre tiene sus propios sentimientos, ideas y opiniones, totalmente distintos de los de los demás. En esta actitud

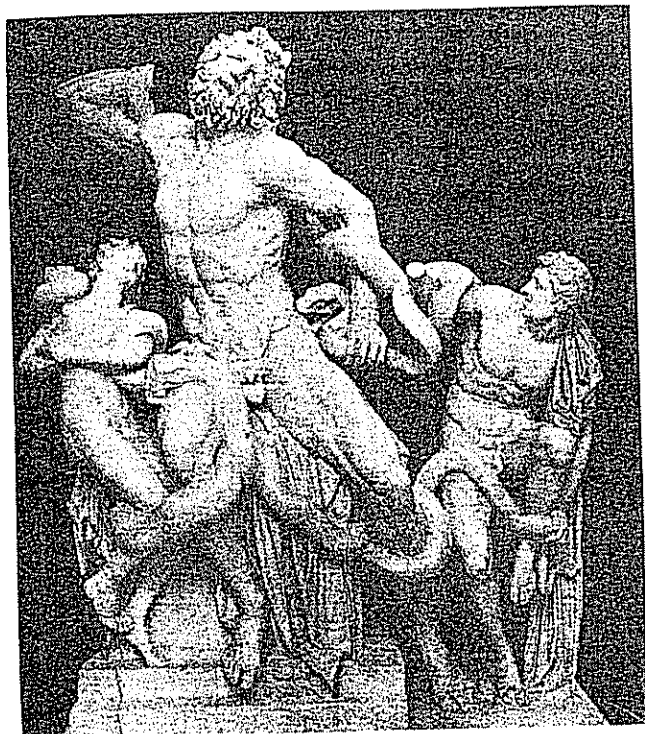


Fig. 51 AGESANDRO. ATENODORO Y POLIDORO DE RODAS *Grupo de Laocoonte*. Fines del siglo II, A. C. Mármol; 2,4 m de altura Museo del Vaticano, Roma.

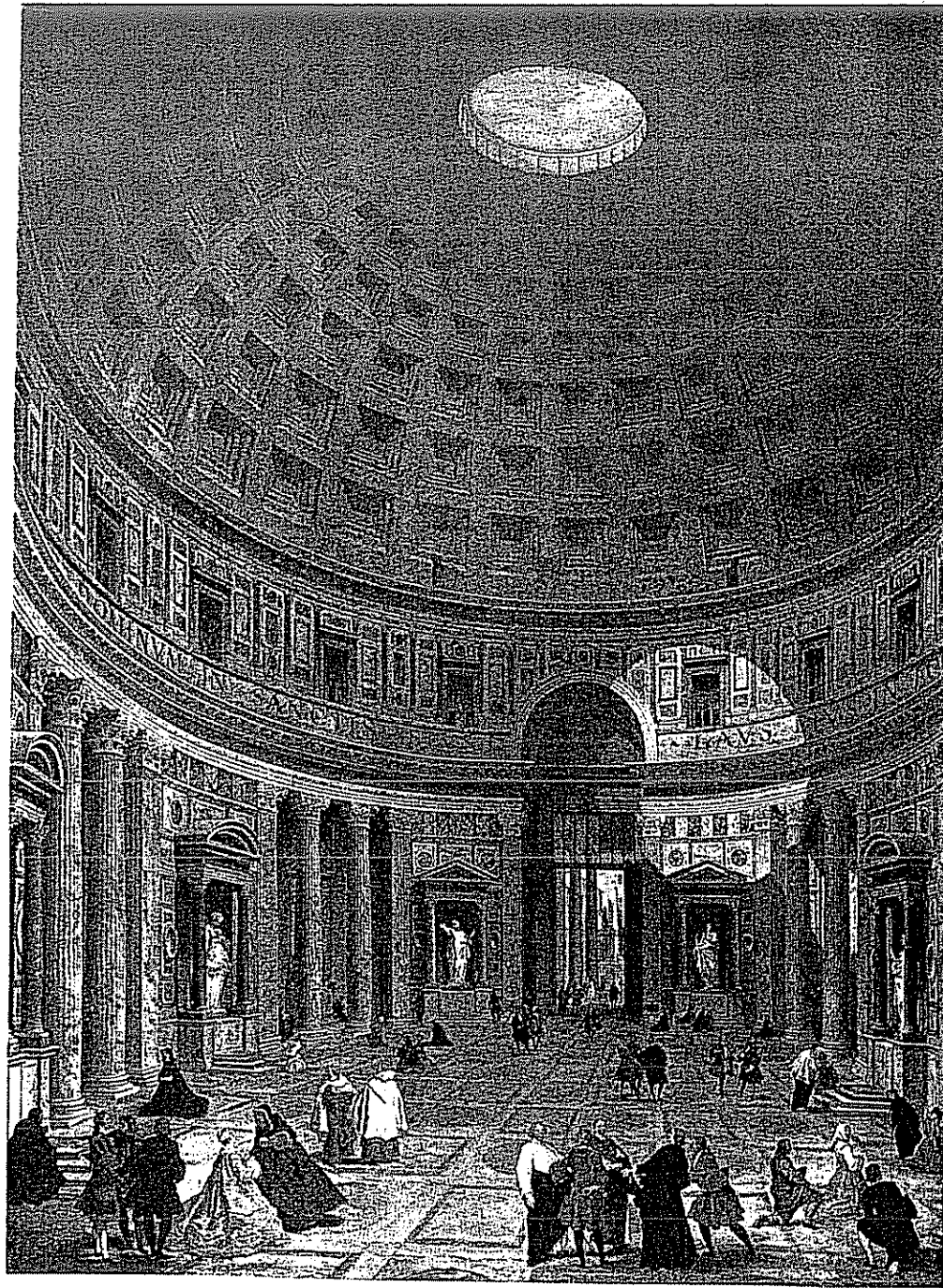
personalista, cada hombre debe decidir lo que es bueno o es malo, verdadero y falso. En vez de buscar un justo medio entre polos opuestos, verbigracia, armonía y discordia, como hicieron sus predecesores griegos, los filósofos helenistas se volvieron psicólogos que analizaban el yo y ponían al desnudo las causas del conflicto interior. La alegría, la serenidad y la satisfacción de los dioses y atletas helenos fueron emociones sociales que todos podían compartir. En el periodo helenístico la pena, la angustia y el sufrimiento de los guerreros heridos y gigantes derrotados, fueron sentimientos particulares subjetivos que separaban a un hombre de sus semejantes, e invitaban a la reflexión interior. Fue una vieja variación del tema: ríe y el mundo reirá contigo, llora y llorarás solo. Los artistas cambiaron sus metas: del ideal de dominio propio, prefirieron la autoexpresión; de ocultar el impulso interior, explosiones de sentimientos; en resumen, del ethos cambiaron al pathos. Se dice que nunca se vio reír a Pericles, y que incluso la noticia de la muerte de su hijo no alteró su digna impassibilidad. En fuerte contraste con esta actitud olímpica, está la obra helenística tardía conocida como *Grupo de Laocoonte* (fig. 51), en que el equilibrio de razón y emoción es substituido por un estallido de sentimientos sin restricción alguna. La falta de moderación y de respeto por las limitaciones del material escultórico, empe-

ro, es compensada ampliamente por el vigor del tratamiento y el virtuosismo de ejecución.

La preocupación de los artistas de Pérgamo por temas dolientes y angustiosos como los gálatas derrotados, el castigo de Marsias y la batalla de dioses y gigantes, revela la intención deliberada de hacer que el espectador participe en un tipo de orgía emocional. La desgracia se convierte en algo que puede ser disfrutado por el afortunado, quien participe en la situación con una especie de satisfacción morbosa. La Rochefoucauld dijo: "Todos tenemos la fortaleza suficiente para soportar las desventuras de los demás", y Aldous Huxley observó que cuando el estómago está lleno, los hombres pueden abandonarse a la aflicción y "apesadumbrarse después de cenar, es casi un lujo". En el espíritu de la filosofía estoica, la vida y el sufrimiento debían ser soportados con una especie de satisfacción sombría, cercana a una forma de placer morboso. Los artistas del gran friso del altar de Zeus, por ejemplo mostraron una increíble capacidad de invención en las formas y medios que atribuyeron a los dioses para infligir dolor y muerte. La composición se acerca a una descripción casi enciclopédica de las diversas formas de combate por los dioses, y la capacidad de sufrimiento por parte de los gigantes. Nada semejante aparece en el arte hasta los *Juicios Finales* románicos y el *Infierno* del Dante.



LAMINA 3 *Hércules halla a su pequeño hijo Telefo*. Hecho aproximadamente por el año 70 de nuestra era. Fresco de Herculano, probablemente una copia de un original de Pérgamo del siglo II A. C. Museo Nacional de Nápoles



LAMINA 4. JUAN PABLO PANNINI. Interior del Panteón. Roma, por 1750
 Lienzo al óleo de 1,26 m X 1,0 m. Galería Nacional de Arte, Washington, D. C. (Colección Kress)

REALISMO. La complejidad creciente y el pulso más rápido de la vida helenística debilitaron la creencia en la unidad básica del conocimiento y valores perdurables, origen de la elegante dignidad de las figuras griegas y la calma impassible de sus expresiones faciales. El mundo de experiencia concreta fue más real para el hombre helenístico, que el de los ideales abstractos y remotos. En su visión más relativista de las cosas se orientó más hacia la variedad que hacia la unidad, y tomó en consideración experiencias y diferencias individuales. Los artistas helenistas buscaron representar a la Naturaleza como la captaron, señalar detalles delicadísimos, e incluso matices más sutiles del significado. El ocaso del idealismo no fue tanto el resultado de la decadencia, como de colocar las actividades del hombre en un nuevo marco de referencia, reexaminar sus metas y redefinir los valores humanos básicos. Al enfrentarse a la variedad y multiplicidad de este mundo, el artista helenístico no intentó reducir sus múltiples manifestaciones a la sencillez artificial de tipos y arquetipos. El artista helénico mostraba al hombre de pie y solo, en una actitud digna trascendiendo todas las limitaciones ambientales; el artista helenístico se percató de que está en el vórtice de fuerzas naturales y sociales que lo acosan por todos lados, e inevitablemente es condicionado por ellas. Las formas tortuosas y rebuscadas del gran friso muestran algunos de los conflictos y contradicciones de los hombres helenísticos. Sus dioses se volvieron reflejo de sus propios problemas psicológicos. Los antiguos dioses griegos parecieron tener al mundo bajo su control y el majestuoso Zeus del siglo V A. C. no muestra signo alguno de cansancio o fatiga al enviar sus centellas. Las deidades del altar de Zeus, empero, luchan furiosamente y las cosas parecen estar a punto de escapárseles de las manos.

En la arquitectura ateniense del siglo V A. C. cada edificio sin importar el grado de armonía que guardaba con el sitio en que se asentaba, era una unidad independiente y los arquitectos poco se preocupaban por la relación precisa con los edificios vecinos. Por esa razón, haber admitido que una estructura dependía de otra en un grupo, habría disminuido su condición como un todo autocontenido y de este modo, habría sido considerada incompleta a la luz de las normas helénicas. En la acrópolis ateniense cada templo tenía su eje propio y su existencia formal independiente, en concordancia con el concepto de que cada obra de arte debía ser un todo lógico integrado sólo por la suma de sus propias partes. Se hacían solamente las concesiones a la Naturaleza que se necesitaran en aras de la integridad estructural. Al hombre solamente pertenecía el poder de crear la forma simétrica y la proporción equilibrada, y la perfección de cada edificio debía brillar como un monumento al espíritu del hombre y como tal, enseñorearse y prevalecer sobre el medio material, en vez de estar unido a él. Del edificio aislado en el sentido ideal como unidad autocontenida, la arquitectura helenística cambió a un reconocimiento realista de que nada es completo en sí, sino debe existir como parte de un marco de interrelaciones. Con base en ese criterio, el planeamiento de la ciudad es una forma de realismo, y los edificios helenísticos fueron considerados parte de la comunidad global. En el

caso de la acrópolis de Pérgamo, su erección fue hecha con todo cuidado, no sólo en lo que respecta a su medio natural, sino también a su situación y lugar en el grupo.

En la escultura, los elementos de cada grupo, de modo semejante, fueron sujetos a su medio, y el hombre fue mostrado como parte integral de su ambiente. Al valerse de la pintura en los planos de fondo y emplear mayor relieve, la escultura helenística cada vez dependió más de la luz y sombra cambiantes para su efecto expresivo, permitió el movimiento en más de un plano, y sugirió mayor profundidad en el espacio. En la escultura anterior a ella, una figura siempre era la imagen y estampa del tipo, y su personalidad estaba subordinada al sitio que ocupaba el individuo en la sociedad. Un guerrero, por ejemplo, era un individuo en plena madurez, pero su cara y cuerpo no guardaban semejanza alguna con persona dada. Podía ser identificado por una lanza o un casco, y su imagen era más bien la de miembro de una clase, que la de una persona por sí misma. El deseo helenístico de hacer de los seres humanos personalidades únicas y no tipos, exigía una técnica maestra capaz de reproducir características particulares como el gesto de la boca, arrugas de la piel, defectos físicos y expresiones faciales individualizadas. Las caras, aún más, tenían que estar animadas y llenas de vida, para que el sujeto de un retrato realista pudiese ser distinguido de los demás. La fidelidad a la Naturaleza también significó la reproducción exactísima de todo detalle anatómico. A la manera de un científico, el escultor observó la musculatura del cuerpo humano con precisión absoluta, para reproducir todo detalle del cuerpo. En el manejo de sus materiales, los antiguos escultores griegos nunca olvidaron que la piedra era piedra, pero a los artifices helenistas de épocas posteriores, su celo artístico los hizo forzar a la piedra para remedar la turgencia y el calor de la carne viva. La historia del legendario escultor Pigmalión que cinceló con tanto realismo su modelo en mármol que le fue concedida la vida, pudo haber sucedido sólo en el período helenístico y la figura sensual de la *Venus de Cirene* (fig. 52) confirma lo dicho. La suave gracia y encanto con que Praxíteles representó sus dioses y diosas (figs. 33 y 36), culminó en figuras elegantes y tersas como la *Venus señalada* y al famoso *Apolo de Belvedere* (fig. 53).

La exaltación helenística del realismo sedujo notablemente a los prácticos romanos que conquistaron Grecia, y esa atracción a hombres de acción como ellos, fue en gran parte la causa de la supervivencia definitiva de las esculturas de Pérgamo que han llegado hasta nuestros días.

EMPIRISMO. El racionalismo del pensamiento griego, expresado por Sócrates, Platón y Aristóteles había concedido enorme importancia al espíritu de libre curiosidad intelectual en la busca de la verdad eterna. El epicureísmo y el estoicismo, en contraste, fueron filosofías prácticas para la vida diaria. La lógica abstracta del período anterior cedió el paso a un empirismo que se preocupaba más por la ciencia que por la sabiduría, por conjuntar los resultados de la experimentación aislada y por la aplicación del conocimiento a de problemas prácticos. Dicho en forma más amplia, el empirismo helenís-



Fig. 52 *Venus de Cirene*. Copia romana de aproximadamente 100 A. C. del original de Praxiteles, hallado en Cirene. Africa del Norte. Mármol, 1.5 m de altura. Museo Nacional, Roma

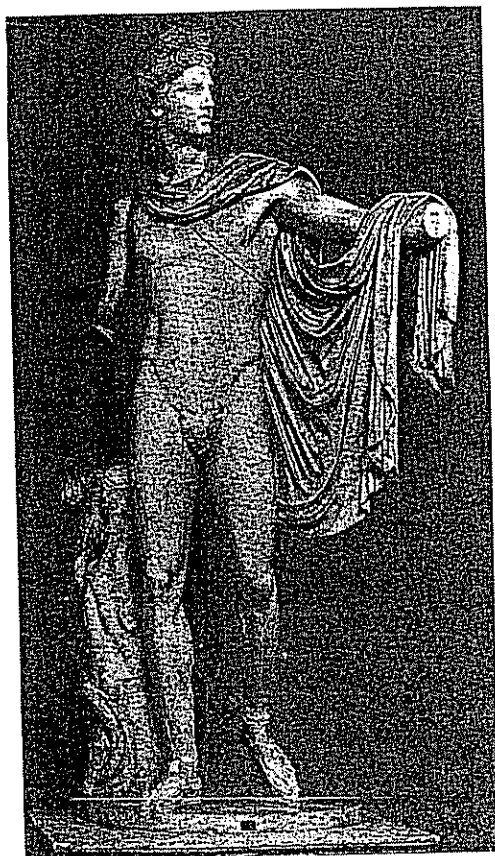
tico concedió mayor importancia al hecho de reunir, a catalogar materiales básicos en bibliotecas, a la busca escolástica, a la colección de obras de arte y al desarrollo de criterios básicos para juzgar las artes.

Epicuro, al eliminar la noción de la intervención divina en los asuntos humanos y por las explicaciones físicas de fenómenos naturales, sentó las bases filosóficas para el materialismo científico. Las matemáticas helenísticas evolucionaron al punto de explicar las secciones cónicas y la trigonometría, y astrónomos y físicos como Arquímedes y Herón de Alejandría supieron que el mundo era redondo y también calcularon su circunferencia y diámetro aproximados. Los científicos helenísticos tenían un calendario solar de 365 1/4 de días; inventaron una máquina de vapor y enunciaron los principios de la

fuerza de vapor y las bombas impelentes. Por ello, las revoluciones modernas, mecánica e industrial, pudieron haber ocurrido en épocas helenísticas si el trabajo de los esclavos no hubiese sido tan barato y abundante. Lo progresista de ese período también se advierte en sus incesantes búsquedas comerciales que dieron origen a nuevas fuentes de riqueza.

Esta actitud científica halló expresión brillante en el campo musical, al perfeccionar y establecer una base teórica de dicho arte. A pesar que los filósofos y matemáticos de períodos anteriores habían hecho muchos descubrimientos y se habían compenetrado notablemente en la naturaleza de la música, correspondió al espíritu helenístico sistematizarlos y hacer de ella una ciencia global y coherente. Gracias a Aristoxeno de Taranto, discípulo de Aristóteles, y Euclides, la teoría de la música alcanzó una formulación tan completa y

Fig. 53. *Apolo de Belvedere*. Copia romana del original griego hecho a fines del siglo IV A. C. Mármol; 2,20 m de altura. Museo del Vaticano, Roma



extensa que constituyó los pilares en que se asentaría la música occidental. A pesar de que en estas líneas es imposible profundizar en el laberinto del sistema musical griego, debemos recordar siempre que fue en este campo teórico, más que en ningún otro, en que se hicieron las contribuciones musicales más perdurables.

Después de fundar su gran biblioteca, Eumenes II se rodeó de muchos de los eruditos griegos más sobresalientes de su época, para dedicarlos a conservar las obras maestras de la antigüedad, a hacer ediciones críticas de las obras de poetas y dramaturgos antiguos, a la selección de material para antologías, al catálogo de colecciones, a copiar manuscritos, escribir tratados de gramática y a reunir vocablos para diccionarios. En sus tareas eruditas, defendieron y resguardaron las obras de los antiguos por encima de los escritores de su tiempo y como consecuencia, su producción literaria comenzó a dirigirse más a otros eruditos que a grandes masas. Dicho círculo limitado de lectores cultos no podía ser aportado por Pérgamo solamente, sino que hubo que buscarlo en el resto del mundo griego. Por consentimiento mutuo, el griego ático, puro y majestuoso de Pericles, Eurípides y Platón, se volvió su "dialecto común" y el medio artificial de comunicación entre las clases cultas. Al prestar mayor atención a una lengua muerta, la lengua viva en que los escritores podían dirigirse a sus contemporáneos comenzó a ser considerada como dialecto local.

Fue el período del anticuarismo, de la literatura erudita no creadora, de la erudición en vez de la inspiración, y solamente la busca sistemática exhaustiva pudo haber producido el abundante y minucioso material mitológico del gran friso que rodeaba el altar de Zeus, catálogo verdadero y completo de la mitología griega con notas y anotaciones al calce. Los atálidas no sólo coleccionaron arte sino que se ocuparon de excavaciones arqueológicas, y por primera vez el escultor y el pintor contaron con un museo lleno con obras maestras del glorioso pasado. Copiar las obras clásicas de Mirón, Fidias y otros artistas se volvió una industria que prosperó en la antigüedad hasta el advenimiento del cristianismo oficial. En toda la época helenística se elevó la posición social del artista y, al igual que ocurrió en literatura y música, se estableció la historia del arte y formularon normas estéticas, y así el arte fue digno de atención en los más altos círculos intelectuales y sociales.

EL CAMINO A ROMA

La reputación de cultos tuvo efecto directo en las metas políticas del gobierno de Pérgamo. Cuanto más renombrada su capital llegó a ser por sus empresas intelectuales y culturales, mayor fue su prestigio en el mundo griego. La vida del hermano de Eumenes II, que lo sucedió como Atalo II, ilustra este caso. Como general sagaz, fue extraordinariamente útil para el régimen de Pérgamo y al terminar con fortuna una guerra, dedicó cinco años a estudiar filosofía en la Academia de Atenas. Aún más, el timbre de orgullo de los atálidas después de sus victorias militares fue que habían sido los salvadores del helenismo, contra los bárbaros. Esta afirmación, por supuesto, tenía que ser respaldada por el desenvolvimiento y florecimiento de su capital como centro de artes y letras. Como un reclamo de los progresos culturales de su reino, Eumenes II eligió a su bibliotecario, el famoso dramático Crates de Malos, como su embajador en Roma. Por ser paladín de la cultura humanística y al estimular la curiosidad de los romanos por saber más acerca de filosofía, literatura y arte, Crates dejó una impresión perdurable en la futura capital del mundo.

Pérgamo, al utilizar el talento de sus literatos en la edición de manuscritos, al sondear sus eruditos en la historia del pasado, al excavar los coleccionistas de arte en busca de tesoros ocultos y al escribir los músicos tratados musicales, con paso firme siguió su ruta para convertirse en un archivo y un museo. Con el tiempo este anticuarismo indudablemente haría que los progresos artísticos cayesen dentro de un eclecticismo estilístico y reduciría los métodos estéticos a fórmulas y reglas académicas, síntomas de una esclerosis de las arterias del estilo y una senectud definitiva de las fuerzas creadoras. Por ello, cuando en 133 A. C. Atalo III cedió su reino a Roma, en realidad obsequiaba a la ciudad capital un museo vivo. A Italia pronto llegaron los vastos tesoros de arte de los atálidas, en donde por el interés y admiración que despertaron al ser mostrados en exhibiciones públicas, producirían un impacto intensísimo en el gusto de los romanos. Con ellos viajaron los artifices helenísticos que se ocuparon en embellecer la nueva capital del mundo con edificios, esculturas, murales y mosaicos.

ROMA, SIGLO II DE LA ERA CRISTIANA

La época de los Antoninos fue "el período en la historia del mundo en el cual la raza humana alcanzó su condición más feliz y próspera...", palabras de Gibbon en *Ocaso y caída del Imperio Romano*. Bajo el gobierno de Trajano, Adriano y Marco Aurelio, continúa el gran historiador, "el imperio de Roma abarcó la parte más próspera de la tierra y el conjunto más civilizado de la raza humana". Este estado benigno de cosas Gibbon lo atribuyó al genio romano para lograr el orden y la legalidad, el cultivo de la tolerancia y la justicia, y su capacidad para el buen gobierno.

El Arco de Trajano en Benevento (fig. 54) recuerda algo de esta grandeza desaparecida al proclamar las virtudes y victorias del primer gran emperador del período señalado por Gibbon. Encargo del senado romano para celebrar la terminación de la Vía Trajana, un camino de más de 200 millas sobre las montañas que unía a Roma con el gran puerto de Brindisi, el arco conmemoró una empresa sobresaliente de construcción, al igual que las hazañas del primer constructor del imperio. Dicho arco, comienzo de la gran expansión hacia el oriente, fue un reto a la imaginación de los romanos para vislumbrar tierras más allá de los mares, y recordarles que su ciudad no era una unidad autocontenida. La visión romana de que el destino de cada individuo, al igual que el de su ciudad y estado, estaban íntimamente unidos a los de territorios vecinos, encontró expresión lógica en un monumento de tamaño magnitud. Entre las antiguas ciudades-estado Roma destacó en forma única por su solución al problema de conservar su integridad municipal, y al mismo tiempo gobernar un vasto imperio. Al llevar a la perfección las instituciones por las que dicha unidad política pudo ser compatible con la amplísima diversidad humana, los romanos obtuvieron su mayor timbre social de gloria.

Los arcos monumentales solían conmemorar la culminación feliz de alguna campaña militar en la que eran sojuzgadas tribus bárbaras distantes, o algún pueblo civilizado entraba a formar parte de la comunidad romana. En el caso del arco de Tito en Roma, el conquistador con su ejército, una comitiva de cautivos y los trofeos de guerra, pasaba en triunfo por debajo del arco, con el aplauso de las multitudes atronando en sus oídos.

El arco de Trajano fue modelado arquitectónicamente copiando el de Tito, incluidos detalles como las columnas *compuestas* añadidas, una combinación romana de los órdenes jónico y corintio. Su espíritu difiere del arco de Tito, no obstante, en que las esculturas conmemoran las artes de la paz y no las de la

guerra. Los relieves que con tanta liberalidad cubren su superficie fueron dispuestos a la manera característica romana, para informar e instruir, al igual que para deleitar la mirada. En el lado que mira al poblado de Benevento y la más distante Roma (fig. 54), los paneles muestran escenas de la política doméstica de Trajano. Cabe observar al Emperador concediendo privilegios de tierras en la recién conquistada región del Danubio, a los veteranos de guerra; de pie, en medio de los mercaderes prósperos agradeciéndole el nuevo puerto que construyó para ellos en Ostia, el puerto de Roma, y recibiendo la aclamación del Senado y del pueblo en el Foro romano. Por el dintel se mueve una procesión triunfal, y en uno y otro lados de la dovela del arco, están desplegadas victorias aladas con coronas y banderas. Por encima de todo, Júpiter, Juno y Minerva (conocidos en la mitología romana como la Tríada Capitolina), extienden su bienvenida al emperador. Con un gesto de aprobación, Júpiter vuelca sus rayos en Trajano, reconocimiento del gran poder de este último, al igual que, como adulación hacia el emperador, signo de que suplantaba el culto de las deidades olímpicas. Este grupo está junto a la inscripción y añade a la sucesión de títulos concedidos a Trajano, el de *Optimo*, el mejor, que se dice le agradó en especial, pues lo compartía sólo con Júpiter.

Fig. 54. Arco de Trajano en Benevento. 114 D. C.

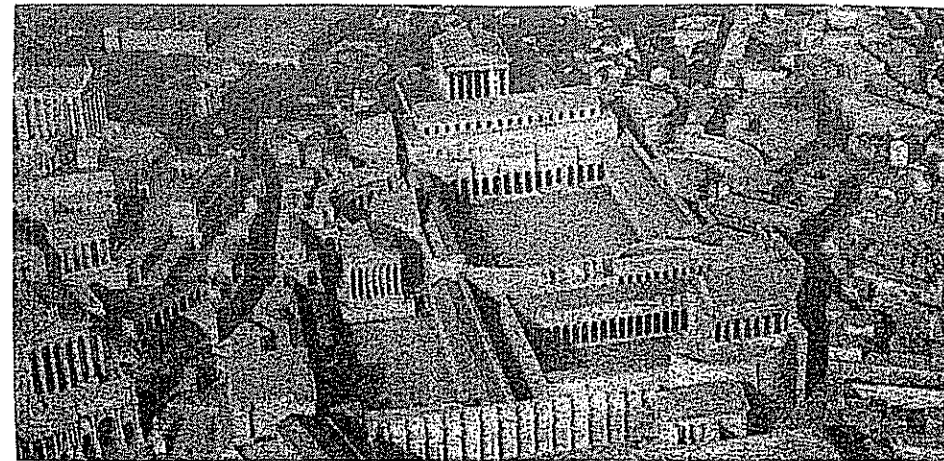
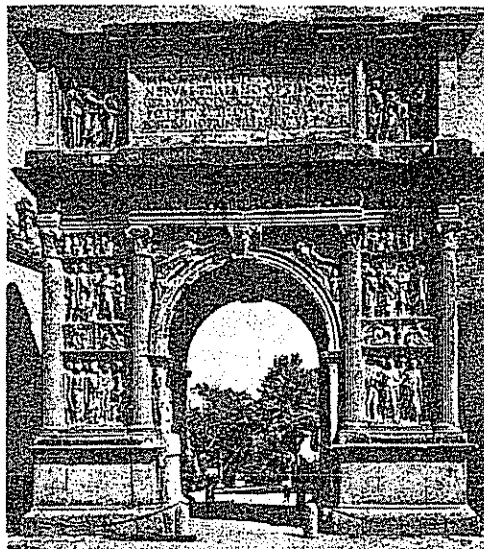


Fig. 55. Foro de Trajano en Roma. Reconstrucción de Bender. Aproximadamente 307 m X 206 m. Museo della Civiltà Romana, Roma.

En el lado que mira al puerto están las escenas que pertenecen a la política exterior de Trajano. Incluye los germanos prestando el juramento de lealtad; varios gobernantes orientales envían sus tributos por sus embajadas, y el emperador establece obras de beneficio otorgadas por el estado, para el auxilio de niños pobres. Por arriba, una figura que simboliza a Mesopotamia le rinde homenaje, y las divinidades del territorio del Danubio los saludan y le dan la bienvenida. El intradós del arco está decorado en forma semejante. A pesar de que cada panel muestra un episodio separado, se logra la unidad por la repetición del personaje imperial. La variedad se obtiene por el cambio del medio humano y geográfico. Los cambios de sitio están indicados en parte por las actividades, y en parte por el fondo pictórico para denotar el escenario romano, se incluyen algunos edificios muy conocidos, la campiña es indicada por árboles y una localidad remota, por exóticos dioses de los ríos. El tema es una propaganda evidente del gobierno imperial, incluso al grado de mostrar con frecuencia al emperador como una figura sobrehumana, pero la forma sobria y contenida de representación evita que caiga en el amaneramiento y el exceso. La verdadera escultura muestra dominio técnico, si bien hay una tendencia a conceder mayor importancia al detalle lineal a costa de la unidad y la serenidad.

Si bien los arcos monumentales no tenían finalidad utilitarista, su forma es ejemplo del principio de edificación en que se basan todos los logros y adelantos romanos en arquitectura. Con el arco los romanos construyeron sus bóvedas y cúpulas que hicieron que la arquitectura se adelantara incluso en épocas modernas. El hecho que el arco de Trajano hubiese sido construido en un poblado provinciano al sur de Roma, en el camino hacia los grandes centros del Oriente y a cierta distancia

de ellos, como Atenas, Pérgamo, Alejandría, Efeso y Antioquía es como un recordatorio de la ruta por la cual la herencia del mundo clásico mediterráneo pasó a formar parte de la tradición cultural de Occidente. Por la conquista militar, por anexión, por herencia y por cesión voluntaria, los orgullosos reinos y ciudades-estados antiguos pasaron uno a uno a formar parte de la poderosa Roma. De manera semejante todas las ideas, instituciones y formas de arte de esta vasta región fueron incorporadas y decantadas por el ingenio romano, junto con contribuciones propias notables, Roma poco a poco alcanzó la cima indiscutible de la cultura, expresada en su literatura, arquitectura y escultura que igualaban la pujanza y la preeminencia política de su gran imperio.

ARQUITECTURA

FORO DE TRAJANO Poco después de su entronización como emperador en el año 98 de la era cristiana, Trajano comenzó a dar forma a un grandioso proyecto en Roma: la construcción de un nuevo foro (fig. 55). Al haber alcanzado el imperio en esa época su mayor extensión y la población de Roma acercarse al millón de personas, creó la necesidad de edificios públicos de mayor tamaño y señorío. El antiguo Foro Romano de la república desde hacía mucho era inadecuado, y se habían hecho varios aditamentos en los primeros años del imperio, pero el proyecto de Trajano era tan ambicioso que equivalía a todos los antiguos foros juntos, y todas las construcciones cubrían un área mayor de 25 acres. Sobra decir que su magnificencia era equiparable en todos aspectos a su tamaño. Trajano confió el proyecto a Apolodoro, un arquitecto e ingeniero griego de Damasco, famoso por la construcción de un puente de piedra

Hechos generales A. C.

Aprox. 616 a 509	753 Fecha legendaria de la fundación de Roma	(101 a 106). Construcción del puerto de Ostia (103); construcción de la vía Trajana entre Benevento y Brindisi. y las termas de Trajano (110); erección del foro de Trajano y las columnas; comienzo del arco de Trajano en Benevento (113); conquista de Armenia. Partia, extensión de la frontera del imperio al golfo pérsico y el mar Caspio (113 a 117)
Aprox. 500	Fundación de la República Romana; son destruidos los tarquinos	Actividad de Apolodoro de Damasco como arquitecto
Aprox. 450	Los romanos colonizan Italia	104 a 105 Apolodoro construye el puente sobre el Danubio
390	Roma es saqueada por los galos	117 a 138 Reinado de Adriano. Terminación del templo de Zeus olímpico en Atenas (117); construcción del Panteón de Roma (120 a 124); construcción de la Villa de Adriano en Tivoli (de 120 a 127); comienzo de la tumba de Adriano (135)
280 a 275	Debilitamiento del poder griego en la zona sur de Italia	138 a 161 Reinado de Antonio Pío, construcción del "templo de Diana" en Ostia
264 a 241	Primera guerra púnica; Roma se anexa Sicilia, Córcega y Cerdeña	161 a 180 Reinado de Marco Aurelio. Filósofo estoico autor de <i>Meditaciones</i> (aprox. 174); murió cerca de Viena
218 a 201	Segunda guerra púnica: Aníbal invade Italia; Cartago cede España a Roma	217 Construcción de las termas de Caracalla
150 a 146	Tercera guerra púnica; destrucción de Cartago; se crea la provincia de África	
133	Pérgamo es cedida a Roma	
100 a 44	Julio César Conquista de las Galias (58 a 51); cruce del Rubicón, ocupa Roma, y se proclama dictador (49); comienza el foro de Julio César (por 48); campañas en Egipto, Asia menor, África, España (48 a 45); introducción del calendario juliano (45); es asesinado (44)	
Aprox. 50 a 10	Vida de Vitruvio; escribió el tratado de <i>Arquitectura</i>	
43	Segundo triunvirato: Antonio, Octavio (Augusto), Lépido	
31	Batalla naval en Accio: derrota de Marco Antonio y Cleopatra	
27 A. C. a 14 D. C.	Reinado de Augusto (Octavio) Como Octavio fundó una dinastía imperial tomó el nombre de Augusto, comenzó el imperio; construyó el foro y el mausoleo de Augusto, el Ara Pacis, los termas de Agripa, el teatro de Marcelo, la basílica Julia	
4	Nacimiento de Jesús, crucificado aproximadamente por el año 29 de nuestra era	
D. C.		
54 a 68	Reinado de Nerón; construyó las termas de Nerón, y el Domus Aureus. (Mansión Dorada.)	
70	Tito captura Jerusalén y destruye su templo	
79	Erupción del Vesubio; sepulta en sus cenizas a Pompeya y Herculano	
79 a 81	Reino de Tito. Terminación del Coliseo. Construye el templo de Vespasiano y el arco de Tito	
96 a 180	"Epoca de los Antoninos" o "Era de los cinco emperadores excelentes" (Nerva, Trajano, Adriano, Antonio Pío, Marco Aurelio) El imperio romano alcanzó el pináculo del poder y la prosperidad	
98 a 117	Reinado de Trajano. Campaña contra los dacios	
80 A. C. a 14 D. C. "Epoca de oro de la literatura romana"		
106 a 43	Cicerón, estadista, orador, ensayista	
Aprox. 96 a 55	Lucrecio, poeta, filósofo. autor de <i>De Rerum Natura</i>	
87 a 57	Catulo, poeta lírico	
70 a 19	Virgilio, <i>Enéida</i> , <i>Eglogas</i>	
65 a 8	Horacio, <i>Odas</i>	
59 a 17 D. C.	C. Livio, <i>Historia de Roma</i>	
43 a 17 D. C.	Ovidio, <i>Arte de amar</i> , <i>Metamorfosis</i>	
14 a 117 D. C. "Epoca de plata de la literatura romana"		
3 A. C. a 65 D. C.	Séneca, filósofo y dramaturgo	
Aprox. 20 a 66	Petroneo, <i>Satiricón</i>	
23 a 79	Plinio el Viejo, naturalista enciclopedista	
Aprox. 50 a 90	Epicteto, filósofo estoico	
35 a 95	Quintiliano, <i>Instituciones oratorias</i>	
40 a 102	Marcial, epigramista	
Aprox. 46 a 120	Plutarco, <i>Vidas paralelas</i>	
55 a 117	Tácito, historiador, <i>Anales</i> , <i>Germania</i>	
Aprox. 60 a 135	Juvenal, <i>Sátiras</i>	
62 a 113	Plinio el joven, escritor, administrador; pronunció su famoso <i>Panegirico</i> a Trajano ante el senado romano (100)	
aprox. 75 a 150	Suetonio, <i>Vidas de doce Césares</i>	
aprox. 160	Apuleyo, filósofo, <i>El asno de Oro</i>	
Aprox. 160 a 230	Tertuliano, apologista cristiano	

sobre la zona más ancha del río Danubio, antes de la segunda campaña de Trajano contra los dacios. Empero, el origen griego de Apolodoro no indicaba obligadamente preferencia helenística por parte del emperador; los demás arquitectos famosos en Roma de esa época, incluidos los que colaboraron con el proyecto, eran romanos, y Apolodoro había aceptado sin reservas la tradición arquitectónica romana.

El Foro es en realidad una construcción típicamente romana, que combina un sistema de patios abiertos y edificios agrupados en relación específica. Una ojeada a

la reconstrucción de la acrópolis ateniense (fig. 14) nos muestra que el Partenón y el Erecteón tenían poco en común, excepto el sitio en que se asentaban. Respecto al foro, ninguna parte existía aislada, y en el caso del Foro de Trajano, todo estuvo concebido desde el principio en gran escala, prestando especial atención a la simetría. El conjunto arquitectónico estaba dividido por un eje central, que iba del centro de un gran arco, dividiendo en dos partes iguales el rectángulo, cruzaba la entrada de la basílica (cuyo eje era perpendicular al del todo el foro) hasta alcanzar la base de la columna y por último ascen-

der por las gradas del templo, hasta el altar en la parte trasera.

La entrada al foro se hacía por un triple arco majestuoso en un gran cuadrángulo empedrado, rodeado por tres lados por una pared y un peristilo, y en el cuarto por la Basílica Ulpia, cuyas entradas estaban exactamente enfrente de las del arco. En el centro justo del enorme patio abierto estaba una impresionante estatua ecuestre de bronce, de Trajano. Aunque ha desaparecido, se sabe que se asemejó en gran medida a la estatua ecuestre de Marco Aurelio que ha llegado a nuestros días (fig. 56), quien está a horcajadas en su espléndida montura, con un equilibrio digno del estoico filósofo y el aire pensativo del autor en las conocidísimas *Meditaciones*. En los lados oriental y occidental del cuadrángulo estaban bancos semicirculares conocidos como *exedrae*, flanqueados por altas columnas dóricas. En forma semejante, existía una serie de puestos de mercado que ascendían por las dos colinas. Los mejor conservados son los del lado del Quirinal, de seis pisos de altura, contruidos de ladrillo (fig. 57). En la planta baja del foro había más de 150 gantitas para verduras, frutas y flores: por arriba estaban las grandes salas con bóvedas en donde se almacenaban el vino y el aceite; especias y bocadillos exquisitos importados eran vendidos en el tercero y cuarto pisos; el quinto era empleado para distribuir víveres y fondos del tesoro imperial, y en el piso más alto se encontraban depósitos para agua dulce de un acueducto, en donde podían comprarse peces vivos.

Junto al cuadrángulo al aire libre estaba la Basílica Ulpia de la que solamente quedan las hileras de columnas derruidas (fig. 58). El término *basílica* se aplicó más bien a los grandes edificios públicos y equivale poco más o menos al empleo actual que se hace del término sala de cabildos, para denotar un sitio de reunión. Las sesiones de la corte también se celebraban en una basílica y por esta razón el término *palacio o sala de justicia*, se relaciona con una de sus funciones. Como forma arquitectónica, la basílica romana es un eslabón en la larga cadena de edificios y construcciones mediterráneas que comenzó con moradas domésticas, siguió con las salas



Fig. 56. Arriba. Estatua ecuestre de Marco Aurelio. 161 a 181 D. C. Bronce dorado. 3 25 m de altura. Piazza del Campidoglio, Roma

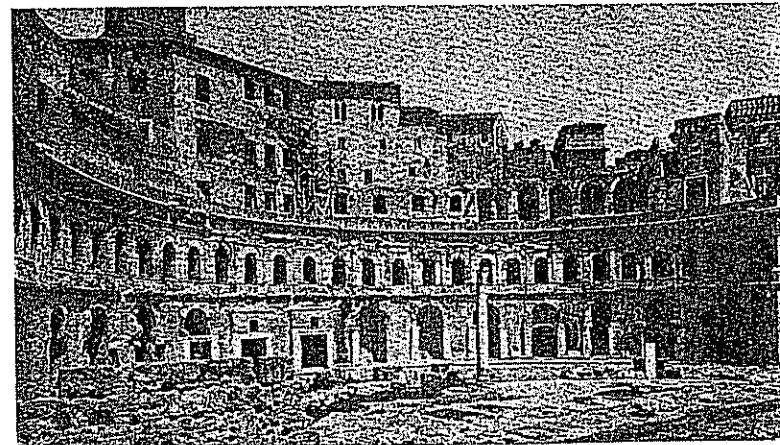


Fig. 57. Izquierda. Foro de Trajano. Roma. Exedra noroeste y edificio de la lonja. Aprox. 113 a 117 D. C.

que a su vez sostenían la armazón de vigas del techo. Esta gran sala central era el sitio general de reunión, al igual que el centro de negocios. Los grandes nichos interiores semicirculares llamados ábsides, tal vez techados con bóvedas hemisféricas y separados de la sala central por cortinas, albergaban las cortes legales.

Detrás de la basílica había dos bibliotecas, una para los pergaminos griegos y otra para los latinos, separadas por un patio en que estaba la base de la columna de Trajano, obra escultórica que comentaremos en breve.

Después de la muerte de Trajano su hijo adoptivo y sucesor Adriano, construyó en el extremo del eje principal del Foro el templo corintio que constituía la culminación del gran diseño. Desde el punto de vista arquitectónico fue una versión a gran escala de la llamada Maison Carrée (casa cuadrada) (fig. 59) en Nîmes, en la parte sur de Francia. A semejanza de otros templos romanos, el erigido en honor de Trajano y la Maison Carrée descansaban en podio y tenían pórticos en el frente, mucho más vistosos que los de los templos griegos. El ejemplar que ha llegado en nuestros días en Nîmes de manera semejante, muestra sólo las columnas del pórtico que se alzan libres, en tanto que el resto están unidos a la cella, lo que indica que las columnas se necesitaban menos para sostén estructural que para embellecer el edificio.

La costumbre de deificar a los gobernantes y erigirles templos estaba muy extendida en la época helenística y comenzó en Roma incluso desde el reinado de Augusto. El tipo de estatua colocada en dicho templo puede advertirse en el retrato de Augusto (fig. 60), encontrado cerca de la Prima Porta. Está en la actitud dominante del emperador arengando a sus tropas. Tallados en la coraza o placa de metal de su armadura, están escenas

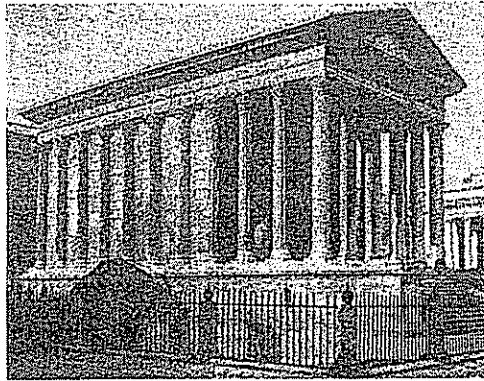
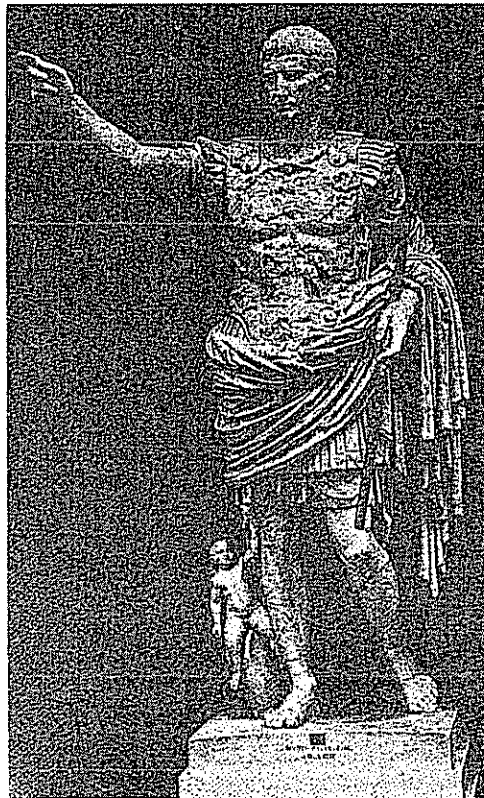


Fig. 58. Abajo izquierda. Columna de Trajano y ruinas de la basílica Ulpia, Roma. Columna de Trajano, 106 a 113 D. C. Mármol; aproximadamente 33 m de altura.

Fig. 59. Arriba "Maison Carrée", Nîmes, Francia, 16 A. C. Mármol, 20 m X 39 m en la base; podio de casi 4 m de altura. columnas de más de 10 m de altura.

Fig. 60. Abajo. Augusto de Prima Porta. Aprox. 20 A. C. Mármol; 2,20 m de altura; Museo Vaticano, Roma.



en bajo relieve en que se narran los sucesos sobresalientes de su reinado y representaciones de dioses y diosas que le concedieron sus favores. A un lado está Cupido cabalgando sobre un delfín, uno de los símbolos de Venus (ver fig. 52), que alude al origen divino de la familia Juliana. Virgilio, el poeta más sobresaliente de este periodo, al investigar el árbol genealógico de Augusto lo hace llegar hasta Eneas, el fundador legendario de Roma, cuyo padre fue el inmortal Anquises, pero cuya madre fue nada menos que la inmortal Venus.

Gran parte de la religión romana pertenecía al ámbito familiar, y se honraba al *pater familias* vivo, al igual que a los antepasados cercanos y remotos. Para este fin toda casa contaba con una estancia separada de las demás, y esta costumbre originó todo un género de esculturas como los bustos llamados *Porcia* y *Catón* (fig. 61). A diferencia de la imagen de factura conocida y algo idealizada de Augusto como el estadista y emperador, este retrato sencillo de ciudadanos corrientes es extraordinariamente realista. Empero, ambos tipos de escultura tenían básicamente la misma finalidad, uno como la imagen del padre de una familia en una casa sencilla, y el otro como la veneración de un grande hombre en un templo. Se pensaba que los emperadores paternalistas merecían la reverencia absoluta de toda la familia romana, pues ellos eran considerados *pater patriae* o padres de su país. La erección de un templo a un distinguido emperador romano se hacía casi con el mismo espíritu con que se han levantado monumentos a la memoria de grandes hombres. Se dedicaban algunos días a las ofrendas de alimentos y bebidas en sencillas ceremonias familiares; en el día destinado a honrar al emperador, los ritos en sus templos eran más formales y a veces incluían sacrificios de animales con una procesión, fiestas y diversiones. La religión para los romanos era la tradición y continuidad de la familia, y, en sentido más amplio, la historia y destino de la propia Roma.

Con excepción del templo, el Foro fue terminado en vida de Trajano y él lo dedicó al pueblo de Roma en 113 D. C. El conjunto, por lo señalado, está compuesto de partes: el triunfal arco de la entrada, el atrio y su estatua ecuestre, los edificios mercantiles, la Basílica Ulpia, dos bibliotecas, una columna monumental y el templo, todos integrados en una magna composición arquitectónica destinada a acomodar una diversidad jerárquica de actividades. El Foro, que comenzaba con un centro mercantil y sitio para transacciones comerciales, continuaba con un sitio para grandes reuniones y los palacios de la justicia, para después pasar a sitios de contemplación tranquila, estudio en las bibliotecas y la lectura de la historia en forma visual en la columna y, el recorrido terminaba en la tranquilidad absoluta del recinto para veneración del emperador y el culto de los dioses romanos.

COLISEO Y ACUEDUCTO El Coliseo (fig. 62), que data de finales del siglo I D. C. fue escenario de formas bastante ostentosas de espectáculos y diversiones de grandes masas, incluidas las sangrientas luchas gladiatoriales entre hombres y bestias salvajes. La forma ovalada del Coliseo cubre unos seis acres y podría acomodar

unos 50 000 espectadores en sus gradas. En toda su circunferencia están repartidos unos 80 arcos que servían tan eficazmente como sitios de entrada y de salida, que todo el Coliseo podía ser evacuado en pocos minutos. En lo que respecta a aspectos prácticos el talento romano para la organización no sólo es patente en esta construcción, sino que se extiende a la estructura y diseño decorativo. En los pisos sucesivos del mismo edificio se combinan tres órdenes arquitectónicos. Las columnas adosadas al piso inferior son una variación "doméstica" del orden dórico, conocido como toscano; las del segundo piso son jónicas y las del tercero corintias, en tanto que en el cuarto, que está a unos 53 m de altura la componen pilastras planas superficiales de tipo corintio, entre las cuales se encuentra una hilera de cuencas para pértigas sobre las cuales se colocaba un toldo de lona para proteger a los espectadores del sol y la lluvia. El material de construcción fue concreto hecho con fragmentos de ladrillos y de piedra, tierra volcánica, cal y agua. Este material podía ser vaciado en moldes de cualquier forma, y seco, tenía la misma dureza que la piedra natural. El exterior originalmente estaba recubierto de mármol, y toda la estructura estaría en buen estado si no hubiese sido saqueada incluso hasta el siglo XVIII, para utilizar sus materiales de construcción. A pesar de los daños sufridos, el Coliseo es aún una de las ruinas más imponentes que nos ha legado la época romana, y su popularidad como prototipo puede observarse en las muchísimas construcciones deportivas que han copiado su diseño arquitectónico.

Para contar con suficiente abasto de agua para las termas, Trajano se percató de la necesidad de mejorar el viejo sistema del acueducto y añadir uno nuevo, de 35 millas de largo, aún en uso en nuestros días. Ejemplo muy bello de acueducto romano es el llamado Pont du

Fig. 61. *Porcia* y *Catón* (?). Retrato de una pareja romana, siglo I A. C. Mármol; 1,30 m de altura. Museo Vaticano, Roma.





Gard en Nîmes (fig 63), en pie desde el siglo I D. C. Un sistema de conductos subterráneos y de canales abiertos de concreto fue construido para llevar agua del venero en la montaña, a la población que estaba a 25 millas de distancia. Al funcionar por la fuerza de la gravedad, los conductos fueron inclinados y orientados en la dirección deseada, y en este caso, el agua fue transportada a más de 270 metros por el valle, a una altura de más de 53 metros. La graciosa arcada inferior sirve de sostén a un puente aún en uso, en tanto que las series superiores de grandes y pequeños arcos sostienen el acueducto propiamente dicho

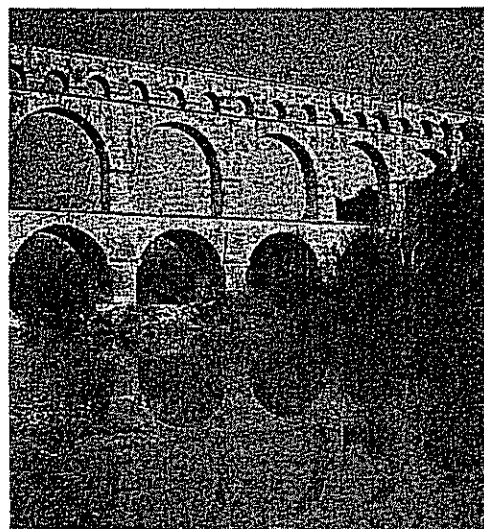
EL PANTEON El sentido romano de organización social se extendió también en el campo de la religión, y ejemplo de ello es el Panteón (fig. 64). A pesar que su nombre indica un templo para todos los dioses, el Panteón fue en realidad una basílica para las principales deidades solamente. El propio emperador Adriano intervino en el diseño de este famoso edificio, y en ocasiones presidió las reuniones del senado romano celebradas en su interior soberbio y resplandeciente (lámina 4, págs. anteriores)

La geometría del Panteón se basa en la unión de un cilindro y una semiesfera que asientan sobre una planta circular; el diámetro interior y la altura de la cúpula tienen un poco más de 46 metros. La claridad de la forma lograda por la igualdad visible de las dimensiones horizontal y vertical, al igual que por la sencillez de diseño, es evidente incluso para el observador casual. El sentido

Arriba: Fig. 62. Coliseo de Roma; 72 a 80 D. C. Eje longitudinal, 306 m, eje menor, 173 m; altura, 53 metros.

Abajo: Fig. 63. Puente de Gard, Nîmes, Francia. Comienzo del primer siglo de la era cristiana; más de 300 m de largo y más de 53 m de altura.

Página opuesta: Fig. 64. Panteón de Roma, Aproximadamente 120 D. C. Pórtico, más de 33 m de anchura y 20 m de altura.

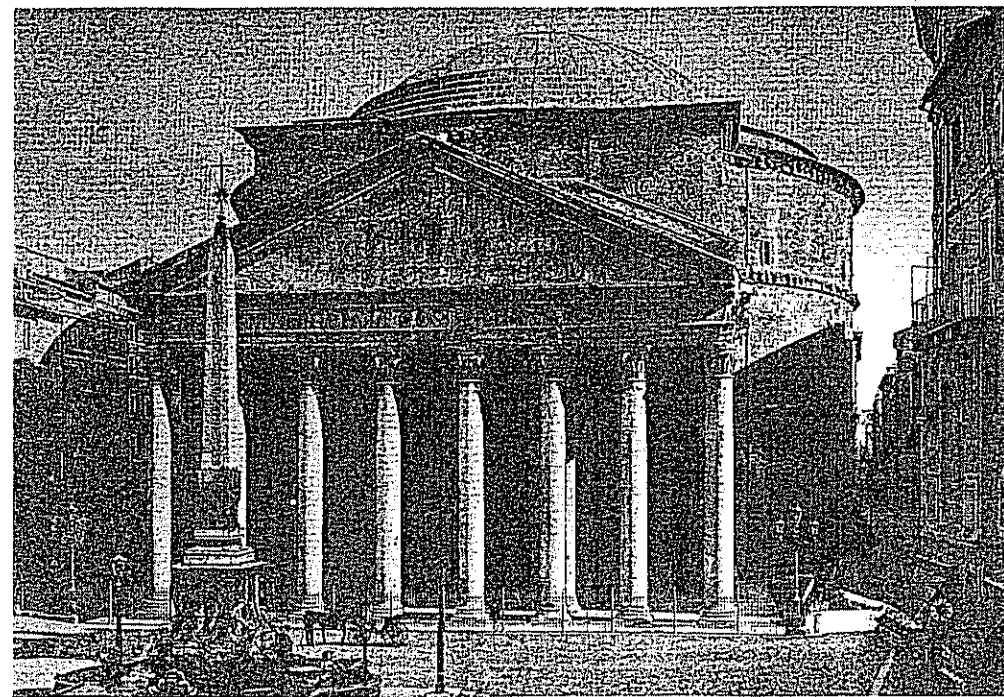


perfecto de la proporción espacial y la impresión armoniosa del interior se basan en la feliz unión de la habilidad científica aplicada y el sentido estético. En el Panteón, al igual que en las grandes salas de las termas imperiales, los romanos hicieron avanzar la arquitectura al punto de lograr interiores importantes. A diferencia de otros templos clásicos, el Panteón invita a la entrada. La superficie interior de la cúpula se caracteriza por *artesonados* profundos, que tienen la doble finalidad de aminsonar el peso de la cúpula y servir de elemento básico de la decoración. En el centro de cada artesonado estaba una estrella dorada de bronce, motivo que relacionaba simbólicamente la cúpula con el cielo. Podemos admirar hoy día gran parte del interior alguna vez resplandeciente, con sus paredes recubiertas con mármol de diversos colores en que predominaba el ocre brillante, con contrastes rojos, verdes y negros. Empero, se han perdido las losetas de bronce dorado que adornaban el interior de la cúpula artesonada a manera de un estrellado y amplio firmamento que remedaba el cielo. La única fuente de luz es una claraboya de casi 10 m que se abre en el centro de la cúpula. Este *oculus*, como fue llamado, puede ser interpretado como una alusión del ojo de la divinidad celeste que todo lo ve. A casi 50 m del colorido suelo de mosaico, permite la entrada de una columna de luz que baña el interior con una gran claridad.

Del exterior del Panteón como se encuentra en nuestros días, ha desaparecido la cubierta original, rica y colorida, de mármol. Las placas de bronce del cielo raso del

pórtico, las losetas doradas de bronce que cubrían todo el cimborio o tambor y la cúpula, y las estatuas monumentales de los dioses en el interior, han desaparecido con el paso de los años. A pesar de las mutilaciones, empero, el Panteón es el único edificio que ha sobrevivido del mundo antiguo, y la estructura más vieja, de grandes proporciones, con su techo original intacto. Perdura por sí mismo como uno de los edificios con cúpula más impresionantes del mundo, a pesar de otros tan notables como Hagia Sofia en Constantinopla (fig. 79), la catedral de Florencia (fig. 138), San Pedro en Roma (fig. 166) y San Pablo en Londres (fig. 238). El Panteón ha servido de modelo para una serie de edificios cuyo motivo arquitectónico es la rotunda, esparcidos en todo el mundo entre otros el Panteón de París, la Villa Rotonda (fig. 172), y el monumento a Thomas Jefferson en Monticello EE. UU. de N. A.

LA CONTRIBUCION ROMANA A LA ARQUITECTURA. La contribución romana a la arquitectura fue cuádruple: 1) edificios para uso práctico; 2) perfeccionamiento del arco y la bóveda como principio estructural; 3) énfasis en la verticalidad, y 4) diseño de interiores importantes. En el primer caso, la arquitectura romana se caracterizó por un cambio radical en la preferencia por construir edificios religiosos, a la realización de proyectos de ingeniería civil, de enorme importancia en la solución de problemas prácticos diarios. Ello no significó que los romanos descuidaran sus basílicas y templos o que no tu-



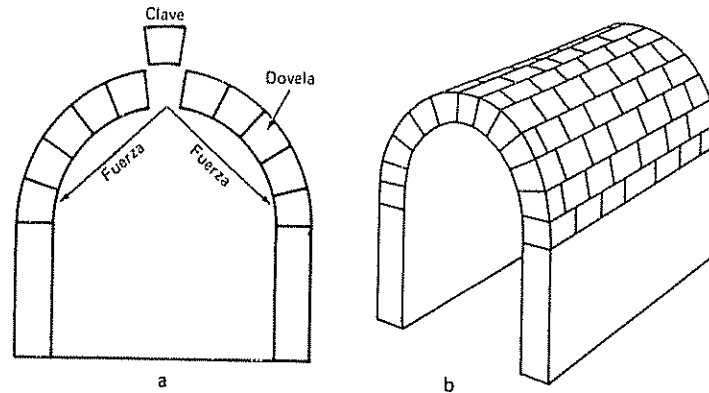


Fig. 65. Arco verdadero (de medio punto) (izquierda) y bóveda de cañón (derecha).

vieran fervor religioso. Al igual que en los siglos XIX y XX, empero, cabe encontrar la principal expresión arquitectónica en estructuras civiles y no en las religiosas. En esta categoría entran las basílicas romanas, acueductos, puentes y caminos, e incluso los sistemas de alcantarillado tan maravillosamente adecuados a las finalidades utilitarias de los romanos.

Lo segundo, y tal vez lo más importante, fue la explotación romana de las posibilidades inherentes del arco como principio arquitectónico, para plasmar en la práctica los objetivos señalados. La construcción del arco verdadero (o de medio punto) por medio de bloques uniformes conocidos como *dovelas*, puede advertirse fácilmente en la figura 65. Cuando este tipo de arco es colocado uno junto a otro en una serie, la arquería resultante puede emplearse para estructuras como acueductos y puentes, como se advierte en el Pont du Gard (fig. 63). Cuando se coloca una serie de arcos juntos, de adelante atrás, el resultado es una bóveda en cañón, que puede advertirse en el Arco de Trajano en Benevento (fig. 54) y que también fue útil para techar interiores. Cuando una serie de arcos cubre o se extiende sobre un espacio dado intersectándose entre sí en un eje central, el resultado es una cúpula, como se advierte en el Panteón (lámina 4). En su forma simplificada, todo ello constituyó los principios técnicos en que se basaron los adelantos arquitectónicos romanos.

En tercer lugar, por los progresos técnicos, los romanos pudieron aumentar la altura de sus edificios en proporción al tamaño creciente de sus grandes estructuras. Los edificios mercantiles de seis pisos del Foro de Trajano fueron una demostración impresionante de las ventajas prácticas de dicha verticalidad, que permitió la combinación de muchos locales pequeños en una sola estructura, en un sitio muy poblado de la ciudad. Las casas multifamiliares de apartamentos en Ostia y Roma son también ejemplo de lo señalado. Cabe advertir la misma tendencia a la verticalidad, en la mayor altura que impartían dichas proporciones especiales armoniosas a las salas en las Termas de Trajano y Caracalla, al igual que en el Panteón, todo lo cual fue posible por la bóveda de arista o esquinada, y la cúpula.

Por último, fue necesario contar con grandes espacios interiores cerrados, por la expansión de la población ciudadana. La orientación de los conceptos arquitectónicos para satisfacer esta necesidad puede fácilmente advertirse al comparar el ágora griega con el Foro de Trajano, un teatro helenístico como el Coliseo, o el Panteón con el Panteón. Es notable la atención especial que se prestó a la composición espacial y los problemas de iluminación en el planeamiento de interiores, como los de la Basílica Ulpia, el Panteón y en la sala de las grandes termas. En todos los casos cabe advertir sin ambages la perspicacia y el dominio cada vez más firme que los romanos tuvieron del valor, la tangibilidad y la realidad del espacio.

ESCULTURA

EL FRISO ESPIRAL DE LA COLUMNA DE TRAJANO. Para conmemorar las victorias de Trajano en dos campañas contra los dacios en la región del bajo Danubio, el senado y el pueblo de Roma acordaron erigir una columna monumental en su foro. Fue colocada en el pequeño espacio abierto fuera de la Basílica Ulpia, entre las dos bibliotecas (ver fig. 58). Su base estaba originalmente rodeada por una columnata que sostenía una galería superior, en donde se podían admirar mejor las esculturas. El diámetro de la columna varía de 4 m en la base del éntasis, a un poco más de 3 m en la punta. En su conjunto tiene una altura total de 43 m, incluida la base de 6 m, el fuste de 32 m y una estatua colosal de más de 4 m de Trajano, que originalmente estaba en la punta, y que desapareció desde hace mucho tiempo para ser substituida por otra de San Pedro. En el interior de la columna hay una escalera de caracol que asciende hasta la punta y recibe luz por pequeñas claraboyas a manera de hendiduras en el friso. Según la tradición, Trajano eligió el monumento como su tumba y sus cenizas fueron colocadas en una cámara en la base de la columna. La columna en sí es de orden dórico y está construida en varias secciones o bloques de mármol blanco. En toda su superficie la rodea una banda en espiral tallada en bajo relieve, que desde la base hasta la punta describe 23 espiras. De izquierda a derecha narra la historia

de las dos campañas contra los dacios, en una franja continua de 1.25 m de ancho y unos 200 m de largo, en que aparecen más de 2 500 figuras humanas, además de caballos, barcos, vehículos y equipo de todos tipos.

El héroe de la historia es, por supuesto, el marcial Trajano, que es mostrado en su misión imperial de defender Roma contra las embestidas de los bárbaros. El imperio romano siempre deseó incluir a todos los pueblos que aceptaran los valores de la civilización mediterránea, pero no toleraba oposición alguna al respecto. Cuando se fundó en Dacia un reino importante, Trajano lo consideró una amenaza y de inmediato tomó disposiciones para someterlo al dominio de Roma. A pesar de que necesitó dos campañas para lograr su meta, el resultado definitivo de este proceso de romanización se refleja en el nombre de una de las regiones de la nación: Romania (hoy Rumania). La brillantez de Trajano como dirigente fue reconocida ampliamente, y en esta columna y otros monumentos semejantes fue indudable que su fama no sería olvidada y perduraría gracias a ella. En el friso se le presenta de modo invariable como una figura resuelta, con dominio completo de la situación en todo momento. Compartiendo los máximos honores con su general está el ejército romano, y sus contrarios son el antagonista de Trajano, el rey dacio Decéballo, y sus hordas bárbaras.

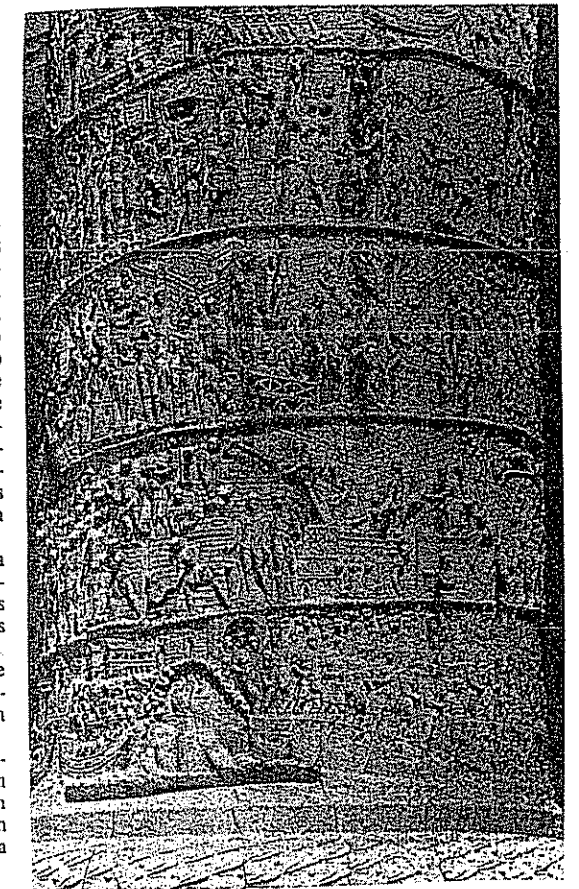
El comienzo de la campaña se sitúa en las riberas del Danubio, en un campamento romano resguardado por centinelas y abastecido por embarcaciones (fig. 76). Al avanzar los romanos sobre un puente de pontones, un dios fluvial que personifica el Danubio sale de una gruta y presta su apoyo sosteniendo el puente. De este punto en adelante, la acción se realiza directamente, con singular nitidez, hasta el clímax inevitable: el triunfo de las armas romanas. Las siguientes escenas muestran a Trajano celebrando un consejo de guerra; investido con una toga ofreciendo una libación a los dioses, y de frente a un tribunal arengando a sus tropas (fig. 67). El ejército es mostrado acampando y levantando tiendas en suelo enemigo, quemando un villorrio dacio, y en el fragor de la batalla. En el momento psicológico adecuado aparece Júpiter en el cielo, arrojando haces de centellas al enemigo para dispersarlo en todas direcciones. Inmediatamente se muestran los resultados, y los soldados se arremolinan alrededor del emperador y sostienen las cabezas cercenadas de sus enemigos, los médicos militares curan a los heridos, y aparece la victoria alada.

Las escenas están concebidas para que el flujo de la acción se haga en la forma más pareja y uniforme posible. En aras de la claridad había que diferenciar las escenas y el artista lo logró por 90 apariciones separadas de Trajano, cada una para denotar una nueva actividad. Otros recursos empleados son la presencia ocasional de un árbol para separar una escena de otra, y nuevos fondos, indicados en algunos sitios por una montaña, en otros por un grupo de edificios, y así sucesivamente. Este tipo de relieve en espiral ha sido comparado justamente con la forma de un papiro desenrollado, o un rollo de los pergaminos que los romanos cultos estaban acostumbrados a leer. Se sabe que Trajano escribió un relato de sus campañas contra los dacios, de la misma

forma que Julio César lo hizo en las guerras gálicas, pero se ha perdido el documento. Los comentarios y datos de esta parte de la historia son tan fragmentarios, que la columna se ha vuelto una de las fuentes principales de información. La impresión que ejerce en el observador es tan viva, que ante sus ojos pasan las imágenes de la campaña como si acompañase a Trajano.

Los relieves tienen una afinidad neta con la literatura por la forma en que relatan una historia valiéndose de la narración visual. Los métodos que los romanos empleaban en estos casos han sido divididos en "simultáneo" y "continuo". El primero es el mismo empleado por los griegos en el frontón y el friso orientales del Partenón, por ejemplo, cuando toda la acción ocurre en un momento dado, que es plasmada en forma escultórica. El método simultáneo o de aislamiento, por lo dicho, sigue las unidades clásicas de tiempo, sitio y acción. El mé-

Fig. 66. Campaña de Trajano contra los dacios, detalle de la columna de Trajano, 106 a 113 D. C. Mármol; altura de la banda del friso, aproximadamente 1.25 metros.



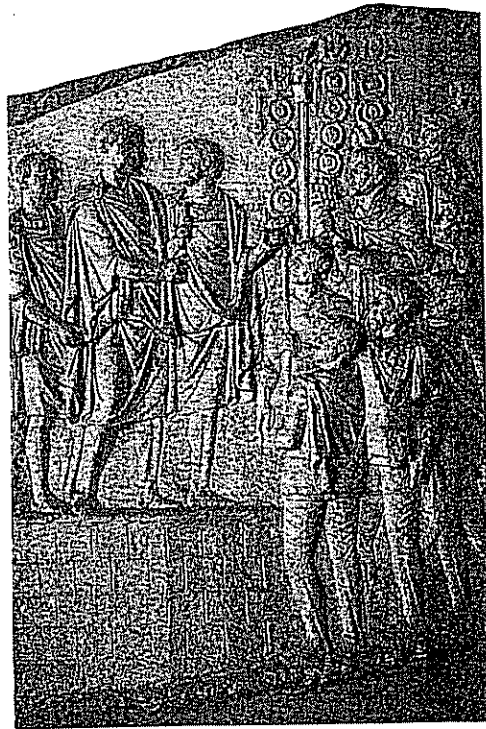


Fig. 67 *Trajano arengando a sus tropas*. Detalle de la columna de Trajano, 106 a 113 D. C. Mármol. altura de la banda del friso, aproximadamente 1,25 metros

todo continuo o cíclico fue perfeccionado por los romanos para presentar una serie de escenas como las guerras de Trajano. La unidad de acción se obtiene por la narración de una historia viva y puede ser ampliada para incluir un par de campañas militares, como en este caso. Las unidades de tiempo y sitio son sacrificadas en lo que respecta a la composición global, pero están conservadas en las escenas separadas. A pesar de que el origen de este estilo continuo es aún objeto de disputa entre los eruditos, nadie ha impugnado el empleo eficaz que los romanos hicieron de él. Su espíritu es afín al vivo y sagaz interés que sintieron por los hechos históricos corrientes, y es innegable su utilidad para los fines de propaganda oficial.

A pesar del contenido narrativo directo, el estilo no es realista. Para lograr sus efectos, el artista dependió de un grupo de símbolos elaborados con tanto cuidado, como las palabras empleadas por los escritores épicos. El empleo de una serie de líneas ondulantes, por ejemplo, indica el mar; un trazo dentado en el horizonte denota una montaña; un gigante que emerge del agua representa un río; una pared puede significar una ciudad o un cam-

pamento; una figura femenina cuyos vestidos están plegados en forma de luna nueva, señala al observador que es de noche. En dicho simbolismo hay de modo inevitable libertades en la perspectiva, y es bastante frecuente observar a un hombre más alto que una pared y una figura importante como la del emperador, de tamaño mucho mayor que la de las personas que le rodean. Esta técnica no excluye la representación de objetos fácilmente reconocibles, como los pendones de algunas legiones romanas, al igual que los detalles de sus cascos y armaduras. El friso de Trajano se orienta indefectiblemente al simbolismo pictórico empleado más tarde por los artistas paleocristianos y medievales, que indudablemente fueron influidos por él.

Gran parte de la obra parecerá burda si se la compara con las esculturas de los artistas helenísticos que aún trabajaban en Roma, pero este relieve es, de modo diáfano e intencional, un ejemplo del arte popular romano y como tal estaba dirigido a las grandes masas del pueblo que no estaban acostumbradas a recibir información ni deleite por medio de los libros. Su situación entre dos bibliotecas también indica el reconocimiento de que la historia podía provenir de fuentes pictóricas al igual que de pergaminos griegos y latinos. Las formas elegantes y plácidas de los dioses griegos no tenían la capacidad suficiente para despertar las emociones de los romanos, que buscaban diversión en las luchas de gladiadores celebradas en el Coliseo. A pesar que la minoría culta podía admirar la dignidad y mesura de su escultura, la gran mayoría necesitaba ser estimulada por una historia narrada de manera enérgica como en la columna, con acciones directas que abarcaban personas como ellos. En este aspecto, el friso de Trajano es una obra fresca, original, sorprendentemente viva.

El artista que diseñó el friso fue sin duda un maestro del material que empleó, pues pudo mostrar con facilidad en un bajo relieve casi aplanado, ejércitos enteros, batallas encarnizadas y el paisaje y cielo como marco de fondo. La finura y minuciosidad de la ejecución no ceden en un solo momento, y a pesar de que los relieves en la parte superior apenas pueden distinguirse a simple vista, la maestría y la habilidad de la obra no decaen. Al ocupar un sitio prominente desde la época de Trajano hasta nuestros días, esta columna y la semejante de Marco Aurelio han ejercido influencia incalculable en el arte de todas las épocas. La forma ininterrumpida de narración visual se continuó directamente en las pinturas de las catacumbas de los primeros cristianos, siguió en los manuscritos iluminados, esculturas religiosas y los vitrales multicolores del período medieval y aún pueden encontrarse huellas de muchas formas del arte pictórico de nuestros días: incluso en el cinematógrafo hay rastros de esta técnica desarrollada y perfeccionada en el siglo II D. C. Ejemplos de la influencia directa de esta forma de narración incluyen los mosaicos que relatan la historia de Cristo en la iglesia de San Apolinar el Nuevo en Rávena (figs. 72 y 73); los tapices de Bayeux que narran la historia de la conquista normanda de Inglaterra (figs. 105 y 106); los frescos de Giotto sobre la vida de San Francisco de Asís (figs. 128 y 129); los murales del techo de la Capilla Sixtina, obra de Miguel Ángel (figs.

162 a 165, lámina 11), y la réplica erudita de la Columna de Trajano hecha por orden de Napoleón, en la plaza Vendôme (fig. 259).

MUSICA

Se sabe bastante acerca de la literatura romana; por desgracia no han llegado hasta nuestros días ejemplos de la música de esa época. Todos los datos acerca de ese arte hay que buscarlos en referencias literarias ocasionales, esculturas, mosaicos y murales que muestran situaciones musicales, y de alguno de los propios instrumentos musicales. De esas fuentes se desprende que los romanos escuchaban mucha música y que no había suceso público o privado completo sin ella.

En una excavación en el norte de África (fig. 68) se ha encontrado un mosaico que muestra a un pequeño conjunto instrumental romano tocando en un anfiteatro durante una contienda de gladiadores. Un músico toca un instrumento largo y recto de metal, conocido como *tuba* o trompeta; otros dos tocan la *buccina*, especie de corno circular en tanto que otro está sentado en un *hydraulus*, u órgano de agua. Este ingenioso instrumento que contaba con teclas y llaves rudimentarias, emitía sus sonidos al hacer pasar con fuerza el aire comprimido en dos tanques de agua a través de un grupo de tubos de bronce; algunos de ellos tenían más de tres metros de altura y se emplearon principalmente en arenas al aire libre en donde su tono debió haberse asemejado al del órgano de silbatos de vapor, instrumento alguna vez muy popular en los antiguos desfiles circenses.

Para estar a la par con la idea romana de grandeza, el tamaño de sus instrumentos musicales aumentó enormemente. Marcelino describe una sesión musical en que participaron cientos de músicos, en la que algunos de ellos tocaron "liras tan grandes como carruajes". Por su utilidad en la guerra, se exigió un volumen cada vez mayor a los instrumentos de aliento. Los toques de

combate se hacían por medio de trompetas y cuanto más grandes las legiones, más fuertes y metálicos eran los sonidos, problema planteado por Quintiliano, quien formula una típica pregunta retórica y procede a contestarla con la retórica característica: "Y, ¿Cuál sería la función de las trompas y las trompetas agregadas a nuestra legión? Cuanto más intenso el concierto de sus notas, más grande es la supremacía gloriosa de nuestras armas sobre todas las naciones de la tierra". Los grandes auditorios que se acostumbraban reunir en los anfiteatros también desempeñaban una parte importante en la intensificación del volumen de instrumentos individuales y en la creación de magnos conjuntos vocales e instrumentales. Séneca, en el siglo I D. C., describe que la magnitud de los conjuntos vocales e instrumentales era tal, que a veces cantantes y músicos en la arena superaban en número al auditorio. Con empresas musicales de tal magnitud la labor de los solistas se habría perdido, y hay descripciones de grandes grupos de cantantes acompañados por instrumentos de viento de diversos tipos y del órgano hidráulico.

Quintiliano también señala algunas de las aplicaciones prácticas de la música en el arte de la oratoria. Subraya en especial el desarrollo de la voz, pues "es elevando, bajando o dando inflexión a la voz que el orador despierta las emociones de su auditorio". Después cita ejemplos de uno de los grandes oradores del pasado, que se hacía acompañar de un músico en tanto pronunciaba sus discursos, "cuya tarea consistía en darle los tonos con que debía modular la voz. Era muy grande la atención que prestaba a este aspecto, incluso en medio de sus discursos más turbulentos, cuando estremecía y sobrecogía a la reunión de patricios".

Fig. 68 *Competencia entre gladiadores*, a un lado se advierte la orquesta con músicos que tocan órgano hidráulico, trompeta y corno. Mosaico de Zliten, África del Norte, Aprox. 70, D. C.



Las fuentes literarias señalan un alto grado de actividad musical en Roma durante el siglo II D. C. A juzgar por el número de cantantes, instrumentistas y mimos que cultivaban la tradición griega en plena actividad, sin duda dicha tradición estaba viva. En sus formas más austeras, empero, el arte griego seguramente interesó sólo a una minoría aristocrática. Por esa causa, a semejanza de otras prácticas artísticas griegas, la música fue adaptada a las necesidades y usos de un gran centro cosmopolita que era el crisol de gran variedad de gustos. Plinio casualmente menciona que el entretenimiento era como una casa cultivada, cuando increpa a un amigo por no haber acudido a una comida a la que estaba invitado. Después de describir el menú que se perdió de saborear, Plinio comenta a su amigo que, de haber acudido, hubiese sido "entretenido con un interludio, la recitación de un poema o bien una pieza de música" de su absoluta predilección.

La música fue también parte de toda función teatral y, si bien el drama romano omitió el coro al que los griegos prestaban gran importancia, en el diálogo se intercalaban cantos acompañados por la tibia o flauta. Dichos fragmentos musicales, empero, no eran compuestos por los dramaturgos como en la tradición ateniense, sino por especialistas musicales. Se prestaba enorme atención a la participación de coros y bandas para levantar el espíritu militar, y además de los toques de trompeta para las batallas, existía un tipo funcional de música militar. Los conjuntos populares ejecutaban música en los juegos y competencias, y los músicos callejeros eran parte de la escena diaria romana.

El hecho de no existir en nuestros días una sola nota sobreviviente de esa época, es prueba que la música romana era principalmente un arte basado en la ejecución pura. A pesar de que los músicos pudieron muy bien haber compuesto sus cantos y piezas propias o haber hecho variaciones de melodías tradicionales, parece ser que a ninguno le importó trasladarlas al papel, y si alguien lo hizo, es muy probable que los padres de la iglesia épocas más tarde hayan condenado dichas "melodías paganas" a ser pasto de las llamas. De este modo, a semejanza de la música popular que existió sólo en la tradición oral hasta el advenimiento de la notación y los medios de registro modernos, el arte desapareció con quienes lo practicaron.

IDEAS

Como parte de la corriente de la cultura clásica, la civilización romana compartió muchas de las ideas básicas que fueron punto de partida de los estilos helénico y helenístico. De manera importante, los romanos ensancharon el horizonte de las artes para incluir no sólo todas las obras que estaban destinadas al conocedor, sino también aquellas que atrajesen grandes multitudes. Los dos criterios que diferencian el estilo romano de las primeras expresiones de los estilos clásicos y predominan en la expresión romana en las artes, son el genio para organizar y el franco espíritu de utilitarismo demostrados en la concepción de las artes como medio de

deleite del pueblo y como solución de problemas prácticos.

ORGANIZACION. La capacidad romana para organizar se muestra en la creación de un orden sistematizado del mundo, que incluía una religión coherente, un conjunto unificado de leyes y una civilización unificada. La conquista militar fue sin duda uno de los medios empleados para lograr todo lo señalado, pero permitir un amplísimo margen de gobierno propio a los pueblos sometidos, gran libertad para seguir las costumbres locales e incluso no abandonar las religiones tribales y cultos es prueba del realismo psicológico y tolerancia del romano. Su deseo de unidad externa no entrañaba uniformidad interna, y su reconocimiento neto de este hecho fue la base de su éxito como administradores. Con esta capacidad para organizar sus instituciones, religiosas, legales, sociales y de gobierno, su mayor contribución a las artes estaría indudablemente en la arquitectura. Este espíritu de organización, aún más, es revelado en forma decisiva en los grandes proyectos de obras públicas emprendidos, como la construcción de carreteras, puertos, acueductos y otras obras. También puede advertirse en la forma de agrupar edificios en un eje común, como en el Foro de Trajano, en una forma diametralmente opuesta de la idea griega de la perfección aislada; en la organización de actividades comerciales en centros comunes y en las diversas maneras de recrearse en las termas; en la aplicación y desarrollo técnicos de todas las posibilidades de construcción por medio del arco y la bóveda; en la combinación de capiteles jónico y corintio para formar el orden compuesto, su única contribución notable a los órdenes clásicos; en la combinación de los tres órdenes en el exterior del mismo edificio como en el Coliseo, en que se emplea en el primer piso el orden toscano-dórico, el orden jónico en el segundo y el orden corintio en el tercero y cuarto pisos: en la creación y perfeccionamiento de la gran casa multifamiliar de departamentos, y en la atención prestada a la reunión y dispersión eficaces de gran número de personas en edificios como el Coliseo; en la invención de lo que hoy sería un "supermercado", como la lonja de seis pisos del Foro de Trajano y, por último, en la erección de un templo de grandiosas proporciones para los dioses máximos, como en el Panteón.

El mismo espíritu de organización se refleja en la expansión del espacio interior, como en la Basilica Ulpia, el Panteón y las grandes salas de las termas, para acomodar gran número de personas. Los griegos habían conseguido definir el espacio en planos y los exteriores de sus templos eran telones de fondo para las procesiones y ceremonias religiosas. Quienes adoraron a Atenea en el Partenón se preocuparon principalmente por el propileo exterior y no por elementos del interior. El espacio, en este sentido, fue definido pero no organizado; en cambio, en el Panteón, el espacio interior fue cubierto y vuelto real y tangible (lámina 4). Para los griegos, el espacio siempre fue un vacío informe por controlar y humanizar, pero los romanos reconocieron las posibilidades de moldear el espacio tridimensional, incluyéndolo e impartiendo una forma significativa. Entre las muchas formas que buscaron para realizar esta sensación de espacio están

la sensibilidad a una escala; la tendencia a diseñar edificios y unidades estructurales relacionadas y en conexión íntima; la explotación del color por el empleo de mármoles policromos que daban vida a los interiores y que intensificaban la sensación de profundidad; el empleo de murales que daban la ilusión de tercera dimensión, y mayor atención a los problemas de iluminación. Todo ello lo hicieron sin sacrificar la claridad clásica de la forma. Aún más, esta misma sensación prevalece en la escultura, en que la tangibilidad del medio espacial se refleja en el fondo de los relieves, por la inclusión de edificios y paisajes que sugieren profundidad, en tanto que el estilo griego del siglo V A. C. de manera consciente omitió dicho telón de referencia. Además de todo ello, la organización del tiempo en un continuo temporal, como en las series cíclicas presentadas en la Columna de Trajano, muestra un nuevo concepto de la sucesión, trasladado a materiales pictóricos.

Otra faceta de la capacidad romana de organización se manifiesta en la libertad de elección entre una amplísima variedad de gustos y preferencias en las artes. Había estilos que atraían las minorías cultas y otros que despertaban el interés del populacho inculto de las clases media y baja. En el primer caso estaban dirigidos al ojo y al oído del conocedor, y en el otro, su mensaje era francamente popular. Los gustos conservadores del primer grupo se orientaban a los valores consagrados y probados del arte griego. Por esa causa, coleccionaban estatuas y pinturas antiguas o bien encargaban nuevas obras hechas en el estilo antiguo. Las exquisitas artesanías griegas despertaron poco interés en las grandes masas, que necesitaban algo así como una monumental estatua ecuestre en bronce o un grandioso arco triunfal para embelesarse. En el Foro de Trajano se prestó la debida atención a esta variedad de gustos y se colocaron las bibliotecas griega y latina en uno y otro lados del gran patio, y en el claro central, la columna que relataba la historia de las campañas de Trajano en un lenguaje popular a base de símbolos cuidadosamente trabajados para despertar la curiosidad de la multitud.

El desdén del grupo conservador por el arte popular ha sido citado por Ateneo, un erudito y maestro griego que residió en Roma por el año 200 de la era cristiana. Fue defensor de las virtudes de la antigua tradición cultural, y a menudo hizo comparaciones poco lisonjeras entre las normas más altas del pasado y las que prevalecían en esa época. "En épocas antiguas", escribió, "la popularidad entre las grandes masas era un signo de mal arte"; por esta causa, cuando una vez cierto tañedor de aulos recibió una ovación cerrada, Asopodoro de Flio, que esperaba entre bambalinas exclamó: "¿Qué es esto? ¡Algo horrendo debe haber ocurrido! Es patente que de otra manera, el músico no hubiese ganado la aprobación de la multitud; y pensar que los músicos de nuestros días como meta de su arte se fijan el éxito con su auditorio." Al igual que en el caso de la arquitectura, la escultura y la pintura, los romanos fueron herederos de la tradición musical griega. Las teorías antiguas sobrevivieron en la especulación filosófica y se dio preferencia a los maestros griegos de música en casa de los ricos. Las únicas composiciones musicales que han llegado a nuestros días prove-

nientes de ese periodo, por ejemplo, son tres himnos de Mesomedes, músico griego de la corte de Adriano. Los que cultivaron este estilo más austero pensaban que la música tenía como fin educar y elevar el espíritu, pero el gusto popular se orientaba a una dirección diametralmente opuesta.

La ejecución musical de la que Ateneo y su grupo conservador se fobaban, fue sin duda el tipo exacto de música que la mayoría de los romanos gustaban en sus festivales públicos, desfiles militares, juegos, competencias deportivas, carreras y, en cierto grado, en el teatro. El equivalente moderno sería el divorcio tan grande que existe entre auditorios en la música de cámara, conciertos sinfónicos y la ópera, y las grandes masas atraídas por las bandas en los juegos de fútbol, las comedias o revistas musicales y el jazz popular. Lo que los romanos lograron en este campo fue ensanchar las bases del atractivo de las artes, y adecuarlas a diversos tipos de auditorio. En esta forma lograron éxito al brindar entretenimiento y diversión a grandes masas de población ciudadanas de la misma manera que sus edificios y proyectos de ingeniería civil satisficieron sus necesidades físicas.

UTILITARISMO. Al referirse a la administración, de los últimos dos emperadores Antoninos, Gibbon declaró que "sus reinados son tal vez el único periodo de la historia en que la felicidad de un gran pueblo fue el único objetivo del gobierno". Cabe encontrar la base de esta afirmación en la forma en que los romanos se las arreglaron hábilmente para quedar en un justo medio entre el Escila de las abstracciones teóricas griegas acerca de la naturaleza de un estado ideal, y el Caribdis de la especulación religiosa acerca de los placeres y alegrías del mundo por venir, que caracterizaría a las épocas cristianas ulteriores del imperio. La especulación de las verdades eternas podía ser edificante para el espíritu, pero la comprensión y el conocimiento de la conducta humana era retribuida por ventajas más inmediatas. En el final de la época de los Antoninos, Roma, había alcanzado un equilibrio basado en una aceptación de la doctrina estoica de "vivir y dejar vivir", y la idea epicúrea del placer como índice del bien más elevado. La transferencia de estas doctrinas individualistas a las formas y normas de un gobierno, significó un alto grado de tolerancia y el reconocimiento de que el estándar de excelencia en una ley o en una obra de arte, era el bien mayor para el mayor número de personas. En consecuencia, la construcción de templos de proporciones elegantes no tuvo tanta importancia como la construcción de nuevos acueductos. Mantener un lujoso palacio privado quedaba en plano secundario en comparación con el sostenimiento de palacios para el pueblo, como las termas públicas y los teatros. Una colección privada de esculturas estaba subordinada a exhibiciones públicas en plazas y galerías de la ciudad, en que pudieron ser admiradas y disfrutadas por muchos. Una obra de teatro, un poema o una pieza de música que despertase sólo la sensibilidad de la minoría culta no tenía jerarquía tan alta en esta escala, como las obras aplaudidas por la multitud. En pocas palabras, las artes plásticas fueron

favorecidas sobre las artes decorativas, se concedió ventaja a los bienes materiales sobre las remotas bendiciones o bienaventuranzas espirituales, y la utilidad prevaleció sobre la belleza abstracta (aunque debemos recordar que no obligadamente ambas se excluyen mutuamente).

Los romanos poco se preocuparon por las formas ideales, y por ello no es casualidad que sus triunfos mayores estuviesen en las artes del gobierno y no en las bellas artes. Virgilio señaló en la Eneida: "No dudo que otros serán más hábiles para labrar con más primor estatuas de bronce... o describirán las vueltas del cielo y explicarán el curso de los astros; tú, oh, romano procura gobernar los pueblos con autoridad." Como señalamos, el arte más acorde con las aspiraciones romanas fue el de la arquitectura, especialmente en sus aspectos de utilitarismo que se advierten en el campo de las construcciones civiles. Construir una carretera de 200 millas sobre las montañas, mover parte de una colina a más de 33 m de altura para ganar espacio para un foro, construir un sistema de alcantarillado para una ciudad de más de un millón de habitantes, cruzar con un puente el Danubio en su punto más ancho, y perfeccionar un nuevo material de construcción como el concreto, fueron empresas que los romanos emprendieron por igual.

Al ponerse en contacto con la escultura, los romanos advirtieron que los temas esculpidos eran útiles para las finalidades del estado al exaltar las virtudes y las hazañas de los emperadores. Poemas épicos como la Eneida tuvieron una utilidad semejante en la literatura y, como señala Quintiliano, los vibrantes sonidos de los instrumentos metálicos proclamaron la gloria de las legiones romanas. Cabe encontrar otras aplicaciones de este utilitarismo en la explotación brillante de artificios técnicos como el arco y la bóveda. Su éxito en la solución de problemas prácticos lo atestiguan el número de carreteras, acueductos y puentes que aún están en uso en nuestros días. En escultura, la aplicación del método continuo o narrativo para relatar una victoria, fue progresivo, por cuanto estimuló el sentido de continuidad en la dimensión temporal y anticipó las formas pictóricas cristiana y secular ulteriores. El perfeccionamiento de una forma práctica de comunicación verbal en el arte epistolar, que comenzó con Cicerón y continuó con Plinio el joven, fue la expresión literaria de la misma idea. Por último, cuando Quintiliano señaló la forma en que el arte de la melodía podía ser aplicado a la oratoria por la presencia de un músico con un diapason para dar al orador un tono de voz más persuasivo, se completó el ciclo.

Sin embargo, a pesar de lo eficaz que fue este utilitarismo, fue adquirido al precio de un conflicto entre la estructura y la decoración, valores extrínsecos e intrínsecos, y los aspectos utilitarios y no utilitarios del arte.

Los romanos construyeron y decoraron bien, pero las dos actividades en cierta forma no lograron coexistir armoniosamente, cosa que advertimos en el reclamo algo vacío de Augusto, quien en un periodo anterior, se jactaba de que cuando llegó a sus manos Roma era una ciudad de ladrillos, y que al terminar su mandato, era una ciudad de mármol. En realidad Roma era aún una ciudad de ladrillo y concreto bajo una máscara de agosto mármol. Ninguno de estos materiales necesita un disfraz o incluso una apología, cosa comprobada por la gracia rítmica de los arcos funcionales en el puente de Gard. Por esa causa, Augusto no necesitaba recalcar que las estructuras romanas eran mármol sólido como el Partenón. En su conjunto, por lo dicho, la arquitectura romana, alcanzó su punto de mayor esplendor cuando cedió por completo al franco utilitarismo, se lanzó a vastos proyectos de ingeniería, y con éxito resolvió los problemas prácticos de la construcción.

CONCLUSION

Los antiguos centros culturales como Atenas y Pergamo estaban tan alejados de los ajetreados senderos mundanos, que su pureza clásica contenida y refinada no ejerció influencia apreciable alguna en las formas del arte occidental hasta los descubrimientos arqueológicos de los siglos XVIII y XIX. Todas las fases intermedias del clasicismo fueron, en efecto, renacimiento del estilo romano. Con las bases sentadas por los métodos romanos de construcción, la arquitectura occidental quedó firmemente cimentada en su evolución, y con paso firme siguió la misma orientación hasta los descubrimientos tecnológicos de los siglos XIX y XX. En consecuencia, debemos subrayar una vez más que Roma fue la puerta triunfal por la cual desfilaron y se fundieron todos los estilos, formas e ideas de la civilización mediterránea. Después de transformarlos por un proceso de selectividad, añadiéndoles chispas de genuina originalidad en una configuración o molde romano, siguió su evolución a través del arco en la cultura medieval, gracias a las nuevas capitales imperiales romanas de Bizancio en el Oriente y Rávena en el Occidente. Al comenzar el ocaso como centro del imperio del mundo, Roma retuvo su importancia al ser capital de la cristiandad. Como meta de peregrinaciones, sus monumentos arquitectónicos, escultóricos y literarios indudablemente ejercieron influencia masiva en los gobernantes, en los pueblos, y en los artistas que en un momento u otro gravitaron y acudieron a la ciudad. Por su preeminencia perdurable en todas las fases ulteriores de la cultura occidental, no hay ciudad importante alguna sin huella o influencia de Roma. Por todo lo señalado, con toda justificación Roma ha sido llamada y seguirá siendo la Ciudad Eterna.

PARTE II: PERIODO MEDIEVAL

5 LOS ESTILOS PALEOCRISTIANO ROMANO Y BIZANTINO

RAVENA, FINAL DEL SIGLO V Y COMIENZO DEL SIGLO VI

Muchas de las antiguas monedas romanas llevan la inscripción *Ravenna Felix* (Feliz Rávena). Por un golpe inesperado y feliz de suerte esta pequeña población sin importancia de la costa italiana del Adriático se convirtió en escenario de grandes dramas políticos, religiosos y artísticos que en un lapso de siglo y medio sacudirían la historia del mundo. Rávena fue simultáneamente la sede de los últimos emperadores romanos de Occidente, la capital del reino bárbaro ostrogodo y el centro occidental del Imperio Romano de Oriente. Es difícil imaginar un sitio más favorecido. Al este estaba el mar Adriático, al norte y sur, amplias deltas del río Po, y el único acceso por tierra se hacía a través de pantanos y marismas. Cuando las hordas bárbaras sometieron a acoso constante a Roma, fue el aislamiento absoluto que condujo al emperador Honorio a abandonarla en el año 402 de nuestra era, y buscar en Rávena una fortaleza en que sus hostigadas legiones pudiesen recibir provisiones del Imperio Romano de Oriente, por el cercano puerto de Classe. Pero, con todas sus ventajas naturales, Rávena pudo resistir a los bárbaros sólo hasta el año 476, en que Odoacro por fin entró en la hasta entonces inexpugnable ciudad y liquidó el Imperio Romano de Occidente. El reinado ostrogodo de Teodorico, sucesor de Odoacro fue aún más breve y Rávena una vez más cayó en 540 ante las armas de Justiniano del Imperio Romano de Oriente, que conquistaron la península itálica y por breve tiempo reinstalaron el viejo imperio. Mientras tanto adquiría influencia cada vez mayor una tercera fuerza, el poder más perdurable del papado romano.

Distintas tradiciones históricas, así como enormes distancias geográficas separaban a Roma en el Occidente, de Bizancio en el Oriente y los ostrogodos nómadas en el Norte. En el comienzo del siglo IV, D. C. después de autorizar el cristianismo como religión oficial, el emperador Constantino cambió su corte a Bizancio, bautizando a la ciudad como "la nueva Roma". Más tarde esta segunda capital fue llamada Constantinopla en su honor y pronto los Imperios Romanos de Oriente y

Occidente siguieron caminos diferentes. Con las incursiones de los bárbaros del norte, comenzó una lucha tripartidaria por el poder entre Justiniano, Teodorico y el Papa.

En forma paralela a la controversia política y religiosa, en Rávena se producía un conflicto de estilos artísticos al construir y embellecer la ciudad gobernantes sucesivos. En el siglo VI, heréticos arianos ostrogodos, patriarcas bizantinos y miembros de la jerarquía romana, junto con las escuelas de artistas que cada uno protegía, prohicieron diversas herencias culturales, diferentes metas estéticas y formas distintas de visión del mundo. En los días en que el imperio romano estaba unido, de todo el mundo mediterráneo provenían influencias culturales, y, con margen adecuado para permitir la diversidad regional, el arte romano logró unidad envidiable. Con la desintegración del poder romano, la adopción del cristianismo como religión oficial y el cisma del imperio en centros de Oriente y Occidente, empero, hubo un cambio de orientación en las artes. A pesar de que hubo muchos elementos confluente que se imbricaron, por una herencia común comenzaron a surgir dos estilos diferentes. Por esa razón cuando nos referimos al arte de todo este periodo, le daremos el calificativo de "paleocristiano" (o primitivo cristiano); emplearemos el término "paleocristiano romano" para distinguir el estilo occidental, de las artes paganas antiguas de la Roma en decadencia, por una parte, y por otra, de los estilos ulteriores romano y gótico del periodo medieval ulterior; y "bizantino", para designar al estilo oriental que floreció también en esa época.

ARQUITECTURA Y MOSAICOS

Al substituir Rávena a Roma como capital del imperio, fue necesario un programa de edificación que transformaría a un poblado pequeño en una gran metrópoli. Ningún gobernante permitía ser superado por sus antecesores, y por esa causa los emperadores del Imperio Romano de Occidente y la emperatriz Gala Placidia, cuya tumba mostramos en la figura 69, erigieron importantes construcciones seculares y religiosas. Después, el

CRONOLOGIA: Primeros siglos del cristianismo

Roma

284 a 305	Diocleciano, emperador	476	Odoacro conquista Rávena; caída del imperio romano de Occidente
306 a 337	Constantino, emperador	476 a 540	Rávena capital del reino godo
Aprox. 313	Edicto de Milán, en que se legaliza el cristianismo	476 a 493	Odoacro, Rey
Aprox. 313	Comienza a construirse la basílica laterana en el sitio del actual San Juan de Letrán	Aprox. 480 a 575	Casiodoro, ministro de Teodorico; después de 540 fundó el monasterio en Vivarium, Italia
Aprox. 324 a 333	Se comienza a construir la antigua basílica de San Pedro en la Colina Vaticana	490	Comienzo de la basílica de San Apolinar el Nuevo
Aprox. 330 a 350	Tumba de Santa Constanza, hija de Constantino. Más tarde reedificada como iglesia	493 a 526	Teodorico, Rey
Aprox. 332 a 340	Comienza la construcción de la basílica de Santa María Maggiore	Aprox. 526	Construcción del mausoleo de Teodorico
Aprox. 340 a 397	San Ambrosio, obispo de Milán	Aprox. 527	Comienzo de la basílica de San Vital
340 a 420	San Jerónimo, traductor de la Biblia llamada la Vulgata	Aprox. 533 a 539	Construcción de la iglesia de San Apolinar en Classe
354 a 430	San Agustín; obispo de Hipona (África del Norte); autor de <i>Confesiones</i> (397), <i>La Ciudad de Dios</i> (426)	540	Belisario conquista Rávena; fin del reino ostrogodo de Teodorico
385	Construcción de la basílica de San Pablo extramuros. Destruída por un incendio en 1823 y reconstruida	546	Maximiano es consagrado arzobispo de Rávena; gobernó como exarca bizantino
402	Roma es abandonada por el emperador Honorio como capital del imperio romano de Occidente	547	Terminación de la iglesia de San Vital
410	Los visigodos saquean Roma	556	Muerte del arzobispo Maximiano
455	Los vándalos saquean Roma		
476	Odoacro saquea Roma; caída del Imperio Romano de Occidente		
590 a 604	Gregorio Magno, Papa; codificación de la liturgia de la Iglesia Católica Romana; establecimiento del canto gregoriano		

Rávena

395 a 423	Honorio, emperador del imperio romano de Occidente	Aprox. 527	Comienza la construcción de la iglesia de los Santos Sergio y Baco
402	Rávena bajo el emperador Honorio se transforma en la capital del imperio romano de Occidente	Aprox. 527	Comienza la construcción de la basílica de San Vital en Rávena
Aprox. 402 a 450	Baptisterio de los "Neonianos" para los cristianos romanos	532 a 537	Construcción de la iglesia de Santa Sofía por los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto
Aprox. 425 a 440	Mausoleo de Gala Placidia	533	Publicación del código de leyes por Justiniano
Aprox. 475 a 524	Boecio, ministro de Teodorico; traductor de obras griegas y autor de <i>Consolaciones de Filosofía</i>	534 a 540	Belisario, general de Justiniano, conquista Italia
		540	Belisario entra en Rávena; fin del reino ostrogodo de Teodorico

rey bárbaro Teodorico al ascender al trono trató de ser más romano que los romanos. Como escribió un funcionario en Roma, deseaba que su época "igualara a las anteriores en la belleza de sus edificios". Y el gran Justiniano, después de la conquista de Bizancio, hizo contribuciones arquitectónicas a la par con su dignidad imperial.

SAN APOLINAR EL NUEVO Y LA BASÍLICA OVAL. Teodorico incluyó en su programa de construcción una iglesia para su propia secta arriana. Dedicada originalmente por él a "Nuestro Señor Jesucristo", esta iglesia (fig. 70) es llamada ahora San Apolinar el Nuevo, en honor de San Apolinar, patrón de Rávena y por tradición discípulo y amigo de San Pedro. La planta del edificio es bastante sencilla, con una división del espacio en un pórtico adosado a la fachada, conocido como

Fig. 69: Mausoleo de Gala Placidia, en Rávena. Aproximadamente 425. 17 m X 14 m.

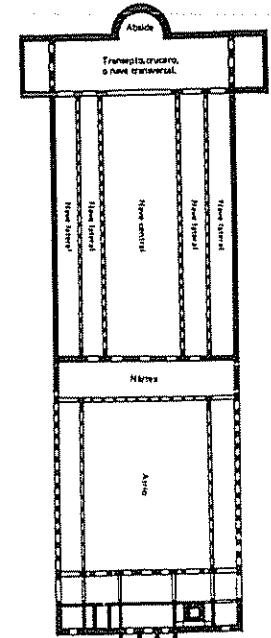
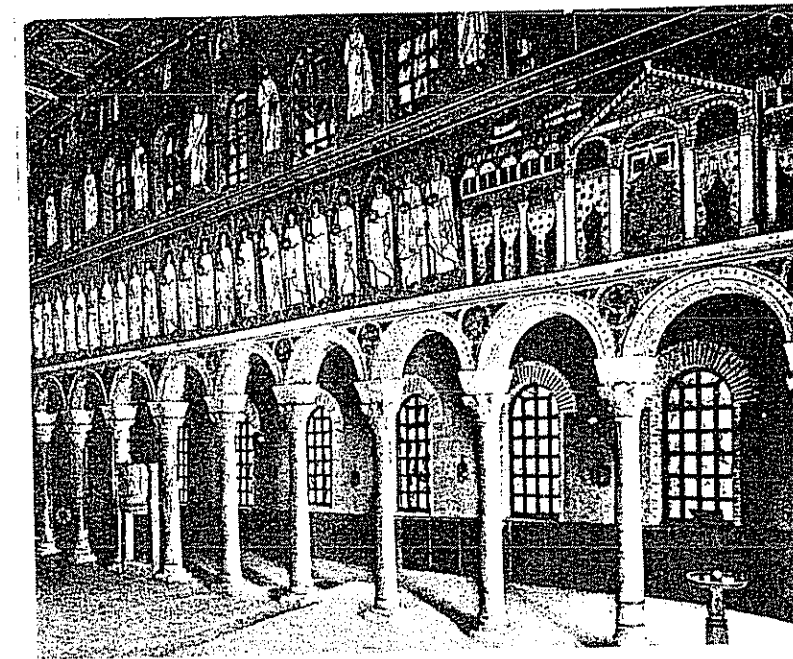


nártex, un área central para la reunión de los fieles conocida como *nave* separada de las naves laterales por dos hileras de columnas, y un *ábside* semicircular que rodeaba al altar y en el que había asientos para los celebrantes. Los antiguos templos paganos con sus pequeños interiores sombríos no fueron modelos adecuados para las iglesias cristianas, que tenían que albergar grandes asambleas de fieles. Las ceremonias antiguas griegas se hacían al aire libre alrededor de un altar, con el templo como telón de fondo. Los elementos arquitectónicos y decorativos principales de los templos clásicos, peristilo, friso y frontones, miraban hacia afuera. La basílica cristiana invirtió la disposición del templo griego dejando el exterior bastante sencillo y concentrando su atención a la columnata interior y los motivos de ornato pintados o en mosaico en las paredes, y el ábside semicircular coronado con media cúpula.

La más completa de estas primitivas basílicas cristianas fue la antigua Basílica de San Pedro, demolida en el siglo XVI para erigir la actual basílica hecha por Bramante, Miguel Ángel y Maderno (fig. 166). Planeada desde el año 326, en que fue dedicada por Constantino y construida sobre la supuesta tumba del apóstol y como la más grande basílica del período, San Pedro el antiguo hasta su demolición figuró como el monumento cimero de la cristiandad occidental. Para cumplir con

Izquierda; Fig. 70. Interior de San Apolinar el Nuevo, en Rávena. De 493 a 526 D. C.

Derecha Fig. 71. Planta de la antigua basílica de San Pedro en Roma. Aproximadamente 333.



todas las actividades cristianas, reunió elementos de la arquitectura romana doméstica, civil y religiosa en una nueva composición armoniosa. Una escalinata llevaba al *atrio* por un pórtico en arco. Este atrio abierto, herencia de las antiguas villas campestres romanas, estaba rodeado por arquerías techadas, techo sostenido por las columnas; brindaba espacio para la reunión de los fieles, medios para la instrucción de los conversos y oficinas para los funcionarios de la iglesia. En su centro había una fuente para el lavado ceremonial de las manos. El lado del atrio que daba hacia la iglesia se transformó en el *nártex*, que era como un frontispicio para el templo propiamente dicho. Por los portales del *nártex* se entraba a la nave central y a las naves laterales. Esta nave espaciosa, de casi 30 m de ancho, remedaba a las salas rectangulares de las cortes en las basílicas públicas romanas, y a cada lado tenía naves laterales de unos 10 m de ancho y una hilera de columnas que llevaban la mirada, por sus 100 m de largo, al *arco triunfal* (llamado así pues provino de estructuras semejantes del imperio romano). Más allá estaba el amplio *transepto* o nave transversal (o crucero), con sus brazos en sentido perpendicular a la nave central y una zona que servía como segunda nave, y el ábside cóncavo. La planta de la basílica cristiana (fig. 71) tenía una forma aproximada de T o en cruz, que remedaba una larga cruz latina con brazos cortos. Desde el comienzo hasta el fin, la planta de San Pedro el antiguo se extendía siguiendo un eje horizontal de más de 278 m, que se abría en su punto más amplio en la nave transversal de casi 100 m de largo.

En el plano vertical, una basílica (fig. 70) se levanta sobre las columnas de la nave central por una zona inter-

media llamada *triforio*, que se extiende a nivel del techo sobre las naves laterales, por arriba del cual está una hilera de ventanales que iluminan el interior y su mampostería en que se apoyan las vigas de madera del techo en cobertizo. Acorde con la orientación guamecida y de predominio interior, estas primeras basílicas carecen de ventanas para el mundo exterior y la hilera de ventanales superiores estaba demasiado alta y demasiado profunda para permitir incluso contemplar el firmamento. Se buscaba la luminosidad interior del espíritu y no la luz o iluminación natural.

San Apolinar el Nuevo, a diferencia de la antigua basílica de San Pedro que tenía que albergar a una multitud de 40 000 o más fieles de pie, fue concebido como capilla privada del palacio de Teodorico. Sólo la nave central ha quedado intacta y las demás partes han sido sometidas a restauraciones o adiciones posteriores. En su forma original, su modesta arquitectura atraería solamente la atención momentánea, pero los magníficos mosaicos que decoran las paredes de la nave son de enorme importancia en la historia del arte. A pesar de presentar un diseño armonioso, en realidad los mosaicos fueron hechos en dos periodos y tienen estilos distintos.

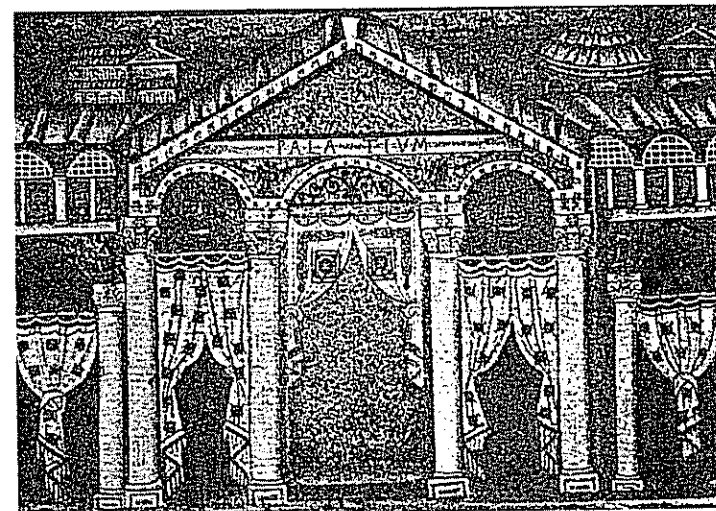
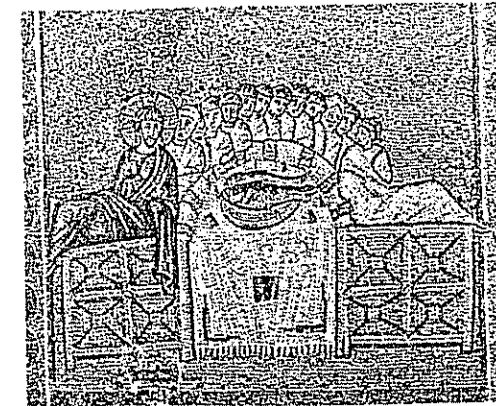
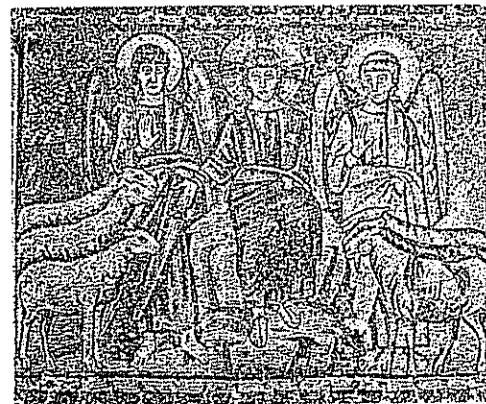
Los mosaicos del primer periodo, encargo de Teodorico, corresponden a la artesanía paleocristiana romana. "Enviad a nuestra ciudad", Teodorico escribió por medio de su secretario Casiodoro, "a algunos de nuestros marmolistas más hábiles que puedan acomodar estas piezas que han sido exquisitamente fragmentadas, para que al reunir sus distintas vetas de color, puedan reproducir de modo admirable el aspecto natural". Después de la conquista de Justiniano, la iglesia fue edificada de nuevo y se borró todo recuerdo de las ideas arrianas y del reino de Teodorico. Medio siglo después, parte del friso por arriba de la arquería de la nave central fue substituido por mosaicos en estilo bizantino.

Los mosaicos que cubren por completo ambas paredes de la nave están divididos en tres bandas horizontales (ver la fig. 70). Por arriba de la arquería de la nave central y por debajo de los ventanales superiores, una banda continua y amplia de mosaico recorre todo lo largo de la nave a manera de un friso. En ella están dos largas filas de santos (la parte bizantina), en una procesión majestuosa, con paisajes e imágenes de Rávena en un lado y de Classe en el otro (la parte Paleocristiana romana). La segunda banda llena el espacio en uno y otro lados de los ventanales superiores con una serie de figuras envueltas en togas. En el nivel más alto hay una serie de paneles que muestran escenas de la vida de Cristo y alternan con nichos a manera de baldaquinos simulados, como marco a las figuras que están por debajo. Las bandas media y superior son de factura romana, y las escenas en la banda superior constituyen la representación más completa de la vida de Cristo en el arte de los comienzos del cristianismo. En un lado se narra la historia de las parábolas y los milagros, entre ellas el *Buen pastor separando las ovejas de los cabritos* (fig. 72), alusión al juicio final. En ésta y otras escenas Cristo está representado como un joven lampiño con ojos azules y cabello castaño. En el lado contrario, se presentan escenas de la pasión y la resurrección. En la

Última cena (fig. 73) se muestra a Cristo y sus discípulos recostados según la costumbre en los banquetes romanos; en este caso, es un individuo más maduro y barbado. En todas las representaciones tiene un halo en forma de cruz con una gema en cada rama de la cruz, para distinguirlo de los santos y ángeles acompañantes. Su porte dignísimo y su manto púrpura también tienden a mostrarlo a la luz de la majestad real. Como estatuas en sus pedestales, las figuras en la banda media están mostradas en forma tridimensional con claroscuros, y arrojan sombras diagonales. Tuvieron alguna vez inscripciones sobre sus cabezas para identificarlas, y al eliminar sus nombres sugiere que tal vez fueron profetas y santos venerados por los cristianos arrianos.

El gran friso de mosaico por arriba de la arquería de la nave central comienza a derecha e izquierda de la entrada con imágenes del puerto de Classe y de Rávena, respectivamente. En el muelle semicircular que tiene tres galeras romanas ancladas, se mira el puerto de Classe entre dos faros. Por arriba de los muros de la ciudad cabe distinguir algunos de los edificios antiguos; de la gran puerta sale la procesión de vírgenes mártires. En el lado opuesto está Rávena, con el palacio de Teodorico en primer plano. Debajo de la palabra *Palatium* está el arco central en donde estuvo un retrato ecuestre del emperador. Debajo de los otros arcos los perfiles y vestigios de cabezas y manos indican que también correspondían a los retratos de miembros de su séquito, y Teodorico de nuevo era mostrado en la puerta de la ciudad, a la derecha. Cuando más tarde el reino ostrogodo terminó en forma repentina, estos personajes fueron substituidos por cortinas simuladas, de factura bizantina. Por arriba del palacio están algunos de los edificios de Teodorico, con la iglesia de San Apolinar el Nuevo a la izquierda.

A semejanza del friso de la celda en el Partenón, esta procesión refleja el ritual que regularmente se llevaba a cabo en la iglesia. Según las costumbres primitivas, la asamblea de fieles se reunía en las naves laterales, las mujeres en un lado y los varones en el otro. En el ofertorio cruzaban por la nave central hasta el altar llevando sus ofrendas de pan y vino para la consagración. En una forma estilizada, la procesión representada en el friso revive esta parte del servicio litúrgico, a nivel celestial. A la izquierda, 22 vírgenes (fig. 75) son conducidas por los Tres Reyes Magos ante el trono de la Virgen María, que sostiene al niño Jesús en su regazo. Con sus blancas túnicas y ricos mantos enojados, las vírgenes llevan sus coronas de martirio en las manos, como ofrendas. De manera semejante, 25 mártires a la derecha son conducidos por San Martín de Tours ante la presencia de Cristo, sentado en un trono con respaldo en forma de lira. La mirada es llevada hacia el altar por los pliegues y curvas ascendentes de sus ropas, en tanto recorren un sendero florido bordeado de palmas datileras que simbolizan el Paraíso y su martirio. Todo es inefablemente sereno y no se advierte señal alguna de su sufrimiento terrenal. Sus cabezas, aunque vueltas en diversos ángulos para variar un poco el diseño, están en el mismo nivel, siguiendo la norma convencional griego-bizantina de la isocefalia. Solamente Santa Inés está acompañada por su



Figs 72 a 75. Mosaicos de San Apolinar el Nuevo en Rávena

Arriba, derecha Fig. 73 *Última Cena*. Aprox. 520 D. C.

Izquierda: Fig. 74. *Palacio de Teodorico*. Aprox. 520 D. C.

Abajo: Fig. 75. *Procesión de Vírgenes Mártires*. Aprox. 560 D. C.

atributo, el cordero; por lo demás, las caras muestran tan poca individualidad que es posible identificarlas sólo por las inscripciones.

Una concepción artística totalmente distinta se advierte al comparar estas figuras bizantinas con las figuras romanas paleocristianas en las bandas superiores. Las líneas no sombreadas del diseño bizantino forman una composición netamente bidimensional en tanto que los ropajes de los personajes romanos caen en pliegues naturales que modelan de manera tridimensional las formas que cubren. Todas las figuras en las dos bandas superiores llevan sencillas togas romanas sin adornos, en tanto que los santos por debajo están envueltos en telas bizantinas lujosas y decoradas con joyas raras. Las figuras romanas aparecen contra fondos naturales tridimensionales, como el verde mar de Galilea, las colinas o el cielo azul. Las vírgenes y mártires bizantinos, empero, tienen como fondo un telón dorado de débil resplandor, con palmas estilizadas uniformemente espaciadas. El candor, la naturalidad y la sencillez que caracterizan a las escenas romanas contrastan notablemente con el tratamiento impersonal, distante y simbólico bizantino del friso de la nave central; en ello participan diferencias de orden teológico y estilístico, pues los paneles arriano-romanos conceden mayor importancia a la vida terrena del Redentor y su sufrimiento humano, en tanto que en el friso bizantino se realza su dignidad y lejanía de los asuntos mundanos.

El arte de los *mosaicos* en términos generales depende de su eficacia para orientar los reflejos de miles de pequeños reflectores. Después de colocar los paneles y que el diseño y los colores han sido elegidos, el mosaquista debe tomar en consideración la fuente natural de luz de ventanas y fuentes artificiales como lámparas o velas. Con esa base, adapta cada *tesela* o pequeño cubo de

crystal mármol, concha o cerámica, en una superficie adherente girando algunos en una forma y otros en distinta manera, para obtener un trémulo efecto luminoso.

SAN VITAL Y LAS ESTRUCTURAS DE TIPO CENTRAL. Poco más de un año transcurrió entre la muerte de Teodorico y el ascenso de Justiniano como emperador de Constantinopla. En Ravena casi de inmediato Justiniano emprendió *in absentia* la colocación de la primera piedra de San Vital (fig. 76). Según la política de la época, la construcción de una iglesia que sobrepasara todo lo hecho por Teodorico era prueba evidente de la autoridad de Justiniano en Italia y signo del debilitamiento del poder de los sucesores ostrogodos de Teodorico. En el comienzo, la posición de Justiniano en la capital del Imperio Romano de Occidente era insegura, y el proyecto languideció. Por último, fue necesario el uso de las armas para apoyar sus pretensiones al suelo italiano y sus ejércitos entraron a la ciudad en el año de 540 D. C. Después, la construcción de San Vital se hizo con rapidez, y siete años más tarde la iglesia estaba lista para su dedicación por el arzobispo Maximiano. Su sencillo exterior de ladrillo rojo es prueba de que se prestó poca atención a la parte externa de San Vital, al igual que de cualquiera otra iglesia de ese período, pero sus ricas paredes de mármol policromo, las columnas talladas de alabastro, sus mamparas de mármol perforado y otros detalles delicados y, por encima de todo, sus mosaicos dignos del santuario, hacen de San Vital un verdadero joyel.

En su arquitectura San Vital es un ejemplo altamente evolucionado de la iglesia de tipo central que difiere radicalmente de San Apolinar el Nuevo. A pesar de ello, tiene todas las características corrientes de la basílica, incluidas una entrada por el nártex, una nave circular,



Izquierda: Fig. 76. San Vital (exterior del ábside), Ravena. Aproximadamente 526 a 547. Diámetro, 27 m.

Página opuesta: Fig. 77. Bautizo de Cristo y Procesión de los doce apóstoles. Aproximadamente 520. Cúpula de mosaico. Baptisterio de los arrianos, Ravena.

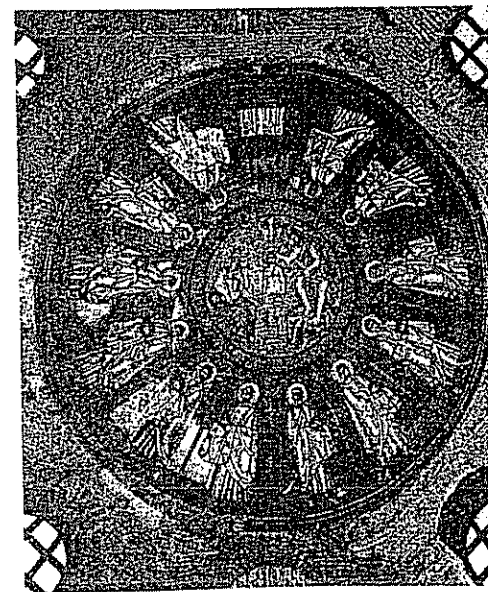
naves laterales que la rodean, y un arco triunfal enmarca un santuario con un ábside y dos cámaras laterales. La diferencia notable, empero, entre una basílica oblonga y una iglesia de tipo central es la dirección del eje. En la primera, el eje se dirige horizontalmente por el centro del edificio y divide la basílica a lo largo en dos mitades iguales, y lleva la mirada al ábside; en el edificio de tipo central el eje es vertical y lleva al ojo hacia arriba, desde el espacio de la planta central, hasta la cúpula. Si no fuese por la adición del nártex oblongo en el occidente y el ábside en el oriente, San Vital sería un octágono sencillo. Las dos cámaras laterales del ábside suelen ser característica de las iglesias ortodoxas de Oriente, y su presencia en ese sitio refuerza la idea de que San Vital fue diseñado como un teatro para la liturgia bizantina. La cámara septentrional llevó el nombre de *prótesis* para indicar su empleo como sitio en que se preparaban el pan y el vino de la comunión, para el altar. En la liturgia ortodoxa oriental el aspecto inmolatorio de la misa asumió un carácter dramático y el pan sacramental era "herido, muerto y enterrado" en la mesa de la prótesis antes de aparecer en el altar en donde simbolizaba la resurrección del cuerpo. La cámara meridional es llamada *diakonikon*, y servía como vestuario y como sitio para guardar los objetos sagrados empleados en el servicio ortodoxo.

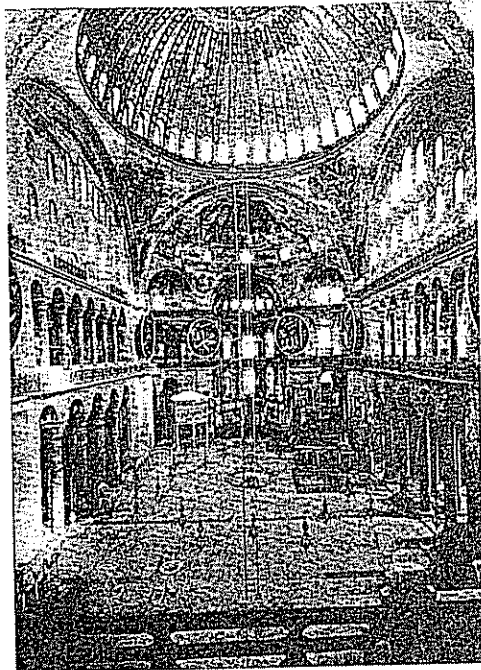
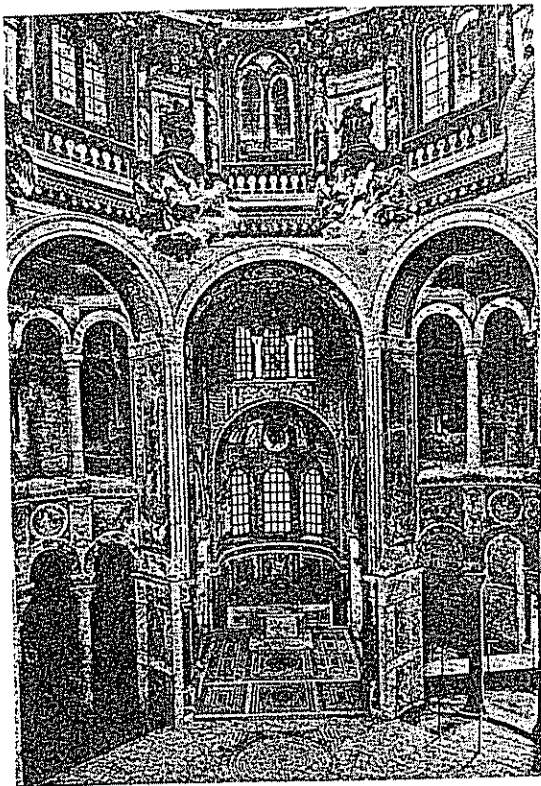
Para comprender San Vital y las iglesias de tipo central es necesario observar edificios semejantes en Ravena y otras partes. A pesar de que los antecesores de la basílica alargada fueron los edificios domésticos y públicos romanos, las iglesias centralizadas derivaron de las antiguas tumbas circulares del tipo *tholos* (túmulo). Ejemplos ulteriores se advierten en el colosal mausoleo de Adriano en las riberas del Tíber. La preferencia antigua por el mausoleo circular puede ser explicada en parte

por su simbolismo. La inmortalidad era representada a menudo por la imagen de una serpiente mordiendo su cola, esto es, una criatura viva cuyo fin estaba unido a su comienzo. Otro antepasado es el clásico templo redondo, como el templo de Vesta y el Panteón en Roma (fig. 64).

El baptisterio octagonal cristiano fue descendiente directo de las termas o baños octagonales de las antiguas villas romanas. La piscina era por lo regular octagonal y la estructura a su alrededor asumió esa forma. Los baptisterios de los primeros años del cristianismo entrañaban la inmersión total del fiel, y la transición de una piscina a un baptisterio fue fácil y natural. El bautismo es un asunto personal y familiar que no exige la presencia de una asamblea de fieles, por lo que los baptisterios suelen ser pequeños. El baptisterio de los arrianos fue construido en la época de Teodorico en el mismo estilo que el más anterior baptisterio "neoniano" de los cristianos romanos. Ambos tienen cúpulas, y el motivo principal decorativo está en los finos mosaicos del interior; cuentan ambos con representaciones semejantes del bautismo de Cristo, en la cara interior de sus cúpulas. El del baptisterio de los arrianos (fig. 77) muestra la ceremonia de manos de San Juan Bautista en tanto que el río Jordán es personificado por un anciano a la manera de los dioses fluviales paganos. Alrededor de esta escena central están los doce apóstoles en procesión hasta el trono de Cristo. Al igual que las vírgenes y los mártires revivían la procesión del ofertorio, por arriba de la arquería de la nave central de San Apolinar el Nuevo, los apóstoles en el baptisterio de los arrianos son reflejo de los ritos bautismales en un nivel más trascendental. Se agrupan alrededor del centro, por arriba del cual es bautizado Cristo, al igual que el clérigo, la familia y los padrinos se reunían alrededor de la fuente en la planta inferior para el bautismo de algún cristiano ravenés. Este sitio es también ejemplo de la *iconografía*, esto es, la historia narrada en imágenes, del esquema decorativo que refleja la actividad litúrgica que ocurría dentro de las paredes del edificio.

La idea de una iglesia que tuviese la misma forma de una tumba no es tan lúgubre como parecería a primera vista. En el criterio cristiano, una iglesia simbolizaba el sepulcro de la Pascua y recordaba a todos la resurrección de Cristo. En memoria suya, las iglesias fueron dedicadas a los mártires y santos que se creía estaban en el cielo, compartiendo con Él la vida celestial, que los fieles esperaban algún día compartir. El antiguo culto de Orfeo subrayaba la idea de que el cuerpo era la tumba del espíritu. Por esa causa, la muerte y la resurrección eran aspectos de una y la misma idea, y la muerte de los mártires era la unión mística con Cristo. Por lo dicho, el altar en sí era una tumba o depósito para las sagradas reliquias del santo a quien estaba dedicada la iglesia. Los altares primitivos en las catacumbas en realidad eran sarcófagos que servían como mesas de comunión. De este modo, en los ritos de la iglesia se conmemoraba la vida terrena de Cristo, sus apóstoles, sus santos y mártires y, al mismo tiempo, se anticipaba el glorioso futuro celestial.





Equilibrar las cúpulas sobre estructuras cuadradas u octogonales de esos templos fue preocupación de los arquitectos del siglo VI D. C. Los romanos habían hallado una solución en el caso del Panteón, esto es, hacer que la cúpula fuese sostenida por paredes cilíndricas (tambor), pero en Rávena los arquitectos hallaron otras dos soluciones. El pequeño y exquisito mausoleo de Gala Placidia (fig 69) que data de 425 D. C., aproximadamente, fue construido en forma de cruz griega con brazos iguales. Su cúpula se apoya en *pechinas*, esto es, en cuatro triángulos esféricos cóncavos de mampostería que nacen de las esquinas rectangulares y que se curvan hacia adentro para formar la base circular de la cúpula. La función de las *pechinas* es englobar la estructura anterior rectangular y establecer la transición con la cúpula superior. Los bautisterios de Rávena son ejemplo de la solución a base de *pechinas*, pero en este caso las cúpulas descansan en plantas octogonales. Otra solución nacida del mismo período temprano se basa en un sistema de *capilletas* o absidiolas semicirculares, esto es, una serie de pequeñas bóvedas, a manera de absides, colocadas en cada lado de las paredes octogonales. método empleado para resolver el problema de la cúpula de San Vital. Los ocho pilares de la estancia central rodeada de arquería.

ascienden y culminan en un tambor octagonal, en que por medio de las absidiolas descansa la cúpula.

Por arriba de la nave central bordeada de los arcos y por debajo de la cúpula, los constructores incluyeron una galería abovedada con triforios que rodean toda la planta central y se abren en la nave (ver fig 78), llamada *matroneum* y que estaba destinada a las mujeres separadas más estrictamente en los ritos bizantinos que en los romanos.

Los equivalentes orientales de San Vital son las iglesias de Justiniano en Constantinopla dedicada a los santos Sergio y Baco, entre otros. Empero, el monumento más grandioso del estilo bizantino es la basílica de Hagia Sophia (Santa Sofía o Santa Sabiduría). Como combinación de arte excepcional e ingeniería audaz, Hagia Sophia nunca ha sido igualada. Su exterior es prácticamente rectangular, con contrafuertes impresionantes y abultadas medias naranjas que se reúnen hasta culminar en una cúpula completa en la parte más superior. En su interior (fig 79) por la entrada del nártex en el occidente se abre ante los ojos una amplísima nave central y la mirada es llevada horizontalmente hasta el ábside oriental. A pesar de que en las catedrales góticas más ambiciosas la anchura de la nave central nunca excedió de 16

metros, los arquitectos de Hagia Sophia lograron un espacio abierto de más de 33 m de ancho y 66 m de largo.

De todo lo señalado cabe deducir que las cúpulas de la estructura de tipo central unifican los elementos estructurales separados y que la mirada instantáneamente percibe esta unidad. En el interior de San Vital (fig. 78) la cúpula y sus medios de sostén son claramente visibles y la estructura es, en consecuencia, autoexplicativa. Desde el punto de vista psicológico, este equilibrio es importante pues produce un efecto de descanso o una tensión resuelta, lo que está en contraste directo con los inquietos interiores de las catedrales góticas de épocas ulteriores. Allí, el impulso dinámico depende en parte del hecho que no son patentes los refuerzos o contrafuertes exteriores. Por esta causa, la cúpula de San Vital es una realidad interior solamente, pues por fuera la base octagonal en que descansa se ha continuado hacia arriba, y techado.

En el ábside de San Vital, que mira al altar desde lados opuestos, están dos paneles de mosaico que muestran las figuras más importantes en los comienzos del imperio bizantino en Rávena. En uno, el emperador Justiniano está en medio de un séquito de cortesanos (fig. 80), y en el otro, frente a frente para no ser menos, está la emperatriz Teodora en todo su soberano esplendor. Es significativo que el mejor retrato que nos ha llegado del gran emperador esté hecho en mosaico y no en un busto esculpido, una efigie ecuestre en bronce o una estatua colosal, lo que se explica por haber sido el material que mejor captó el espíritu único de su vida y su época. Interesado en la codificación de la ley romana, presidiendo concilios religiosos y reconciliando criterios políticos divergentes, Justiniano basó su administración en la hábil aplicación de fórmulas legales y teológicas, al igual que

en la fuerza militar bruta. Por ello está representado como símbolo de unidad entre la fuerza espiritual de la iglesia por una parte, y el poder temporal del estado por la otra.

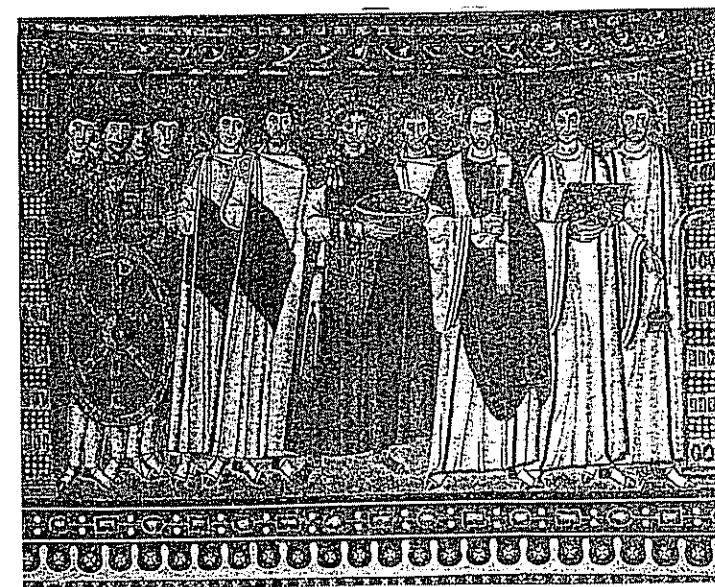
Cerca de Justiniano en la procesión están los clérigos y entre ellos sólo el arzobispo Maximiano es identificado por su nombre. Con las manos levanta la cruz pectoral como afirmación de su poder como señor espiritual y temporal de Rávena. Del otro lado están sus cortesanos y guardias de honor, sosteniendo en alto sus enojadas espadas. El escudo con el crismón indica la condición de los soldados como defensores de la fe. El crismón fue un monograma muy empleado en esa época, compuesto de las letras griegas Xi y Rho (P), que juntas forman la abreviatura del nombre de Cristo. En una forma algo más alegórica, las letras son una combinación de la cruz y el báculo del pastor, que simbolizan la muerte del Salvador y su misión pastoral. En el centro está Justiniano, vestido en toda su magnificencia y ostentando con las sienas la diadema imperial. El observador de inmediato advierte que está en presencia no de uno de tantos personajes reales, sino de aquel que firmó augustamente el prefacio de su *Digesto* (o *Pandectas legales*) como emperador César Flavio, Justiniano, Alamánico, Francico, Germánico, Antico, Alanico, Vandálico, Africano, Pío, Feliz, Renombrado, Conquistador y Triunfador, siempre Augusto.

Estos dos retratos en mosaico tienen incalculable valor pues se cuentan entre las poquísimas representaciones visuales de las pasadas glorias de los ceremoniales de la corte bizantina que han llegado hasta nosotros. La regia pareja está representada como si participara en la procesión del ofertorio en la dedicación de la iglesia en el año 547, si bien en realidad ninguno de los dos estuvo en dicha ocasión. Las entradas ceremoniales de ese tipo

Página opuesta, izquierda: Fig. 78 Interior de San Vital en Rávena 526 a 547. Octógono exterior, 28 m; octógono interior, 18.22 m.

Página opuesta, derecha: Fig. 79 Interior de Santa Sofía Estambul (Constantinopla) 532 a 537. Cúpula, 61 m de altura.

Derecha: Fig. 80. Emperador Justiniano y su séquito. Aproximadamente 547. Mosaico; San Vital. Rávena



eran parte de la elaborada liturgia bizantina, y el emperador y la emperatriz fueron representados como portadores de ofrendas. Justiniano, por un lado, lleva la patena de oro que se empleaba para el pan de la comunión en el altar, en tanto que Teodora presenta el cáliz que contiene el vino. Gracias a su esplendor imperial fue posible la construcción, decoración y dote de San Vital, y por ello también se alude a sus áureos presentes.

Acorde con los rígidos convencionalismos del arte bizantino, todas las cabezas están en un plano. Las de Justiniano y Teodora se distinguen por sus aureolas, que en este caso aluden no sólo a su imponente poder, sino también como depositarios del estado semidivino que se concedía a los anteriores emperadores romanos. Aunque participan en una procesión, están mostrados de modo frontal, a la manera de los personajes imperiales acostumbrados a recibir el homenaje de sus súbditos. A pesar del material estilizado, la mirada del observador puede seguir el cortejo solemne animado por una cadencia digna, por medio del diseño lineal logrado por los pliegues de los ropajes. Las elegantes vestiduras y otros ropajes contribuyen espléndidamente a la riqueza de la escena, subrayando por sus diseños el lujo y suntuosidad de su origen oriental.

Además de los mosaicos, el diseño decorativo de San Vital incluye columnas caladas de alabastro, paneles de mármol policromos en las paredes, celosías de mármol para el coro y otros detalles esculturales. Los capiteles de las columnas están tallados con una profusión de diseños intrincados, como puede advertirse en la figura 81.

La influencia de San Vital en la arquitectura ulterior de Europa y Occidente data de la época del esplendor de Carlomagno, quien admiraba tanto esta iglesia que no sólo se llevó cuando menos la mitad de su mármol y decorados de mosaico originales, sino que también adoptó su diseño para la capilla imperial en Aquisgrán. Cuando las proporciones armoniosas del edificio en su conjunto se complementan con los ricos efectos ópticos de los mosaicos, mármol multicolor y esculturas ornamentales, San Vital, como contraparte de Hagia Sophia, es la cima del arte bizantino en Occidente.

ESCULTURA

De su condición de arte mayor en épocas grecorromanas la escultura descendió a un sitio bastante modesto en la jerarquía de las artes de principios del cristianismo. En vez de constituir una expresión libre e independiente, se volvió de modo principal un complemento de las formas arquitectónicas y litúrgicas de la iglesia. Incluso hubo un eclipse de su clásica tridimensionalidad y tendió cada vez más a ser pictórica y simbólica en el rito paleocristiano. Cuando se hizo en interiores, la escultura sufrió un cambio radical en relación con la luz y las sombras. Una estatua de bulto, por ejemplo, fue colocada contra una pared o en su nicho, lo que impedía ser admirada desde cualquier ángulo. La íntima proximidad en tiempo y espacio con las religiones paganas, también fue útil para canalizar la expresión visual cristiana en otras direcciones y con la influencia de reglas como la enunciada en el primer mandamiento que prohibía hacer

esculturas o imágenes para adoración, es digno de admiración que el arte haya sobrevivido como lo hizo. Un raro ejemplo de escultura tridimensional romana de principios del cristianismo, que ha llegado a nuestros días, es el *Buen pastor* (fig. 82). En la escultura antigua griega y costumbrista romana es frecuente encontrar figuras de campesinos que llevaban cameros o corderos al mercado (moscóforo). En la interpretación cristiana, empero, el pastor es Cristo, el cordero la congregación de los fieles y cuando está incluido un zurrón con leche, el conjunto se refiere a la Eucaristía.

La escultura, en términos generales, pudo adaptarse a las nuevas exigencias y finalidades cristianas. En el nuevo marco de referencia, la escultura arquitectónica, esto es, capiteles de columnas (o pilastras), paneles decorativos en relieve, puertas talladas de madera y, en cierto grado, estatuas en nichos, continuó con modificaciones adecuadas. El énfasis básico, empero, cambió hacia objetos relacionados con la nueva forma de culto, como altares, púlpitos, celosías de mármol y relieves tallados en marfil. Los objetos menores como cajas de metales preciosos para reliquias, lámparas, incensarios, cálices para comunión, tapas y encuadernaciones en joyas para misales, y patenas, todos con diseños exquisitamente labrados, comenzaron a aliarse con el antiguo gran arte clásico en relación más íntima, que con el de la joyería.

Una de las influencias más fuertes en la concepción escultórica de principios del cristianismo, fue la nueva orientación del pensamiento hacia el simbolismo. En cuanto las religiones de Grecia y Roma eran antropomórficas, el escultor podía representar los dioses como formas humanas idealizadas. Pero en términos cristianos

Abajo: Fig. 81. Capitel bizantino en San Vital, Rávena. Hecho por 547 D. C.

Página opuesta: Fig. 82. *Buen pastor* Hecho por 350. Mármol; casi 1 m de altura. Museo de Letrán, Roma.



surgía el problema de representar en forma concreta ideas abstractas como la Trinidad, el Espíritu Santo, la salvación del alma o la idea de redención por participación en el sacrificio eucarístico. La solución pudo hallarse sólo por el empleo de parábolas y símbolos. De este modo, la idea cristiana de la inmortalidad pudo materializarse por una serie de escenas bíblicas de liberación: Noé, del diluvio, Moisés, de la tierra de Egipto, Job, de sus sufrimientos, Daniel, de las cuevas de los leones, los compañeros de Daniel, del horno encendido, y Lázaro, de su tumba.

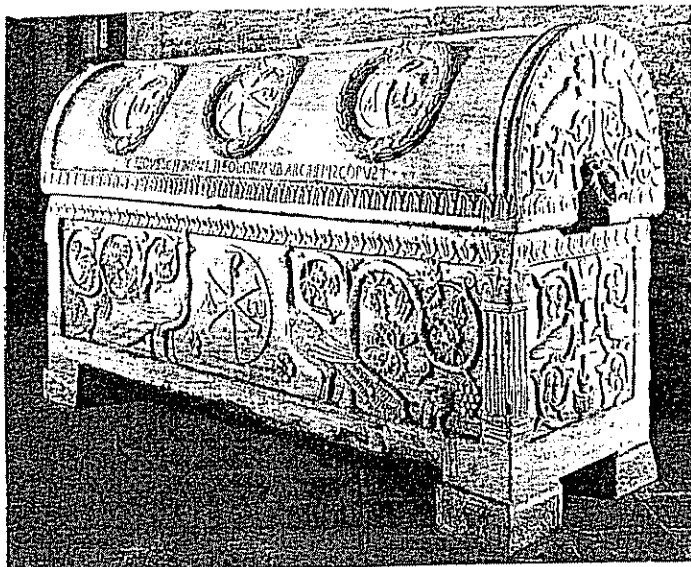
En los paneles en relieve de los primeros años del cristianismo se incluyeron flora y fauna no tanto por razones naturalistas como por el significado simbólico que conllevaban. La paloma representó el Espíritu Santo, el pavo real el paraíso, y así sucesivamente. La cruz rara vez se encuentra en el arte paleocristiano, pues recordaba un tipo de castigo para los criminales de la más baja clase. En vez de ella se empleaba el símbolo llamado crismón que hemos visto en el casco de los soldados

de Justiniano. A menudo se advierte un pez o la letra griega *Ictus*, como referencia a Jesús, quien hizo de sus discípulos pescadores de hombres. Las letras de esta palabra también constituían una abreviatura de *Iesus Christus Filius Dei, Salvatoribus*. Dichos símbolos e inscripciones a base de letras hicieron que la escultura asumiera la forma de diseños esculpidos en superficies de piedra, lo que entrañaba un significado especial e importancia mística para el iniciado.

Una de las formas principales de la escultura del período paleocristiano romano es el sarcófago labrado en piedra. La costumbre del entierro a flor de tierra fue herencia de la época romana tardía, y el deseo de ser sepultado dentro del recinto sacro de la iglesia adquirió un ímpetu especial en el cristianismo. Las reliquias de los santos reposaban en el altar; la iglesia albergó tumbas de obispos y otros dignatarios, en tanto que los sarcófagos de los legos solían estar colocados en el atrio exterior. Restos de esta última costumbre continúan en nuestra época en las sepulturas en los cementerios de las parroquias. Ejemplo notable de todo ello es el sarcófago del arzobispo Teodoro (fig. 83). El panel delantero muestra la combinación del crismón con las letras griegas alfa y omega, la primera y la última, otra referencia a Cristo, tomada de su sentencia de que él era el comienzo y el fin. Su inclusión en una tumba indica el fin de la vida terrena y el comienzo de la vida celestial. A cada lado de los símbolos están dos pavos reales que simbolizan el paraíso, y en uno y otro lados una graciosa ramazón de vid en que las avechillas al picotear en las uvas de modo simbólico señalan la comunión. Se lee la inscripción que traducida es ésta: "Aquí descansa en paz el arzobispo Teodoro". En la tapa está repetido el monograma rodeado por la conocida y convencional corona de laurel que simboliza la inmortalidad. Los extremos del sarcófago de la figura 83 están tallados de modo que simbolizan la Trinidad, y de la urna nace el árbol de la vida que indica el Padre, la cruz el Hijo, y la paloma que desciende, el Espíritu Santo.

Con mucho, el ejemplo más impresionante de escultura de este período es la cátedra que se dice perteneció al arzobispo Maximiano (fig. 84), lugarteniente de Justiniano, junto a él en el mosaico de San Vital (fig. 80). El trono episcopal de este tipo es llamado *cátedra* y la iglesia que lo tenía recibía el nombre de *catedral*. Cuando un obispo se dirigía a la asamblea de fieles desde su silla, se decía que hablaba *ex cátedra*. La cátedra también podía ser llamada *sedes* (palabra latina para asiento), palabra de la cual deriva el vocablo *sede* que alguna vez significó el sitio de residencia de un obispo, pero que ahora significa el territorio en el que ejerce su autoridad el obispo. Originalmente, el vocablo *sede* significaba una silla que denotaba elevada posición. Los senadores romanos empleaban dichas sillas en ceremonias públicas y los políticos modernos aún luchan para obtener una "silla" o escaño en el senado o legislatura. Los rabinos judíos y los filósofos griegos enseñaron sentados desde una cátedra, y por ello, en los colegios modernos se habla de las cátedras de filosofía o historia.

La cátedra de Maximiano consiste en un conjunto de placas de marfil, unidas delicadamente y talladas con

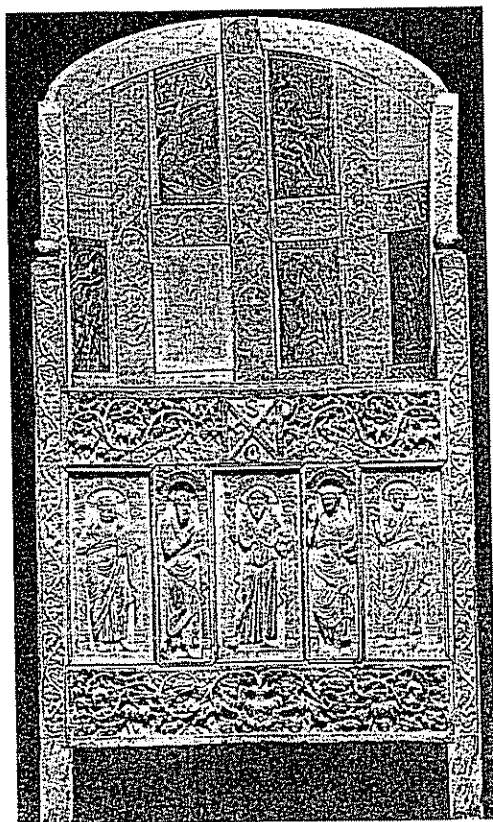


Izquierda: Fig. 83 Sarcófago del arzobispo Teodoro. Siglo VI. Mármol; aproximadamente 1 m por 2 m. San Apolinar en Classe

Abajo: Fig. 84. Cátedra de Maximiano (vista de frente). De 546 a 556. Paneles de marfil en armazón de madera. Casi 150 m de altura por 58 cm de ancho. Museo del Arzobispo en Ravena

exquisita finura. En su forma original contaba con 39 paneles pictóricos distintos, en algunos de los cuales se narra la historia de José y sus hermanos, del Viejo Testamento, y en las otras la historia de Jesús. Se piensa que la silla fue un obsequio de Justiniano a Maximiano. Las distintas técnicas empleadas en los diversos paneles indican la colaboración de artífices de Anatolia, Siria y Alejandría. En el panel del frente, por debajo del monograma de Maximiano, está una representación de San Juan Bautista y a los lados los evangelistas (fig. 84). El Bautista sostiene un medallón en el que está tallado un cordero, en tanto que los evangelistas sostienen sus libros tradicionales. La talla bizantina elegante del panel delantero, con su complejo motivo de uvas y vides entremezcladas con pájaros y animales, que denota el árbol de la vida eterna, pavos reales que simbolizan el cielo, santos dispuestos simétricamente, y el trazo lineal abigarrado de su vestimenta clásica, contribuye a crear un diseño estático, formal y estilizado. En la historia de José en los paneles laterales, sin embargo, se advierte la preocupación básica por una narración activa, en una serie de episodios. El contenido y los detalles vivos predominan sobre consideraciones puramente formales. A pesar de que la escultura no fue el arte más sobresaliente del periodo bizantino, los trazos intrincados y los diseños arabescos tuvieron enorme importancia. El marfil no permite ni hace conveniente la monumentalidad, y por esta causa los detalles del tipo señalado cuando se hacían con la precisión del joyero, se volvían tal vez más ricos y más satisfactorios que la obra en su conjunto.

En esta etapa de formación, los estilos occidental y oriental no están tan separados ni son tan diferentes como más tarde ocurrió en el periodo medieval. La situación es también complicada por el hecho que los artistas romanos pudieron trasladarse a trabajar en Cons-



tantinopla con la misma facilidad que los bizantinos pudieron acudir a Roma o a Ravena. En términos generales, cabe concluir que en Occidente se tendió a la basílica oblonga, en tanto que en el Oriente se desarrolló la estructura de tipo central. En mosaicos y escultura, el estilo paleocristiano romano está más cerca de la herencia del naturalismo clásico, con figuras modeladas tridimensionalmente, que aparecen con un paisaje como fondo, y muestra preferencia por diseños más sencillos a base de motivos florales y de fauna, fácilmente identificables. El estilo bizantino, por otra parte, se orienta más bien hacia las superficies planas bidimensionales, fondos dorados, diseños en que se omitía la representación, formas abstractas geométricas, y arabescos abigarrados.

MUSICA

De los escritos de los ministros cultos de Teodorico, Boecio y Casiodoro, es posible entresacar algunos datos acerca del estado del pensamiento musical en Ravena en el siglo VI D. C. A semejanza de los escritos de los padres de la iglesia y de otros eruditos de la época, revelan bastante acerca de la teoría del arte y poco respecto a su práctica. Boecio fue un traductor infatigable de las obras filosóficas y científicas griegas al latín, de las cuales tradujo no menos de treinta libros de Aristóteles, solamente. Cuando cayó en desgracia y fue encarcelado, escribió sus *Consolaciones de Filosofía* que llegaron a ser uno de los libros que más influencia tuvieron en la época medieval. Calificado por Gibbon como "una magna obra digna de los ocios de Platón o Tulio (Cicerón)", las *Consolaciones* pudieron ser conocidas en Inglaterra por las traducciones de Alfredo el Grande y Chaucer. Boecio fue un espíritu universal capaz de disertar sobre cualquier tema, desde los principios mecánicos de las clepsidras hasta la astronomía.

El tratado de música escrito por Boecio se volvió la fuente común de la mayor parte de las obras medievales sobre el tema, y de este modo, al transmitir lo mejor de la teoría musical de la antigua Grecia fue la piedra miliar del pensamiento musical occidental. A semejanza de los antiguos que le precedieron, Boecio pensaba que "toda la música es razonamiento y especulación" y por ello la situó más cerca de las matemáticas, que del arte auditivo que es la música de nuestros días. Dividió la música en tres clases: la primera fue la "música de las esferas", con lo que quiso denotar la música astronómica silenciosa del movimiento planetario. La segunda fue la "música humana" para referirse a la armonía del espíritu y el cuerpo, o bien, los elementos racionales e irracionales de la constitución humana, a la manera de la armonía griega de polos opuestos. La tercera fue la música instrumental y de los cantos, de la que el filósofo tenía muy pobre opinión, y sólo los aspectos teóricos del arte los consideró metas dignas de un noble y un erudito. El único "músico" verdadero, en su opinión, era el que "tenía la facultad de juzgar, según la especulación o la razón, de modo adecuado y útil para la música, respecto a modos y ritmos, clases de melodías y sus mezclas... y de las canciones de los poetas".

Casiodoro también escribió en un estilo culto muy semejante, después que se retiró de la vida pública a la paz de su monasterio de Vivarium, por ello, al participar aún en los asuntos del reino de Teodorico, era llamado constantemente para resolver cualquier problema administrativo. Entre ellos fue una petición de Clodoveo, Rey de los francos, de un *citaredo*. Esto es, cantante que se acompañaba con un instrumento de cuerdas emparentado con la lira clásica, conocido como cítara. En la busca de dicho músico, Casiodoro se dirigió a su colega el senador Boecio, quien estaba en Roma en esa época. Su primera carta comienza con un florido discurso acerca de la naturaleza de la música, que describe como la "reina de los sentidos". Continúa con interminables disertaciones sobre sus poderes curativos, la forma en que David expulsó de Saul el demonio, la naturaleza de los modos, la estructura del sistema de escalas griegas, y la historia del arte. Después se ocupa de la lira, a la que califica de "telar de las musas" y después de salirse por algunas tangentes, aborda por último el punto importante. "Indulgentemente nos hemos permitido una digresión agradable", señala, subestimando su prolifidad epistolar y pecando de una humildad afectada, "pues es siempre agradable hablar de sabiduría con el docto; pero asegúrate de procurarnos ese citaredo que se convertirá en otro Orfeo para embelesar los corazones bestiales de los bárbaros. De este modo nos obedecerás y te harás famoso".

Lo que fue la música eclesiástica en Ravena en esa época sólo podemos suponerlo, y deben buscarse datos en diversas fuentes. Por los escritos de los padres de la iglesia, sin duda se concedió enorme importancia a la música en relación con el culto divino. El problema residía en la forma de separar un conjunto adecuado de música religiosa de los idiomas musicales ásperos del pueblo, por una parte, y de la música muy desarrollada aunque pagana, de Roma, por otra parte. Por descripciones de San Pablo y Plinio el joven, en los siglos I y II de la era cristiana, respectivamente, se sabe que la música de los primeros años del cristianismo era muy semejante a los antiguos salmos judíos cantados. Un fragmento de un himno paleocristiano de fines del siglo III fue hallado recientemente en Oxyrhynchos (El Bahnaza) en el norte de África. Tomando como base el texto griego y la antigua notación musical, es posible establecer su relación estilística con la tradición musical tardía helenística. De este modo, la música paleocristiana derivó de fuentes hebreas, griegas y latinas, como sucedió en el caso de la teología y las artes visuales. Con esos elementos diversos y con ideas propias originales, los cristianos de las iglesias Oriental y Occidental en el curso de los siglos lentamente hicieron una síntesis que dio por resultado un arte musical de gran fuerza y belleza. El siglo VI D. C. fue testigo de la culminación de muchas fases experimentales tempranas, y al finalizar dicho siglo, la forma del arte sonoro de la iglesia Occidental fue compilada oficialmente en un conjunto coherente de música, conocido como canto gregoriano. En sus diversas transmisiones y restauraciones, al igual que en los aspectos teóricos, este sistema ha perdurado como la base reconocida y oficial de la música católica romana hasta nuestros

días. En el resto de la cristiandad aún se emplean formas muy semejantes, de las cuales, adaptaciones libres de sus melodías han enriquecido los libros de himnos de casi todas las iglesias y sectas.

Los datos acerca de la liturgia arriana, como la practicada en San Apolinar el Nuevo durante el reinado de Teodorico, son muy escasos y confusos, pues todas las fuentes fueron destruidas cuando los cristianos ortodoxos vencedores desterraron la herejía arriana. Sin embargo, con base en algunos comentarios derogatorios, se sabe que una de las prácticas establecidas era el canto de los himnos y los salmos por toda la asamblea de fieles. Arrio, el fundador de la secta arriana, fue acusado de insinuar sus ideas religiosas en la mente de sus secuaces por medio de himnos que eran tomados de melodías de canciones al vino y tonadas teatrales. Dichos himnos fueron condenados en círculos ortodoxos, pues guardaban relación muy íntima con la música popular. Aun más, la forma arriana de cantarlos fue descrita como estridente y bronca, lo que indica que seguramente molestaron los displicentes oídos de los cristianos romanos más cultos.

La popularidad de estas prácticas musicales, empero, fue tanta, que los arrianos hicieron demasiados conversos. Por ello, con la idea de combatir el fuego con fuego, Ambrosio, obispo de Milán, ciudad en que era grande la fuerza de los arrianos, hizo una concesión introduciendo el canto de himnos y salmos en el servicio religioso milanés. Un vívido relato de este acontecimiento está en un pasaje en las *Confesiones* de San Agustín. En el siglo IV, cuando el obispo San Ambrosio estaba enfrascado en una de sus disputas doctrinarias con la emperatriz bizantina Justina, él y sus seguidores en un momento dado tuvieron que refugiarse en una iglesia para protegerse. "Los fieles pasaban las noches en la iglesia, dispuestos a morir con su obispo", escribe San Agustín. "Entonces", continúa, "fue cuando se instituyó, siguiendo la costumbre de las iglesias orientales, cantar los himnos y los salmos, pues si no se hacía, el pueblo fácilmente se desanimaba y sufría el tedio y la tristeza; desde ese día dicho piadoso ejercicio ha perdurado hasta nuestra época, y aún es imitado por diversas gentes, y en realidad, por casi todas las congregaciones en otras partes del mundo". La práctica se difundió ampliamente y fue incorporada en la liturgia romana durante el siglo siguiente. Rávena era la sede vecina de Milán, y por ello las prácticas musicales en ambas seguramente fueron muy semejantes.

Es posible atribuir una media docena de himnos a San Ambrosio. No se sabe si él compuso también las melodías, pero cuando menos, datan de esa época. Al examinar el ejemplo del *Aeterne rerum Conditor* (páginas siguientes), podemos advertir que la extraordinaria sencillez y regularidad métrica de estos himnos vigorosos ambrosianos los hicieron especialmente adecuados para el canto de toda la congregación de fieles. Los mosaicos de San Apolinar el Nuevo muestran filas de santos y santas en los lados opuestos de la arquería de la nave central. Por debajo de ellos, los hombres de la congregación se agrupaban en un lado, en tanto que las mujeres y los niños lo hacían en el otro, y formaban dos coros. Los salmos eran cantados en dos formas: antifonal y

responsorial. Cuando los dos coros cantaban versos alternos y se unían en una repetición de la palabra *aleluya* después de cada verso, la práctica era conocida como *salmodia antifonal*: cuando el oficiante cantaba un verso como solista y ambos coros juntos se ocupaban del siguiente, recibía el nombre de *salmodia responsorial*. Ambas eran prácticas muy extendidas en la iglesia de Occidente, incluida Rávena.

San Apolinar el Nuevo y San Vital fueron erigidos con distintas finalidades, y por ello, cabe deducir que su música fue distinta. Como parte de la liturgia bizantina es posible que la música en San Vital haya sido semejante a la de la catedral en Constantinopla. A la manera acostumbrada en Occidente, en San Vital el canto de la congregación de fieles fue incluido en primer término, pero al dejar de hacerse la procesión del ofertorio, poco a poco fue substituido por el de un coro profesional. La música para el canto de la asamblea de fieles debió haber perdurado en forma bastante sencilla, pero al contar con un grupo verdaderamente profesional se exploraron y perfeccionaron todas las ricas potencialidades del arte.

San Vital, a semejanza de Hagia Sophia, estaba bajo la protección directa del emperador y ambos constituían una parte de los grandes planes de Justiniano; por esa causa es muy probable que se haya concedido gran importancia a contar con un grupo capaz de ejecutar la música de la liturgia bizantina. La diferencia principal entre la música de las iglesias de Oriente y Occidente sería la que hay entre una actitud contemplativa y otra activa. El aspecto contemplativo de la liturgia oriental es ejemplificado por una observación de San Juan Crisóstomo, quien comentó que "también se puede cantar sin voz, con el espíritu resonando hacia adentro, y así cantamos no a los hombres sino a Dios, que puede oír nuestros corazones y penetrar en los silencios del espíritu". Esta actitud difiere radicalmente de la de San Ambrosio, quien, en relación con la participación de los fieles en el canto, señaló lo siguiente: "Alabar al señor sin cantar no es entonar un himno... En consecuencia, un himno debe tener tres elementos: canto, alabanza y el Señor".

En una forma estática de culto, es posible mayor libertad rítmica; en cambio, el canto que acompaña a una procesión debe tener mayor regularidad métrica. Aun más, el canto de un coro de virtuosos profesionales entraña un arte elaborado y altamente desarrollado, en tanto que el canto de la asamblea de los fieles, obliga a evitar dificultades técnicas. La diferencia, por lo señalado, es la que existe entre el vigoroso himno silábico ambrosiano (ejemplo superior, izquierda), esto es, una sílaba por cada nota, y el aleluya melismático de origen bizantino (arriba a la derecha), esto es, cada sílaba cantada es prolongada por muchas notas, a la manera de una cadencia. Dicha música bizantina tiene un estilo propio, característico, semejante en este aspecto al de las artes visuales. Los melismas o florituras elaborados de este último ejemplo se escucharían en San Vital y en otras iglesias bizantinas al final del siglo VI. Fueron precisamente esas aleluyas floridas las que desterró la reforma gregoriana en el comienzo del siglo VII siguiente.

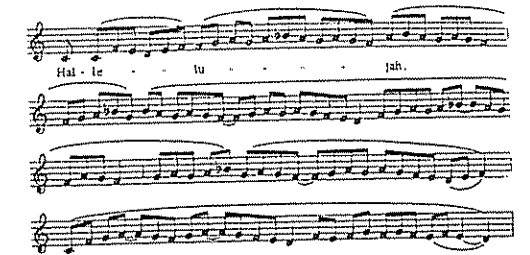
Aeterne rerum Conditor
(himno de San Ambrosio)



(según Dreves)

Aleluya (canto ambrosiano
de origen bizantino)

(según Wellesz)



IDEAS

Todos los monumentos supervivientes del arte de principios del cristianismo tienen una finalidad religiosa, y de ello, cabe deducir que las diversas fuentes de auspicio, las situaciones geográficas y las finalidades litúrgicas, son los factores determinantes en la forma de arquitectura, la iconografía de los mosaicos, los diseños escultóricos y las prácticas de difusión musical. Los estilos paleocristianos romano y bizantino fueron ambos cristianos, y todas las artes existieron, proliferaron y tuvieron su razón de ser dentro de los brazos que todo lo abarcaban de la madre iglesia, si bien sus brazos de Occidente y de Oriente tuvieron orientaciones estilísticas diferentes. La fuerza romana en plena etapa de descentralización de la autoridad, y permitió grandes libertades en los estilos musical y regional, en tanto que los emperadores bizantinos conservaron un rígido control autocrático en todas las fases de la vida mundana y religiosa. El arte romano de primeros tiempos del cristianismo, por una parte, fue en mayor grado la expresión del pueblo; abarcó todos los niveles sociales, y su artesanía varió desde lo burdo hasta lo excelente, y fue más sencillo y directo en su concepción. El arte bizantino, por otra parte, estaba bajo el auspicio personal de un próspero emperador que gobernaba como un César, y un patriarca religioso. Solamente se empleaban los mejores artistas, y las artes a semejanza del eje vertical de una iglesia centralizada, prestaron mayor atención al más alto nivel de excelencia, cada vez se alejaron más del pueblo, y tendieron a ser puramente simbólicas. Al examinar las artes de los imperios de Oriente y Occidente, dos ideas parecen ser la clave para su comprensión: autoritarismo y misticismo.

AUTORITARISMO. Rávena en el siglo VI D. C. fue el escenario de una lucha tripartita entre un rey bárbaro, que se proclamó paladín de la cultura romana, un emperador bizantino que reclamaba para sí las prerrogativas de un pasado glorioso, y un pontífice romano que tenía poca fuerza militar, pero una poderosísima influencia que dimanaba del hecho de ser el sucesor de San Pedro. Al tomar forma el conflicto, devino en una lucha entre un liberalismo secular ilustrado, un tradicionalismo teocrático y una nueva institución espiritual con un genio especial para la transigencia. En el curso del siglo, el imperio ostrogodo fue vencido por el imperio bizantino. No obstante, después de un breve periodo de dominio, el poder bizantino de Occidente se derrumbó y la debili-

dad política y militar consecuencia de ese ocaso, preparó el terreno para el nuevo florecimiento de Roma. Al final de ese siglo Gregorio el Grande había fincado con éxito los cimientos del papado como la autoridad que por último dominaría el periodo medieval en Occidente, en tanto que el imperio de Oriente continuaba con sus formas bizantinas tradicionales de organización.

El principio de autoridad no fue extraño al cristianismo, y alcanzó la madurez en los días postreros del Imperio Romano. Al ser el cristianismo la religión oficial bajo la protección de los emperadores, la organización cristiana cada vez más reflejó el carácter autoritario del gobierno imperial. Los filósofos cristianos romanos como Boecio y Casiodoro citaban la autoridad de Platón y Aristóteles en cualquier asunto. Los teólogos aprendieron la autoridad de las Sagradas Escrituras y los comentarios que de ellas hicieron los primeros padres de la iglesia. El pensamiento de esa época se expresó en citas y nuevas citas, constantes interpretaciones y nuevas interpretaciones de los antiguos textos hebreos, griegos, latinos y paleocristianos. Nadie deseaba o podía asumir autoridad absoluta por derecho propio; en todos los temas había que citar a los antiguos que precedieron en ese campo, para establecer la posición personal. El clima intelectual producido por este tipo patriarcal de pensamiento preparó el terreno para la potente lucha por la autoridad política y espiritual. El único problema restante fue decidir la forma que debía asumir la autoridad y quién la ejercería.

Justiniano, que reclamaba para sí la autoridad y la condición semidivina de los antiguos emperadores romanos, vivía en una atmósfera tan estática y conservadora que las palabras *originalidad* e *innovación* se empleaban en su corte sólo para reproche y condena. A pesar del alto precio pagado, la civilización bizantina solamente logró una uniformidad aplastante. Las potencias creadoras del hombre de Bizancio fueron canalizadas en expresión estética, en gran parte porque no tenía otro camino por donde transitar. Sólo en el arte era posible encontrar algo de variedad y libertad. En este terreno, de nuevo el arte de la iglesia y del estado estaban bajo la tutela única del emperador. Por todas estas circunstancias, es doblemente encomiable el florecimiento que dio frutos tan admirables como Santa Sofía en Constantinopla y

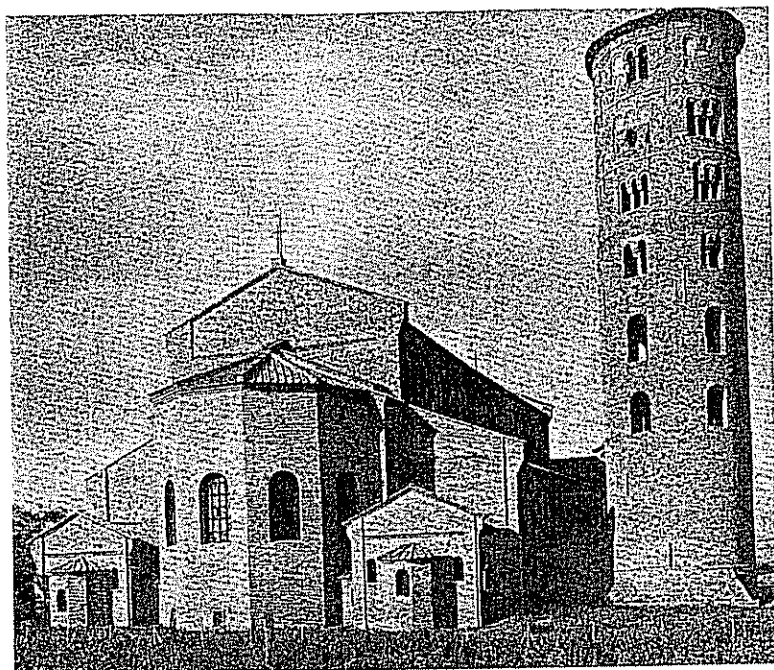


Fig. 85. Abside de San Apolinario en Classe. Aprox. 530.

San Vital en Rávena. En ambos casos, los métodos de construcción fueron experimentales, y la solución obtenida a los problemas arquitectónicos y decorativos fue audaz y totalmente libre de inhibiciones.

El concepto bizantino de autoridad quedó fundido en los proyectos y planos arquitectónico y decorativo de Santa Sofía y San Vital. La iglesia de tipo central, con sus netas divisiones jerárquicas que limitaban sitios separados para varones y mujeres, clérigos y legos, aristócratas y gente del pueblo, resulta admirablemente adecuada para hacer sentir el principio de autoridad imperial. El eje vertical culminaba en una cúpula que abrumaba al hombre bizantino al recordarle, cuando estaba en presencia de la Autoridad Suprema, su humilde posición en la jerarquía y orden de cosas. Los augustos retratos del Emperador en los santuarios le recordaban que, salvo los clérigos, sólo el Emperador o la Emperatriz y quienes ocupaban los sitios más altos de la escala social podían acercarse al altar de Dios. Incluso no podía atreverse a llegar hasta el altar para depositar sus ofrendas en la procesión del ofertorio. Todas las cosas materiales eran del dominio del César y por esa causa, a él pertenecía la exaltada tarea de hacer una ofrenda. Aún más, no se permitía al hombre de Bizancio elevar su voz con la de sus semejantes en alabanza a Dios, pues también era prerrogativa del Emperador suministrar un coro de músicos profesionales calificados, depositarios de ese privilegio. La actitud de reverencia no sólo era para con Dios

sino también con sus vicarios en la tierra, y los retratos imperiales no dejan duda alguna acerca de ese particular. La majestad de Dios era sentida a través del poder infinito del gobierno. Por medio de los solemnes rituales de las ceremonias litúrgicas y cortesanas, al hombre bizantino le era impuesta desde lo alto la autoridad espiritual y secular. Su sitio en este mundo estaba ya inexorablemente determinado, y su dignidad humana estaba en proporción a la ductilidad y mansedumbre de su aceptación de un ideal unificado que abarcaba un Imperio Cristiano con una Iglesia, un Emperador y un conjunto de leyes.

Por otra parte, San Apolinario el Nuevo y su compañero San Apolinario en Classe (figs. 85 y 86), como formas típicas occidentales de la basilica, reflejan una concepción opuesta de Dios y del hombre. En la marcha de las hileras gemelas de columnas en uno y otro lados de la nave central, la mirada y los pasos de los fieles eran llevados hacia adelante, con ellas. En ambos templos se propició la entrada a los recintos sagrados en vez de prohibirla, e incluso en uno de los paneles de mosaico en la parte superior se dejó constancia de la ofrenda del óbolo de la viuda. En la misma forma que los fieles salían de la puerta de sus casas para llegar a la del Señor, las procesiones de santos de los mosaicos se movían entre las puertas de las ciudades gemelas de Classe y Rávena. Los ritos que celebran no eran tan incomprensibles ni temibles que necesitaran, como en la liturgia bizantina, ser practicados detrás de cortinas y celosías de

coros. En el Occidente se llevaban a cabo al aire libre, y hombres y mujeres corrientes gozaban del privilegio de dirigirse a Dios. Las divisiones especiales de la basilica oblonga, a decir verdad, concedían aún margen a la diferencia de posición y estado, como las de varones y mujeres, coro y clérigos. Permitir que todos participaran en el servicio divino, empero, modificó el concepto autoritario y con ello se gozó de alguna libertad religiosa.

MISTICISMO El arte del siglo VI en Rávena, a semejanza del de otros centros importantes como Constantinopla y Roma, estableció la transición entre el mundo clásico grecorromano y el mundo medieval. A pesar de que perduró algo de la antigua grandeza, la enorme importancia concedida al simbolismo sentó las bases de los estilos medievales venideros. Lo material fue substituido por lo mental, y el camino racional al conocimiento, por la revelación intuitiva. Muchas de las antiguas formas de arte fueron transferidas y reinterpretadas bajo una nueva luz. La piscina romana se volvió el bautisterio cristiano en donde el alma era purificada del pecado original, y la basilica pública fue rediseñada para los misterios de la Iglesia. Los mosaicos empleados para

pavimentos helenísticos y romanos se volvieron el material o medio mural para representar las visiones místicas. El pastor o moscóforo de la clásica escultura costumbrista se volvió de manera simbólica el Buen Pastor. Los motivos clásicos de aves y animales fueron usados como símbolos para el alma y el reino espiritual. La música se volvió un reflejo de la unidad divina entre Dios y el hombre, y la lira clásica, por sus tensas cuerdas en un marco de madera, fue reinterpretada por San Agustín como símbolo de la carne crucificada de Cristo. Orfeo, por medio de la música, descendió al mundo subterráneo y venció a la muerte; por ello, Cristo está representado a menudo tocando la lira, y en San Apolinario el Nuevo está sentado en un tronco con respaldo de lira.

El concepto de espacio cambió desde la representación tridimensional limitada clásica del mundo natural, hasta el mundo infinito simbólico bidimensional cristiano. Las cosas invisibles adquirieron mayor importancia que las visibles. El hombre clásico consideraba su mundo objetivamente desde el exterior; a diferencia, el cristiano primitivo lo contempló subjetivamente desde el interior. Sócrates alguna vez preguntó a un artista si podía representar el alma. La respuesta fue: "¿Cómo puedo imitar-

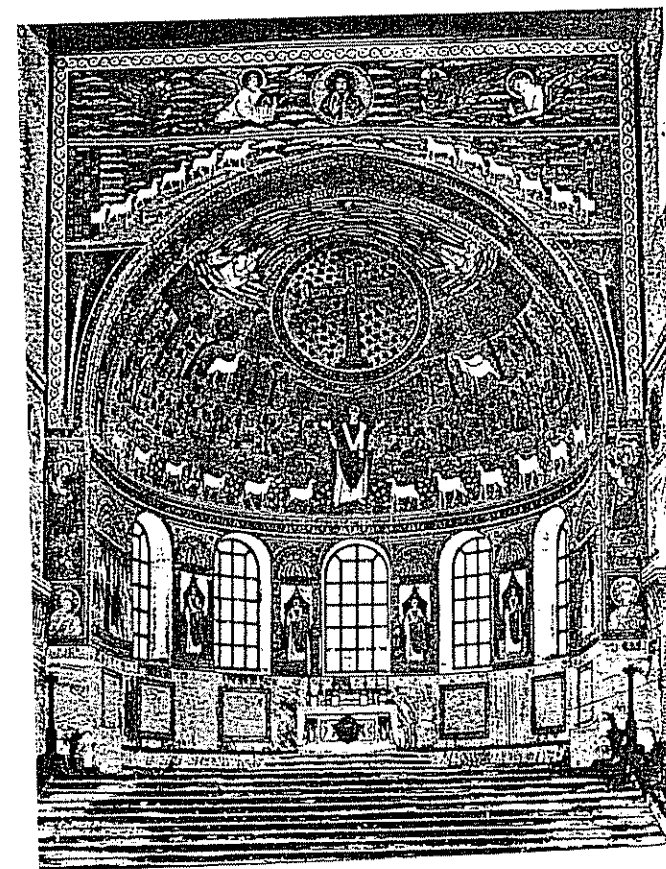


Fig. 86. Interior del ábside en San Apolinario en Classe, Aprox. 530.

la, si es informe, sin color y totalmente invisible?" San Agustín había observado también que "la belleza no puede ser contemplada por la materia corpórea". Las visiones místicas de ese tipo podían ser percibidas sólo por el simbolismo. La ciencia natural había sido la base de la filosofía antigua; por lo contrario la teología simbólica se volvió la piedra en que descansó toda la filosofía cristiana. El drama griego (que era una forma de experiencia religiosa), alcanzó su cima paso a paso con lógica ineludible; a diferencia, el drama cristiano (expresado en la liturgia) inflamó las llamas de la fe y llegó a su climax místico por medios intuitivos. La negación de la carne y la convicción que sólo el alma podía ser bella ahogó la corporeidad clásica y exaltó la incorporeidad abstracta. En vez de captar y revestir la imagen divina con un cuerpo y sangre, la nueva preocupación fue liberar al espíritu de las cadenas y la servidumbre de la carne.

La liturgia fue la gran creación y el medio totalizante producido durante este periodo para dar una visión ultraterrena. El pensamiento, acción y secuencia de los ritos de Constantinopla, Ravena, Roma y otros centros, fue el factor que en gran parte determinó los planos arquitectónicos, el simbolismo de los mosaicos y las formas de la escultura y la música. En esa época, los frutos de generaciones de vidas contemplativas y activas poco a poco maduraron y quedaron plasmados en estructuras logradas. El contenido de siglos de especulación teórica se unió con los esfuerzos prácticos de incontables generaciones de escritores, constructores, decoradores y músicos para producir la liturgia bizantina en Oriente y la síntesis de Gregorio Magno en el Occidente. Si se le aísla su asociación religiosa primaria y se le contempla bajo una luz estética más independiente, la liturgia como obra de arte materializó una compenetración profunda y dramática de los anhelos más hondos y aspiraciones más elevadas del espíritu humano.

Durante el siglo VI aún se discutía con ardor si la naturaleza de Cristo era esencialmente humana o divina. Cuanto mayor fue el énfasis que el pensamiento oriental dio a la divinidad cristiana, más remoto El se tornó. Una de las oraciones de San Juan Crisóstomo comienza de

este modo: "Oh Señor, nuestro Dios, cuyo poder es inconcebible y cuya gloria es inabarcable, cuya misericordia es inconmensurable y cuya benevolencia con el hombre es inenarrable." Una concepción como ésta calificaría de insolente cualquier intento de comprender y alcanzar la esencia divina por la razón y por representación directa. Por esta causa, los mosaicos de San Vital transforman símbolos abstractos como el crismón, en un riquísimo arabesco de diseños exuberantes. La simetría estricta y otros medios fueron empleados para elevar la representación y hacer que trascendiese del plano de la realidad y de este modo, ensanchar el abismo inconmensurable entre la divinidad y la humanidad. La penumbra, el resplandor dorado de los mosaicos, los misteriosos símbolos cuya contemplación y significado eran privilegio de los cristianos, todo se conjugaba para evocar esta divinidad inescrutable e invisible. Los más sagrados ritos se celebraban detrás de celosías de alabastro tallado; los coros cantaban suavemente detrás de cortinas ricamente bordadas. Las palabras dirigidas desde la rica cátedra marfilina de Maximiano adquirían una grandiosidad sobrehumana. De todos estos elementos en conjunción dimanaba la idea mística. Despertaban la visión de eternidad en el espíritu de los espectadores.

Los estilos romano y bizantino de principios del cristianismo fueron la respuesta a la necesidad de nuevas formas de expresión verbal, visual y auditiva. En uno y otro casos, se produjo un cambio de la forma con que se buscaba representar el mundo terrenal, a otras capaces de evocar visiones ultraterrenas. Por medio de la poesía del lenguaje, los modelos coreográficos de porte y ademán, y las melodías exaltadas del canto, el drama sobrecogedor de la humanidad, plasmado en la liturgia, fue representado en teatros sublimes que contaban con toda una parafernalia de decorados, ornamentos, vestiduras y utilería creados por las manos de los más finos artífices y artistas de la época. Aún más, la liturgia perdura como todo un aparato destinado a durar no algunas horas, sino a desenvolverse con variación constante durante la sucesión continua de fiestas solemnes y gozosas, en las semanas, meses y estaciones del año, y en las décadas, los siglos y los milenios.

6 EL ESTILO ROMANICO MONASTICO

EL MONASTERIO DE CLUNY; FINES DEL SIGLO XI Y COMIENZOS DEL SIGLO XII

La expresión más típica del periodo románico fue el monasterio. La vida de las ciudades antiguas Atenas y Pérgamo había culminado en la pléyade perfecta de sus acrópolis, la de Roma se había materializado en sus foros y construcciones civiles, en tanto que Constantinopla y Ravena habían perfeccionado la basílica y el palacio como expresiones eclesiástica y política de un orden teocrático social. En el periodo gótico que siguió al románico, la expresión fundamental sería la catedral. Al extenderse hacia el norte el cristianismo después de la caída del Imperio Romano de Occidente, las clásicas formas septentrionales habían entrado en contacto y se habían fundido con las de los pueblos bárbaros del norte. Esta unión de la antigua y establecida civilización romana, con sus ideales de razón, moderación y tranquilidad, y el nuevo espíritu avivado del norte con su inacabable energía y exuberante imaginación, culminó en el románico, estilo que alcanzó su madurez entre los años de 1000 y 1150. Al carecer de la seguridad de gobiernos centrales vigorosos, sin las ventajas de ciudades y poblados florecientes, el hombre monástico buscó la paz de espíritu en la abadía como asilo del tormentoso mar de la sociedad que lo rodeaba. En esos centros, alejados del mundanal ruido, construyó un mundo en miniatura que incluyó una síntesis de la vida románica. Además de ser un templo en que los peregrinos podían reunirse para venerar reliquias sagradas, el monasterio fue el centro artesanal y agrícola de la región, al igual que la sede de la cultura y los conocimientos, y albergaba las únicas bibliotecas, escuelas y hospitales de esa época.

El mayor y más grandioso de todos los monasterios románicos fue la abadía de Cluny, y en la figura 88 se muestra una reconstrucción que Kenneth J. Conant hizo, cuando ella estaba en el pináculo de su poder y fama. Dentro de sus muros convivían hombres contemplativos con hombres de acción; los impregnados en las preocupaciones mundanas vivían junto con los que sabían poco de la vida extramuros; los santos vivían codo con codo con criminales que buscaban refugio de la persecución de las autoridades civiles. Los que eran atraídos por la vocación de monje eran firmes creyentes de la aparente paradoja que encerraban las palabras de Cristo: "Porque quien quisiere salvar su alma la perderá, pero quien perdiera su vida por amor a mí, la salvará" (San Lucas 9:24). Al hacer los tres votos de pobreza, castidad y obediencia, el monje automáticamente renunciaba a metas mundanas como bienes materiales individuales, los

placeres de los sentidos, satisfacciones personales de la vida familiar, e incluso el ejercicio de su libre albedrío. Según las reglas de San Benito, el fundador del monasticismo europeo, un monje "no debe dejar absolutamente cosa alguna para sí, ni un libro ni una tablilla, ni una pluma: nada en absoluto". Por medio de la renunciación de todas las aspiraciones mundanas, el monje buscaba una vida más elevada en el reino del espíritu, lo que puede ser resumido por completo en las palabras de San Pablo: "Y ya no vivo yo: es Cristo quien vive en mí" (Epístola a los galatas, 2:20). Para poner en práctica dichas metas ultraterrenas había que alejarse del mundo y sus faustos y abrazar una forma especial de vida.

Para que floreciera la vida pura del espíritu, el monasterio tuvo que ser planeado de modo tal que los monjes contaran con todo lo necesario para su subsistencia corporal y su sustento espiritual. El objetivo que se buscaba era ser lo más independientes del César, para de este modo dar todo a Dios. La regla benedictina no establecía la forma exacta que debía tener una construcción monástica y, al menos en teoría, cada abadía contó con la independencia necesaria para resolver sus problemas con base en sus necesidades, las características del terreno y la extensión de sus recursos. Pero la tradición a menudo tenía tanta rigidez como las mismas reglas, y con variaciones locales, las características de los monasterios siguió una pauta común. Si se toma en consideración el tamaño y complejidad excepcionales por su condición como claustro metropolitano de una gran orden, la planta de Cluny puede ser aceptada como bastante típica.

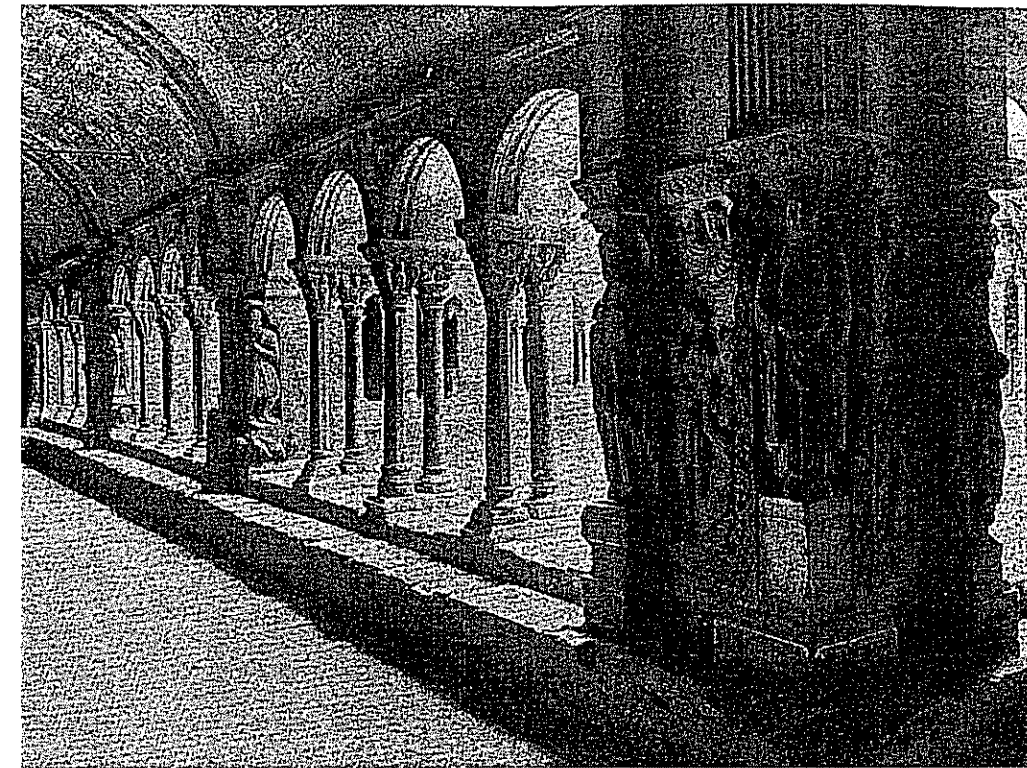
La vida de un monje cluniacense estaba hecha casi por completo de observancias religiosas ininterrumpidas, que alternaban con periodos dedicados a la contemplación, por lo que el alma del monasterio fue la abadía sirvió principalmente como escenario de constantes actividades piadosas de los monjes, de día y de noche durante todo el año, y sólo de manera secundaria como templo para las peregrinaciones que se efectuaban para venerar las reliquias de santos.

Después de todo lo necesario para los servicios religiosos, seguía en importancia contar con medios para la vida contemplativa, aspecto que se concentró en el claustro; el cual está, de modo típico, en el centro de la abadía y al sur de la nave central de la iglesia. Alrededor de él se disponían otros edificios claustrales monásticos. El claustro corriente fue un solar cuadrangular abierto con jardín, rodeado en los cuatro lados por una arquería techada. La forma algo irregular del claustro de Cluny en el siglo XII fue producto de un ambicioso programa

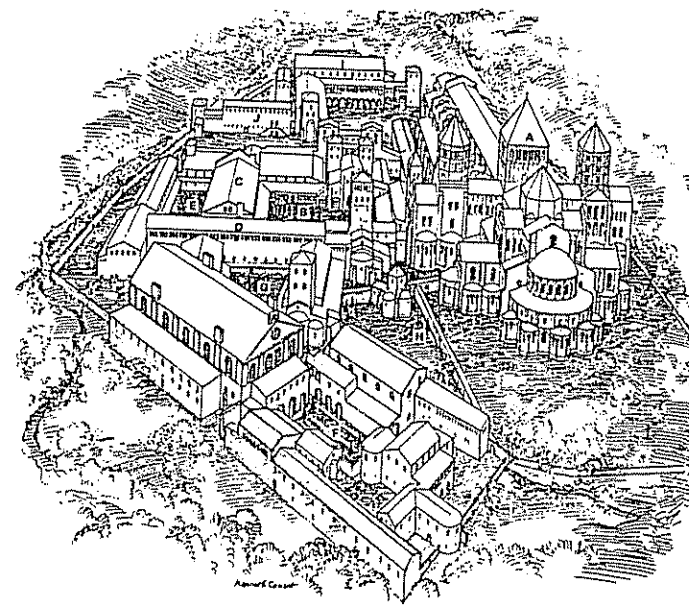
CRONOLOGIA: Periodo románico monástico

Hechos generales

480 a 543	San Benito, fundador del monasticismo europeo; por 529 construyó la abadía de Monte Casino en Italia			mediario San Hugo el Grande, abad de Cluny
768 a 814	Carlomagno gobierna desde Aix-la-Chapelle (Aquisgrán); comienza el periodo carolingio	Aprox.	1080	Comienza la construcción de la iglesia de San Ambrosio en Milán
Aprox. 792 a 800	Construcción del monasterio de Centula por Carlomagno	Aprox.	1080 a 1160	Construcción de la iglesia de San Saturnino en Tolosa, Francia
Aprox. 796 a 804	Construcción de la capilla Palatina en Aix-la-Chapelle		1088 a 1099	Urbano II, Papa cluniacense
	800 Coronación de Carlomagno como emperador del Sacro Romano Imperio por el Papa en Roma		1088 a 1130	Construcción de la tercera gran abadía de Cluny (en 1088 el arquitecto Hezelo por orden de Hugo de Semur, comenzó la construcción de la tercera abadía; en 1095 el ábside fue dedicado por el Papa Urbano II; en 1120 se terminó la iglesia; en 1125 las bóvedas de la nave central se derrumbaron en parte, y en 1131 fue dedicada la iglesia por el Papa Inocencio X)
Aprox. 800	Comienza la construcción del monasterio de San Gall (Suiza)		1095	Urbano II, predicador de la primera cruzada
927 a 942	Odón, abad de Cluny, autor famoso de tratados musicales		1096 a 1120	Construcción de la abadía de La Magdalena en Vézelay (en 1096 se comenzó la iglesia; en 1104 se dedicaron el coro y el transepto románicos originales; en 1110 se terminó la nave central; en 1120 se comenzó el nártex y se techó de nuevo la nave central con bóveda, después de un incendio; por 1130 se terminó el tímpano con el portal central del nártex, y en 1132 fue dedicado)
	962 Otón el Grande (936 a 973), coronado emperador del Sacro Imperio Carolingio		1098	Fundación de la orden cisterciense opuesta a la orden cluniacense; su impulsor principal fue San Bernardo de Claraval
Aprox. 994 a 1049	Odilón, abad de Cluny		1109	Poncio es consagrado abad de Cluny
Aprox. 995 a 1050	Guido de Arezzo, autor de tratados musicales, inventor de la notación musical		1122	Pedro el Venerable es abad de Cluny
1000 a 1150	Clímax del periodo románico	Aprox.	1130 a 1135	Gisleberto esculpe las esculturas en San Lázaro, Autun
1049 a 1109	Hugo de Semur, abad de Cluny		1168 a 1188	Mateo talla el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago de Compostela, en España
	1050 Culminación del Sacro Romano Imperio; predominio del poder papal			
	1063 Comienza la construcción de la Catedral de Pisa			
	1066 Guillermo, duque de Normandía, conquista Inglaterra; Rey de Inglaterra de 1066 a 1087			
1071 a 1112	Construcción de la catedral para peregrinos en Santiago de Compostela, España			
	1072 Muerte de San Pedro Damiano			
1073 a 1085	Es Papa Gregorio VII (Hildefrando)			
	1077 Humillación del emperador Enrique IV, ante Gregorio VII en Canossa; fue inter-			



Arriba: Fig. 87. Claustro de la abadía de San Tróximo, en Arles. Aprox. 1100.



Izquierda: Fig. 88. Abadía de Cluny (vista panorámica desde el suroeste), por 1157. Reconstrucción de Kenneth J. Conant. A) Tercera abadía (torre con linterna sobre el crucero de la nave y el transepto mayor); B) Claustro de Poncio (claustro principal); C) refectorio; D) dormitorio de los monjes; E) claustro de los novicios; F) claustro de los visitantes; G) claustro de Nuestra Señora; H) cementerio de los monjes; I) hospicio; J) talleres de los artesanos, y establos.

de construcción acorde a las exigencias de crecimiento rápido del monasterio. Por desgracia, desapareció este famoso claustro de columnas de mármol, y como ejemplo nos servirá el de San Tróximo en Arlés (fig. 87).

Una abadía tan completa como Cluny necesitaba contar con medios para otras funciones. La vida diaria de los monjes exigía un refectorio en donde pudieran tomar en común sus alimentos así como cocinas, panaderías y espacio para despensa; una sala capitular en donde pudieran arreglar sus asuntos comunales, y un dormitorio junto a la iglesia para servicio durante la noche y el día. Se incluyeron tres claustros menores, uno para la educación de novicios, otro para monjes visitantes y legos con inclinaciones religiosas que buscasen refugio y aislamiento del mundo, y un tercero cerca de un cementerio para los hermanos enfermos o ancianos. El hospicio o casa de huéspedes contaba con habitaciones para los visitantes que afluían durante la temporada de peregrinación. También había talleres e instalacio-

nes para artesanos como herreros, carpinteros y zapateros, al igual que establos para ganado vacuno y otros animales domésticos.

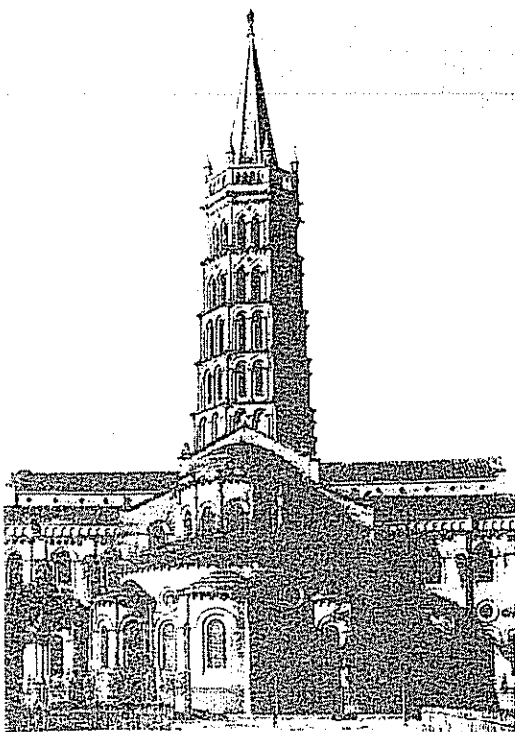
El plan de Cluny, de este modo, fue un sistema coherente de cuadrángulos colindantes que incluían patios y claustros cuyo tamaño e importancia variaban con las diversas actividades para las que estaban destinados. Fue también un plan bastante complejo y al mismo tiempo lógico, para una comunidad completa, tomando en consideración ideales, aspiraciones, prácticas y actividades diarias de un grupo que se había reunido para ejercitarse desde el punto de vista físico y espiritual, hacia una meta común.

ARQUITECTURA

Hugo de Semur, el más grande de los abades de Cluny, sucedió a Odilón en el año 1049. Bajo su administración, Cluny llegó a alcanzar un periodo de tanto esplendor

dor, que un cronista entusiasta describió que "brillaba en la tierra como un segundo sol". Tomando como modelo la establecida organización feudal de la sociedad en que los terratenientes menores y más dependientes bajo juramento dependían de terratenientes más poderosos y con más tierras que los recompensaban con protección, Hugo comenzó a atraer a muchos de los monasterios benedictinos tradicionalmente independientes, para incluirlos en la órbita cluniacense. Con la aprobación expresa de los Papas, Hugo poco a poco concentró el poder de toda la orden en sus manos y transformó Cluny en un vasto imperio monástico que gobernó con sabiduría y bondad durante más de sesenta años. En la jerarquía eclesiástica solamente el Papa estaba en plano superior a él y en el mundo seglar su rango estaba a la par con los reyes. Figuró prominentemente en muchos de los hechos históricos de su tiempo, al grado de actuar como intermediario entre un Emperador y un Papa en la famosa humillación de Canossa, en que Enrique IV esperó descalzo en la nieve durante varios días para arrodillarse ante Gregorio VII en solicitud del perdón. El momento culminante de la vida de Hugo, empero, llegó cuando el Papa Urbano II que había sido monje y prior en Cluny bajo su guía personal, estuvo presente en la dedicación del gran altar de la majestuosa nueva abadía.

Fig. 89 Abside de la iglesia de San Saturnino en Tolosa. Hecha por 1080. La torre linterna tiene casi 72 m de altura.



El monasterio acumuló honor tras honor bajo este Papa cluniacense, que también fue el predicador de la primera cruzada.

Hugo había comenzado su obra emprendiendo la construcción de nuevos edificios monásticos para albergar el número creciente de monjes cluniacenses. Por último, la antigua segunda iglesia fue insuficiente como claustro metropolitano de la gran orden, especialmente cuando delegaciones de monjes de los prioratos esparcidos en el país se reunían para los grandes capítulos de la confraternidad. (Las crónicas señalan que en una reunión del año 1132, más de 1 200 monjes estaban en la procesión.) La importancia creciente de Cluny como centro de peregrinaciones también creó la necesidad de contar con mayor espacio en la abadía. Por estas razones prácticas, al igual que por el deseo de Hugo de coronar sus muchos triunfos con un monumento que rivalizara con el legendario templo de Salomón, comenzó a construir la tercera abadía. A pesar de todo su poder e influencia, Hugo no intentó emprender la obra antes de consolidar por completo la posición dominante de Cluny en el orden vigente, y antes de tener la seguridad de apoyo económico generoso. Los muchísimos prioratos de la orden que en esa época llegaron a sumar más de 1 000 y que se extendían desde Escocia en el norte, a Portugal en el occidente y Jerusalén en el Oriente, sin problemas pudieron contribuir para la obra. Además, se recibían ofrendas de personas de todas las clases, desde obispos, hasta el más humilde de los miembros de la parroquia, y de los grandes señores hasta los más pobres peregrinos que llegaban a la abadía, llenos de fe religiosa. Por ello, en 1088, cuando tenía más de 65 años y en su cuadragésimo año como abad, Hugo de Semur, junto con el arquitecto Hezelo, comenzaron la construcción de la monumental abadía que en su magnitud y gloria eclipsó a otros templos de la cristiandad en Occidente. Gilon, uno de sus primeros biógrafos, dijo que San Hugo el Grande "erigió esa obra tan magna en un lapso de veinte años, y que si un emperador la hubiese construido en tan breve plazo, hubiese sido considerada maravilla".

LA TERCERA GRAN ABADÍA DE CLUNY. En el exterior de la gran iglesia construida por Hugo se alzaban sus imponentes torres. La planta incluía dobles naves transversales, cosa insólita, y muchas capillas absidales colocadas en sentido radiado al coro. Era costumbre que una gran abadía contara con una impresionante linterna sobre el cruce de la nave y el transepto. En Cluny, al igual que en San Saturnino en Tolosa (fig. 89), esa enorme fábrica dominaba sobre la silueta del exterior, pero las torres octogonales gemelas de Cluny, a horcajadas de las naves del transepto, eran más bien raras en esa época. El transepto menor también tenía su torre central, lo que hacía llegar su número a cuatro en el extremo occidental, las que añadidas a las dos en uno y otro lados de la entrada del nártex, hacían un total de seis torres. A diferencia de las catedrales góticas de épocas posteriores, el exterior de la tercera abadía no fue adornado con esculturas y todos los ornatos se concentraron en el interior. Incluso la fachada occidental era desnuda y sencilla, pues estaba diseñada para una co-

munidad introspectiva enclaustrada y, en consecuencia, no necesitaba extender invitaciones esculpidas al mundo exterior, como en una iglesia para los seculares.

En la vida diaria los monjes entraban a la iglesia desde el claustro, pero en las grandes celebraciones como Pascua, Pentecostés y la fiesta de San Pedro y San Pablo, santos a los cuales estaba dedicada la abadía, la entrada ceremonial se hacía desde el extremo occidental. En ese sitio, un doble pórtico entre las torres conducía a un espacioso nártex de tres naves, llamado *nave menor*. El nártex, además de ser un sitio en donde podía ser formada la procesión, tenía capacidad para acomodar el exceso de legos que se reunían en Cluny durante la época de peregrinación. Cuando la gran peregrinación entraba con toda pompa en Cluny, lo hacía por tres pórticos tallados, de los cuales el central tenía 7 m de altura. Sobre el dintel y rodeado por el arco estaba un inmenso *timpano*, la zona semicircular incluida por el arco, que contenía un relieve esculpido que representaba a Cristo en Majestad rodeado por su corte celestial, los cuatro símbolos del Evangelio, apóstoles y ancianos.

En el interior de la nave (fig. 90), descollaban las poderosas proporciones de la enorme basilica. Desde el pórtico de la entrada hasta el extremo del ábside, había una distancia de casi 140 m, en tanto que todo el eje horizontal del frente hasta el trasero, incluido el nártex,

tenía una longitud global de 205 metros. La nave central en sí tenía 11 tramos o vanos repartidos en una longitud de 86 metros. Cada espacio tenía como límites un grupo de columnas agrupadas en los pilares de sostén, los cuales, como equivalente arquitectónico de los monjes, marchaban en solemne procesión hasta culminar en el extraordinario altar. La nave tenía una anchura de casi 40 m, dividida en cinco naves laterales. Esta división dependía en parte de la necesidad de contar con espacio adicional para altares, pues era costumbre que cada monje dijera misa diariamente. Las naves de los lados, que se extendían por completo alrededor de la iglesia y el coro, permitían a los peregrinos llegar a los innumerables altares, especialmente a las capillas menores en el coro, sin perturbar la liturgia monástica. Estas naves laterales también brindaban más espacio para las grandes procesiones que caracterizaban a la liturgia cluniacense, y que exigían instalaciones más impresionantes y espaciosas. Podemos advertir en la figura 90 que la nave mayor estaba cruzada por un muro de piedra para limitar el espacio destinado al coro de los monjes. La altura de la bóveda era de tal magnitud, que la impresión unificada del conjunto no era alterada ni rota por el muro a manera de mampara, y la mirada era llevada rápidamente a las altísimas columnas alrededor del altar mayor y por arriba de ellas, a su vez, hasta la figura excelsa de Cristo que, mirando hacia abajo como en una visión, estaba pintada al fresco en el interior de la concavidad del ábside.

A diferencia de las basílicas paleocristianas romanas que de modo predominante tenían orientación horizontal, las construidas en estilo románico, por la influencia septentrional, elevaron los niveles de la nave central en sentido vertical. Poco a poco, ello se tradujo en la mayor importancia concedida a las partes del edificio por arriba de la arquería de la nave central. En Cluny encontramos una doble hilera de ventanas, en la cual las inferiores estaban obturadas por mampostería, en tanto que las superiores estaban abiertas y servían como ventanales altos de iluminación. A pesar de contar con muchísimas ventanas, los constructores góticos de épocas posteriores como crítica señalaron que la iglesia era demasiado sombría. Sus gruesos muros y proporciones masivas sólo dejaban entrar muy poca luz directa en el interior, cosa que no tenía mucha importancia, pues gran parte de la liturgia monástica se hacía durante la noche, en que el interior era iluminado con cirios. Las iglesias destinadas a los seculares ciudadanos, que acudían a ellas durante el día, hubieron de conceder mayor atención a los problemas de iluminación.

La nave mayor de Cluny se extendía debajo de una gran bóveda en cañón cuyo claro tenía más de 10 m, apoyada en arcos transversos ligeramente apuntados. A una altura de casi 33 m del suelo, las bóvedas fueron las más altas en esa época. Pero el impulso emocional de ingeniería y arquitectura necesarios para sostenerla y parte de la bóveda de Cluny pronto se derrumbó. Después de este accidente se experimentó con contrafuertes exteriores, y cuando se construyeron de nuevo las bóvedas, se colocaron por fuera de los techos de las naves laterales, soportes rudimentarios con arcos abiertos de

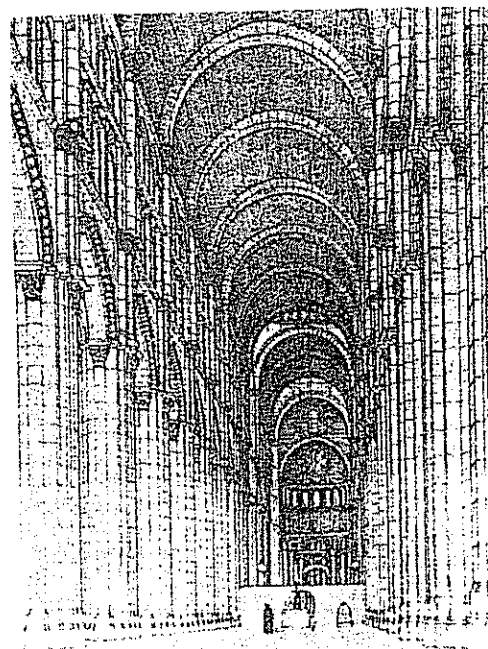


Fig. 90 Nave mayor de la tercera abadía de Cluny 1088 a 1130; reconstrucción de Kenneth J. Conant

medio punto. De este modo, Cluny alcanzó la distinción de ser la primera iglesia que contó con contrafuertes exteriores que sostenían las bóvedas de la nave central, y con sus arcos casi en ojiva y altas bóvedas, Cluny combinó por primera vez en una estructura tres de las características que los futuros constructores emplearían para hacer el sistema unificado característico del estilo gótico.

La basílica románica difirió poco de su equivalente paleocristiano romano, excepto en tamaño, predominio de la verticalidad y mayor atención al transepto y las partes más allá de él. Los monasterios gravitaron hacia el extremo oriental, en donde el coro se reunía después de la procesión y especialmente hacia el altar mayor, en donde se celebraban los solemnes ritos. En una iglesia para seglares, la nave central debía contar con espacio suficiente para la asamblea de fieles, pero en un monasterio la clerecía, incluidos los monjes, no excedía de cientos de personas y prácticamente no existía la gran asamblea de fieles legos. En estas circunstancias, lógicamente el espacio alrededor del altar tenía que extenderse para acomodar sentados a todos los monjes que integraban el coro. El ábside de mayores proporciones y los dobles transeptos en Cluny fueron perfeccionados para dar a los monjes la sensación de rodear el altar mayor, y producir un marco espacioso y resonante para los cantos casi interminables.

El altar mayor en sí estaba separado del ambulatorio que se extendía a su alrededor, por ocho columnas de una delgadez y belleza sorprendentes. Estaban coronadas por capiteles primorosamente tallados (algunos de los cuales se muestran en las figuras 98 a 101), y es todo lo que queda del ábside, en nuestros días. Desde la época románica producían una impresión tan fuerte como la que hoy sentimos, que Hildeberto, obispo de Le Mans escribió después de una visita: "Si quienes habitan en el cielo pudieran deleitarse en una morada hecha por manos terrenales, el ambulatorio de Cluny sería el sitio en que los ángeles transitarían".

El plan decorativo de la iglesia fue hecho en escala semejante en calidad, a la grandeza de sus dimensiones espaciales. Más de 1 200 capiteles esculpidos coronaban las columnas de la estructura, en tanto que molduras talladas subrayaban los perfiles de los graciosos arcos ligeramente apuntados de la nave central. Gran parte de las esculturas estaban pintadas en ricos colores que daban un toque de mayor esplendor al interior, y toda la iglesia estaba pavimentada con mosaicos, en los que destacaban imágenes de santos y ángeles, o bien diseños abstractos.

Toda esta magnificencia no tenía rival. San Bernardo de Claraval, el crítico y rival inflexible de la orden cluniacense, condenaba ásperamente dichas extravagancias, y al dejar constancia escrita de ello involuntariamente dejó una descripción directa del esplendor de la abadía de Hugo, poco después de terminada. En una carta a uno de los abades cluniacenses deploraba (teniendo a Cluny en la mente) "la increíble altura de vuestras iglesias, su longitud inmoderada, su anchura superflua, el costosísimo dorado, las curiosas tallas y pinturas que atraen la mirada del devoto y distraen su atención". Pensaba que "simplemente al mirar estas vanidades costosas,

si bien maravillosas, los hombres están más dispuestos a dar ofrendas que a rezar". Por ello la iglesia ostenta enjovadas coronas de luz: arañas de cristal como carromatos, guarnecidas con lámparas, aunque también resplandecen las piedras preciosas que las adornan. Hemos visto también candelabros como árboles inmensos de bronce, decorados con las maravillosas sutilezas del arte, que brillaban a la par con las joyas que los adornaban, mucho más que con las velas que sostenían. Pensad ¿qué se busca con todo ello? ¿La contrición de los penitentes o la admiración de los visitantes? "

La abadía de Cluny resistió airosa los embates del tiempo hasta 1798, año revolucionario en que Francia fue sacudida por una ola de anticlericalismo que tuvo como consecuencia su saqueo e incendio. Todas las construcciones, salvo un ala de transepto fueron dinamitadas, y la piedra de cantera derruida fue vendida como simple material de construcción. Sobreviven sólo algunos fragmentos de escultura pero el espíritu del gran monasterio perdura en la influencia que ejerció en edificios análogos como con el de San Trófilo en Arles (fig. 87 San Saturnino en Tolosa (fig. 89) y la Magdalena en Vézelay (figs. 91 a 94).

ESCULTURA

Algunos ejemplares de la mejor escultura que data del periodo de grandeza de Cluny, están en la abadía de la Magdalena en Vézelay. La nave y el nártex son contemporáneos de los de la abadía de Cluny, y la restauración inteligente en el siglo XIX por Viollet-le-Duc, arqueólogo francés especialista en monumentos medievales, explica su buen estado actual. Si bien sus proporciones son mucho menores de las de la gran Basílica de Cluny, la Magdalena en nuestros días es la más grande iglesia abacial románica en Francia. Iglesia rica en sucesos históricos, su fama en épocas medievales descansó en ser guardián de las reliquias de Santa María Magdalena.

Lo más interesante de Vézelay, empero, es la riqueza aparentemente inagotable de capiteles esculpidos, y sobre todo, los maravillosos relieves esculpidos sobre sus tres portales que del nártex dan acceso a la nave central y a las laterales. Por primera vez desde la antigüedad aparece la escultura como elemento arquitectónico monumental. En las iglesias románicas fue empleada en el tímpano sobre los portales, y la de mayor proporción y más elaborada se empleó en las archivoltas sobre el portal central.

El espléndido tímpano sobre el portón central de Vézelay (fig. 91) data del primer cuarto del siglo XII. En su iconografía y artesanía es, con mucho, el tímpano románico más complejo, aunque la división lógica del espacio evita que la composición parezca desordenada o confusa. En este caso, como en otros, los diseñadores y escultores románicos seleccionaron sus temas y modelos en los dibujos y pinturas en miniatura que ilustraban los textos de las Sagradas Escrituras en las bibliotecas monacales. Dichos manuscritos iluminados proporcionaron modelos adecuados que los monjes pudieron mostrar a los escultores encargados de los proyectos. En Vézelay, las vestiduras de Cristo, al igual que la de los apóstoles,

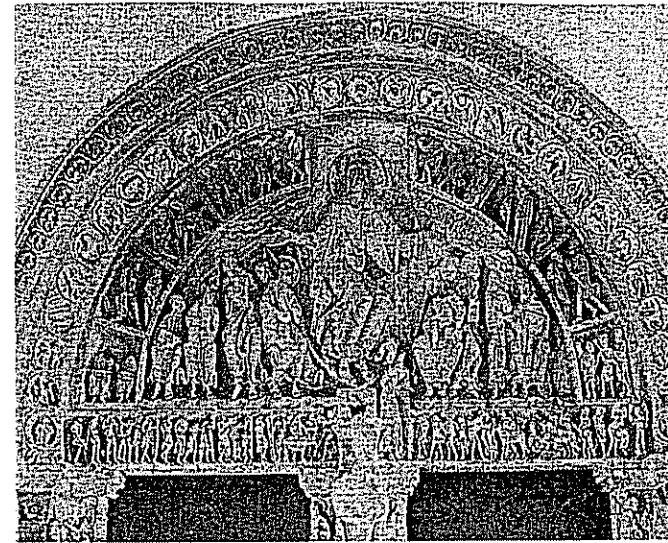


Fig. 91. Tímpano de la iglesia abacial de la Magdalena en Vézelay; hecho entre 1120 y 1132.

revelan una profusión de líneas netas, definidas, sinuosas, copia de los dibujos a pluma de los manuscritos miniados de la época.

Las escenas del tímpano sugeridas con mayor frecuencia son la elección de los apóstoles, como se describe en el último capítulo del Evangelio según San Lucas, y la descripción de la escena de Pentecostés en el segundo capítulo de los Hechos de los apóstoles. Empero, una fuente más probable es la visión final de San Juan en la última parte del Apocalipsis. Queda como tema de especulación de los eruditos si en la sutil síntesis cluniacense están combinados una sola escena, dos o incluso tres de ellas. Si se acepta la escena única, la fuente más convincente serían los dos primeros versículos del capítulo 22 de la sexta parte del Apocalipsis: "y me mostró un río de agua de vida clara como el cristal, que salía del trono de Dios y del cordero. En medio de la calle y a uno y otro lados del río había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes, y las hojas del árbol eran saludables para las naciones".

De nuevo, en esta obra la figura de Cristo predomina en la composición, sentado, como San Juan subrayó, "en un majestuoso trono blanco", pero no tanto como juez del género humano, sino como su redentor. A pesar que la figura tiene una majestad extraordinaria, Cristo no está coronado. Las ondas de agua que emanan de sus dedos se extienden sobre los apóstoles descalzos, arquetipos de la clerecía, que son portadores del conocimiento espiritual, por los libros que sostienen en las manos, y la curación física, por medio de la misericordia divina que ellos transmiten a la humanidad. A un lado de la cabeza de Cristo, el agua mencionada en la cita de San Juan fluye hacia abajo, en tanto que en el otro están las ramas del árbol. Los doce frutos, uno para cada mes,

están repartidos entre los 29 medallones en la banda central de la *archivolte*, la serie de arcos que rodean el tímpano. Una figura entretrejiendo racimos de uvas, por ejemplo, representa el mes de septiembre; octubre es simbolizado por un hombre recogiendo bellotas para sus cerdos. Los meses en sí, además de guardar relación con esas labores, también están simbolizados por los signos del zodiaco, que a su vez recuerdan al hombre el poco tiempo de que dispone para alcanzar su salvación. En algunos de los demás medallones están representadas bestias exóticas y extrañas, tomadas de los *bestiarios*, curiosos libros de la época que recogían los datos acerca de animales reales y fabulosos. La figura de un centauro, herencia de la antigüedad, puede advertirse en el cuarto medallón en la parte inferior derecha.

El intradós de la *archivolte* está dividido en ocho bandas o compartimentos irregulares que contienen figuras que representan las naciones, para cuya salud se extienden las hojas del árbol de la vida. Una de las figuras en la parte superior izquierda junto a la cabeza de Cristo contiene dos hombres con cabeza de perro, llamados *cinocéfalos* en la *Etimología* de San Isidoro, miembros de una tribu que se supone habitó India. El compartimento correspondiente del lado derecho muestra la figura paralítica y encorvada de un hombre y la de una ciega dando algunos pasos vacilantes al ser conducida hacia adelante. En otros, el lisiado con muletas se confunde con los leprosos que señalan sus llagas.

A lo largo del dintel inferior, el desfile de las naciones converge hacia el centro. En tanto los compartimentos superiores muestran a los inválidos, en los del sitio señalado están los paganos y gentiles de la tierra que necesitan ayuda espiritual. Entre esta gente extraña que puebla las regiones remotas del planeta están un hombre

y una mujer (al final de la esquina derecha), con enormes orejas y cuerpos emplumados. Después le sigue un grupo de enanos o pigmeos tan pequeños, que para montar a caballo necesitan una escalera. Al final del compartimento a la izquierda, los salvajes semidesnudos cazan con arcos y flechas, en tanto que hacia la parte central izquierda, algunos gentiles conducen a un toro al sacrificio. En el centro está San Juan Bautista sosteniendo un medallón con la imagen del Cordero Pascual. Ello indudablemente indica que el "río de agua de vida" es el bautismo, el medio de salvación que todos debemos recibir para obtener la vida eterna. Es un símbolo lógico para adornar el portal que lleva a la nave central del interior, el que, con sus colores brillantes y decorados enjorjados, fue a menudo comparada con la ciudad celestial, la nueva Jerusalén elocuentemente descrita por San Juan: "Sus puertas no se cerrarán de día, pues noche ahí no habrá y llevarán a ella la gloria y el honor de las naciones" (Apocalipsis, 21:25 a 26). Los libros abiertos de los apóstoles sentados junto a San Pedro, a la izquierda, recuerdan los siguientes versículos que señalan que todos quienes entren en el templo son "los que están escritos en el libro de la vida del Cordero" (Apocalipsis 21:27). Aún más, en un monasterio especialmente, los monjes con seguridad conocían la referencia final a estas puertas: "Bienaventurados los que lavan sus túnicas para tener derecho al árbol de la vida y entrar por las puertas que dan acceso a la ciudad" (Apocalipsis, 22:14). El interés naciente en pueblos y países extraños fue producto indudable de la influencia de las primeras cruzadas, las cuales fueron predicadas.

En Vézelay, la riqueza imaginativa mostrada en la posesión de capiteles esculpidos, deja atónito al observador. Escenas bíblicas, incidentes de la vida de los santos, comentarios alegóricos y las manifestaciones de la fantasía pura se encuentran esparcidas en todo el nar-

tex y la nave central. En uno de los capiteles de la nave central está el ángel de la muerte en el momento de abatir al primogénito del faraón (fig. 92), y en otro, una figura barbada vertiendo grano en un molino que un hombre descalzo hace girar (fig. 93). El significado real de esta escena se habría perdido si no fuese por un comentario casual en las escrituras de Suger, el abad de San Dionisio en París quien visitó Cluny y Vézelay antes de comenzar a reconstruir su iglesia abacial. Señaló que el grano es la vieja ley que es vaciada en el molino místico por un anciano profeta hebreo, tal vez Moisés, y que comienza a ser molido por San Pablo para dar la harina de la nueva ley. En otros capiteles se muestran a menudo incidentes de la vida de los dos santos favoritos cluniacenses, Antonio y Pablo, ambos ermitaños en el desierto egipcio. En una de las horribles tentaciones de San Antonio, un demonio que simboliza la lujuria (fig. 94) toma la forma de un horripilante monstruo cuyos erizados cabellos remedan llamas sulfurosas, y cuya boca gesticulante se abre para mostrar sus afilados dientes.

A diferencia de las estatuas de la antigüedad hechas de mármol o bronce, los capiteles románicos franceses suelen ser de piedra caliza y piedra arenisca blanda. Con ellas se buscaba principalmente decorar interiores que no tuvieran que resistir el embate de los elementos. El ma-

Figs. 92 a 94. Esculturas de los capiteles de la nave central, iglesia de La Magdalena, Vézelay; hechas aproximadamente en 1130.

Isquierda Fig. 92. El ángel de la muerte abate al primogénito del faraón.

Centro Fig. 93. Molino místico. Moisés y San Pablo moliendo grano.

Derecha Fig. 94. Demonio de la lujuria.



terial blando, aún más, se adaptó mejor a las formas pictóricas de la escultura románica, y su plasticidad lo hizo un elemento mucho mejor, el que directamente y con mayor rapidez respondía a las demandas imaginativas que le imponían, que una piedra más dura.

Si bien los ejemplos que comentamos son tallados en piedra, la categoría general de la escultura románica en este periodo debe ser ensanchada para incluir los trabajos en metal. Sólo algunos ejemplares de esta artesanía han sobrevivido por haber sido elaborados en materiales preciosos como oro, plata y cobre, adornados con esmalte, y tachonados de piedras preciosas. Cluny, según un inventario antiguo, tenía una estatua dorada de la Virgen sentada en un trono de plata y luciendo una corona enjorjada. La iglesia abacial también necesitó cálices, patenas y vinajeras para los servicios religiosos. En las grandes festividades, libros con encuadernaciones de marfil o metal incrustados con joyas (fig. 95), se empleaban en el altar mayor, en el que también estaban relicarios de formas especiales para contener las reliquias de santos. Candelabros, incensarios y celosías metálicas del coro, añadían un toque de belleza a los recintos sagrados.

La escultura románica siempre fue parte integral del diseño arquitectónico, y por ello es inseparable del conjunto. Paredes, cielos rasos, portales, columnas y capiteles no fueron simples elementos esculturales mudos; fueron los sitios en donde las imágenes talladas comunicaban su mensaje y tenían un significado: las piedras que hablaban al monje y al peregrino por igual, en el lenguaje visual elocuente de forma, línea y color.

PINTURAS Y OTRAS ARTES MONASTICAS

Las miniaturas de modestas proporciones en las páginas de pergamino de libros y los murales monumentales en los ábsides de las iglesias abaciales fueron los dos extremos del arte de la pintura en el periodo románico. La única artesanía que se sabe fue practicada coherentemente por los propios monjes fue la copia, ilustración y encuadernación de libros, que se hacían en un gran cuarto comunal conocido como *scriptorium*. Esta tradición, que data de la época de Casiodoro, fue seguida en todas las abadías benedictinas, y las de la orden cluniacense la prohijaron con diligencia y entusiasmo. Los copistas cluniacenses fueron reconocidos por la belleza de sus trazos en letras y la exactitud de sus textos, pero un monje diestro en su arte indudablemente no habría estado contento sólo con copiar letras durante toda su vida. Un espacio en blanco en el manuscrito le proporcionaba un hueco, y el reto para llenarlo. En el comienzo, estos espacios fueron llenados sólo con algunos finisimos y pequeños trazos en pluma o una elaborada letra inicial en el comienzo de un párrafo. Poco a poco los dibujos se transformaron en miniaturas y las letras iniciales, en diseños extraordinariamente complicados. El desarrollo exuberante de este arte de iluminar manuscritos parece haber sido una compensación de la austeridad de la vida benedictina. Al aceptarse cada vez más esta práctica, comenzaron a designarse especialistas de cada fase. Por ejemplo, el pintor de las pequeñas

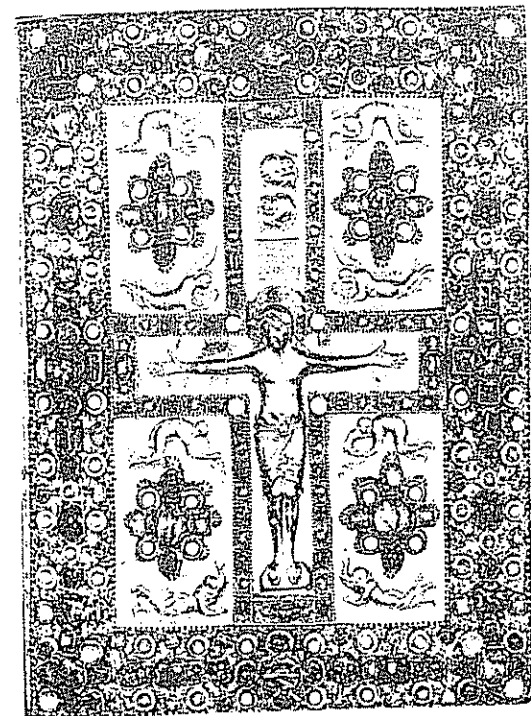


Fig. 95. Cruzifixión, tapa del Evangelario de Lindau. Hecho por 870. Oro y joyas, 34,3 por 26,2 cm. Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York.

escenas iluminadas fue llamado *miniator* (miniaturista), y el que se ocupaba sólo de las letras iniciales fue conocido como *rubricator* (rubricante).

Los manuscritos cluniacenses fueron hechos con la máxima delicadeza. Las miniaturas fueron pintadas en muchos colores y las aureolas de santos o las coronas de reyes se hicieron de pan de oro. La letra Q (fig. 96) de un libro de evangelios de San Audomaro, es ejemplo intrincado del arte de la iluminación.

Los floreos de la pluma hechos por expertos copistas en los pergaminos, y el refinamiento gradual del minucioso arte de la iluminación de miniaturas tuvieron consecuencias que trascendieron el material destinado para ellos originalmente. Fueron tomados como modelos para los grandes murales que decoraron las paredes y ábsides de las iglesias, y para la escultura que embelleció los espacios sobre portales y columnas; más tarde fueron el prototipo de los diseños para los vitrales en las catedrales góticas.

En contraste con el arte diminutivo de iluminar manuscritos, nos encontramos con los enormes frescos pintados en las superficies de bóvedas de cañón, arcos y ábsides de un cuarto de esfera en las iglesias del periodo románico. En este aspecto de nuevo, las manifestaciones más notables estuvieron en Cluny y sus monasterios filia-



fondo de color azul oscuro de la mandorla que está tachonada con estrellas de oro, y por la mano de Dios Padre, que aparece sobre la cabeza de Cristo sosteniendo una corona.

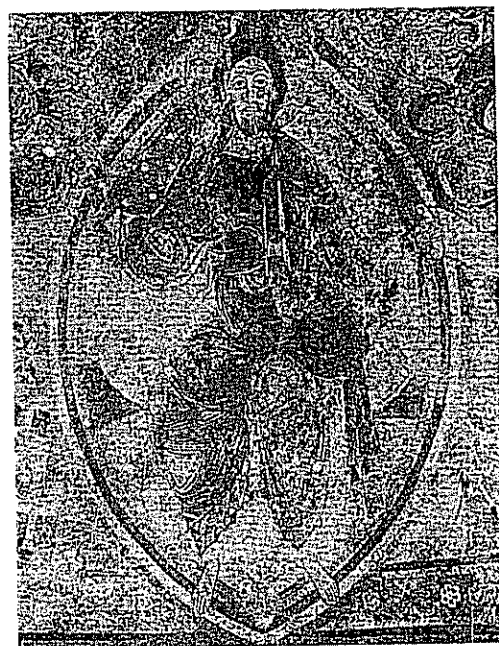
Además de las artes de construcción, tallado en piedra y pintura, en los talleres de Cluny y otros monasterios florecieron muchas artesanías que incluían bordado del vestuario para el altar y las indumentarias sagradas, tejido, cerámicas, herrería y otra metalistería, repujado en cuero y fundición de campanas. La experimentación e investigación constantes en estos centros dio por resultado progreso y perfeccionamiento constantes en los métodos empleados, incluidas técnicas mejores en la fabricación de cristal y la invención de fórmulas químicas para los cristales coloreados de los vitrales. No se sabe con exactitud el grado de participación de los propios monjes en la producción real de dichas artesanías de Cluny. No hay datos, por ejemplo, que un monje haya esculpido la piedra. Los capiteles y la escultura en relieve fueron hechos en su mayor parte por tallistas jornaleros que en grupos acudían de un sitio a otro en que se estaba levantando alguna construcción. En la misma forma, trabajo semejante con otros materiales fue tal vez hecho por artesanos ambulantes o por legos artifices de la región. Empero, los proyectos iconográficos

Izquierda: Fig. 96. Página para la Quinicial del Evangelario en la abadía de San Audomaro; hecha por 1000. Manuscrito iluminado; Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York.

Abajo: Fig. 97. Cristo en la gloria; hecho aproximadamente en 1103. Fresco (mural del ábside) de unos 4 m de altura. Capilla cluniacense, Berzé-la-Ville, Francia.

les. El nártex de Vézelay conserva uno de estos frescos, en que está representado Cristo rodeado por las tres bestias y el ángel mencionados en los Evangelios, aunque el tiempo lo ha decolorado tanto, que apenas es visible. Un monje que visitó Cluny en 1063 se desizo en alabanzas hacia las pinturas murales del gran refectorio. La más notable de todas, empero, fue la colosal pintura de Cristo en la gloria en el ábside de la gran iglesia abacial. Se sabe, por un estudio de los fragmentos recuperados, que su estilo y técnica fueron semejantes a los de los murales absidales excelentemente conservados en la pequeña capilla de Berzé-la-Ville, a menos de 10 millas de distancia de Cluny (fig. 97). Esta pequeña residencia y capilla fue construida entre los años de 1100 y 1103 como un refugio para los últimos años de la vida de San Hugo el Grande. Tanta es la semejanza entre las pinturas de esta pequeña capilla y las de la gran iglesia de Cluny, que tal vez fueron hechas por el mismo artista.

En la pintura de Berzé-la-Ville, la figura de Cristo sentado está rodeada por una "mandorla" o almendra mística de vivos colores, una conocida forma mostrada en las esculturas en relieve sobre los portales de las iglesias. En dicha pintura, Cristo porta una vestidura blanca sobre la cual cuelga un manto rojo; con su mano derecha bendice a los 16 santos y apóstoles que lo rodean, mientras, con la izquierda, da a San Pedro un pergamino que contiene la ley. La atmósfera celestial es sugerida por el



fueron hechos siempre bajo la supervisión directa de los monjes, algunos de los cuales contaron tal vez con los conocimientos y pericia necesarios para entrenar a los artesanos bajo su mando. La variedad y el carácter sutil de la obra, en consecuencia, pertenece con justicia a los monjes, como si ellos mismos hubiesen tomado el cincel u otras herramientas. Siempre que ha sobrevivido un nombre en relación con una obra escultórica, pintura y otras artes, ha sido el del monje, quien según se dice, "la fabricó". Pero "fábrica" puede significar todo, desde donar el material o sugerir el tema, hasta supervisar la obra en marcha o incluso hacer directamente la talla o la pintura.

La actitud monástica hacia la decoración de una iglesia es resumida adecuadamente por Teófilo, quien escribió acerca de las diversas artes de su época, y se dirigió a sus compañeros monjes de este modo: "... con confianza os habéis encargado de la casa de Dios, habéis decorado con inigualable belleza bóvedas o paredes con varia obra y con diferentes colores habéis creado una semejanza del paraíso de Dios resplandeciendo con flores diversas y verdeando con hierbas y hojas, alegrando la vida de los santos con coronas de diverso mérito; vosotros, siguiendo un modelo, habéis mostrado a los creyentes que todo en la creación alaba a Dios su creador, y habéis hecho que ellos lo proclamen admirable en toda su obra. La mirada del visitante no sabe a que prestar mayor atención; si eleva la mirada a las bóvedas, estas resplandecen como cortinajes, si lo hace a los muros, se le manifiesta el paraíso, y si contempla el torrente de luz de las ventanas, admira la belleza inapreciable de los cristales y la variedad del riquísimo trabajo..."

MUSICA

Odón de Cluny fue abad de dicha congregación entre 927 y 942, e hizo que el monasterio ganase sus primeros laureles por el impulso activo que dio a la música coral. Los documentos de la época señalan que más de 100 salmos eran cantados diariamente y que en sus viajes de inspección a otros monasterios, dedicó gran parte de su esfuerzo a la instrucción de coros. El gran éxito alcanzado lo obligó a escribir sus métodos de enseñanza, y gracias a esa providencia, podemos conocer algo del estado original de la música en Cluny.

Las grandes realizaciones de Odón incluyen disponer los tonos de la escala en una progresión ordenada desde el *la* hasta el *sol*. Si bien al asignarles un sistema de letras fue el autor de uno de los primeros métodos eficaces de notación musical de Occidente. El método de Odón, como se expone en su tratado, también incluyó la medición matemática de los espacios del monocordio, lo que le permitió estimar con exactitud la altura y los intervalos de cada uno de los modos gregorianos. Antes de la época de Odón, los cantos empleados en los servicios divinos tenían que ser aprendidos laboriosamente de memoria y de oído, y para lograr alguna autenticidad tenían que ser enseñados por un graduado de la Schola Cantorum que Gregorio Magno había establecido en Roma. Al enseñar a los cantores a leer notación musical,

el tratado nos narra que pronto "cantaron a primera vista e improvisaron sin falta alguna, todo lo escrito en música, algo que hasta esa fecha los cantores corrientes no habían podido hacer, y que muchos continuaban practicando y estudiando por 50 años sin beneficio alguno".

Otro monje, Guido de Arezzo en el siglo XI hizo una serie de refinamientos en el método de Odón. Su tratado, que estaba en la biblioteca de Cluny, es señal indudable que Guido conoció y abrazó las reformas musicales cluniacenses. Sin ambages declara su agradecimiento a la obra de su gran predecesor, el abad Odón "de cuyo ejemplo" señala "he diferido sólo en la forma de las notas". La pequeña diferencia de Guido fue en realidad la invención de la base de la notación musical moderna en el pentagrama. Como explicó: "los sonidos, por este método, son dispuestos en forma tal, que cada uno de ellos, sea cual sea el número de veces que se repite una melodía, siempre esté en su propio sitio. Y para que sea posible distinguir mejor dichos sitios, se han trazado líneas en gran cercanía, y algunos sonidos quedan localizados en las propias líneas, en tanto que otros lo están en los intervalos o espacios entre ellas. En esta forma los sonidos de cada línea o espacio suenan de manera semejante". La obra de Odón también hizo que Guido creara su sistema de *solfeo*, que asignó algunas sílabas tomadas del himno a San Juan, a cada nota o grado de la escala

C	D F DE D	
Ut	que-ant la - xis	(DO)
D	D C DE E	
Re -	so -na - re fi - bris	(RE)
EFG	E D EC D	
Mi -	ra ge-sto - rum	(MI)
F	G a G FED D	
Fa	mu-ji tu - o - rum,	(FA)
GaG	FE F G D	
Sol	ve pol - lu - ti	(SOL)
a	G a F Ga a	
la -	bi - i re - a - tum,	(LA)
GF	ED C E D	
San -	cte Jo - an - nes.	

Más tarde se agregó como séptimo grado de la escala la sílaba *si*, obtenida de las dos primeras letras del nombre latino de San Juan (Sancte Ioannes). En Francia, estas sílabas aún se emplean como en la época de Guido; en Italia y las demás naciones la primera nota *ut* fue substituida por la nota *do*, más fácil de cantar.

El hecho más notable acerca de los tratados de Odón y Guido es que ambos propugnaron por la música como un arte para ejecutar en alabanza del Creador y para reforzar la belleza y significado de la oración. Antes Boecio, con la mayor parte de los escritores de la antigüedad que se ocuparon de la música la habían considerado una rama de las matemáticas que podía revelar los secretos del universo. Guido, empero, dejó asentado con toda claridad que los escritos de Boecio eran "útiles para filósofos pero no para cantantes" y Odón y él intencionalmente omitieron las especulaciones celestiales. Cluny, en consecuencia, surgió como un centro de ejecución práctica de la música y no como un sitio en que

los teóricos deliberaban sobre la música como una ciencia abstracta y oscura.

La historia de la música en Cluny también fue narrada en forma visual con ingente belleza en dos capiteles esculpidos que sobreviven, del ábside de la magnífica abadía de San Hlugo. En el santuario, el climax arquitectónico de todo el edificio estaba en una serie de columnas agrupadas en un semicírculo que rodeaba el altar mayor, y los capiteles de esos pilares constituyeron al apogeo del arte escultórico de finales del siglo XI. En ellos, capitel por capitel, estaban plasmadas expresiones simbólicas de los ideales más altos de la vida monástica. Por ejemplo, estaban representadas en las cuatro caras de un capitel las virtudes teologales, y en toros las virtudes cardinales. En un tercero se mostraban los ciclos y trabajos del año monacal en término de las cuatro estaciones, y las esperanzas para el más allá estaban repre-

sentadas por los cuatro ríos y árboles del Paraíso. Por último, la alabanza al Creador fue expresada en una doble cuaternidad, con figuras que simbolizan los ocho tonos de la salmodia sagrada. Esta inclusión de la música en el recinto sagrado junto a los símbolos de las más altas virtudes humanas y bellezas celestiales fue otra prueba de la alta estima en que los monjes Cluny tuvieron al arte sonoro.

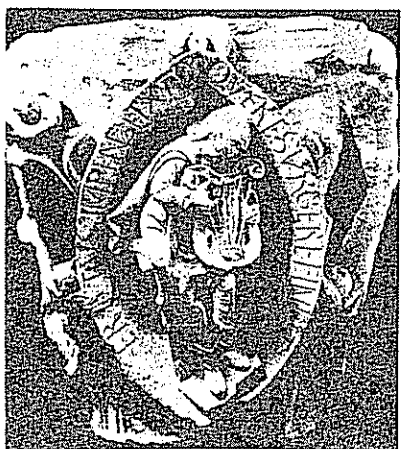
En la primera de las ocho caras de estos capiteles gemelos (fig. 98) está escrito: "este tono es el primero en el orden del tonarius musical" y la figura es la de un joven de expresión solemne tocando un laúd. En este caso, el simbolismo del instrumento de cuerdas proviene de la creencia en el poder de la música para alejar el mal, tal como David arrojó el demonio del cuerpo de Saúl cuando tocó para él. El segundo tono (fig. 99) está representado por la figura de una mujer joven danzando



Figs 98 a 101. Capiteles del deambulatorio de la tercera iglesia abacial de Cluny, de 1088 a 1095. Museo Ochier, Cluny.

Izquierda: Fig. 98. Primera nota del tonarius.

Derecha: Fig. 99. Segunda nota.



Izquierda: Fig. 100. Tercera nota.

Derecha: Fig. 101. Cuarta nota.

y tocando un tamborcillo, y la inscripción reza: "después sigue el tono que por número y ley es el segundo". Se sabe que dichos instrumentos de percusión fueron empleados para acompañar las procesiones medievales en las grandes celebraciones y festividades, en la forma descrita en el salmo sexagesimooctavo "preceden los cantores, detrás los músicos, en medio los coros de vírgenes con címbalos". La siguiente inscripción (fig. 100) dice: "resuena el tercero y representa la resurrección de Cristo". El instrumento mostrado es del tipo de la lira, con una caja de resonancia adicional, que es una de las formas que en el siglo XI tuvo el salterio, el instrumento legendario con el que David se acompañó para cantar los Salmos. Este instrumento tiene cuerdas de tripas estiradas sobre una caja de madera que en cierto modo se asemeja a una cruz, y fue empleado como referencia simbólica a Cristo extendido en la cruz para la redención del mundo. La cuarta figura (fig. 101) es la de un joven que toca un juego de campanas y la inscripción acompañante es esta: "el cuarto tono sigue y representa un lamento cantado". La palabra latina *planctus* denota un tañido funeral y la práctica de sonar campanas en los entierros es mostrada en la representación contemporánea del entierro de Eduardo el Confesor en el tapiz de Bayeux (fig. 106) en donde las figuras que acompañan al féretro tienen campanillas en las manos.

Tomado como una serie, las ocho inscripciones y figuras simbólicas nos revelan bastante acerca de la práctica musical de Cluny. Por ejemplo, en el segundo, cuarto, quinto y sexto tonos las figuras están en movimiento o de pie, lo que parece señalar los cantos procesionales; en otras están sentadas en una forma adecuada a los cantos estacionarios. En las figuras relacionadas con la acción, los instrumentos son un tamborilete o címbalos, campanas y una trompeta de algún tipo; en las figuras sentadas se tocan instrumentos de cuerdas. Este simbolismo aparentemente denota algunas de las diferencias rítmicas y melódicas en los dos tipos de cantos: el empleado para procesiones y el usado de manera estacionaria, lo que a su vez refleja los dos aspectos de la vida, la activa y la contemplativa.

El coro hábil y cultivado de Cluny constituyó sin duda la vanguardia musical en la época, al igual que la tercera abadía estuvo a la cabeza de la arquitectura y la escultura contemporáneas. Los métodos de enseñanza de Odón indicaban claramente que de sus coros monásticos cabía esperar un alto grado de cultura vocal, y al cantar la mayor parte del tiempo, adquirieron práctica indiscutible. De este modo, fueron capaces de entonar cantos de enorme complejidad, y la música se situó en el comienzo de una corriente que la llevaría a ser un arte altamente desarrollado. Si bien el canto llano gregoriano fue un estilo puramente melódico y continuó siendo practicado en su forma original, durante el periodo románico las respuestas del coro comenzaron a mostrar variaciones hacia el canto a varias voces. Por lo señalado, los siglos IX, X y XI fueron testigos de las primeras tentativas del estilo *polifónico* o a varias voces, que florecería en los periodos gótico y renacentista.

Por desgracia, la práctica polifónica del periodo prerománico se conoce sólo por tratados teóricos. No obstante,

Organum paralelo (siglo X) (Tomado de *Scholta enchiridus*)



por las reglas que ellos daban para la adición de voces, al canto tradicional, puede tenerse idea alguna de las primeras formas de polifonía. Como cabría esperar, en el uso musical de esa época se advierte la influencia de las matemáticas y la teoría pitagórica. Los intervalos perfectos de octava, quinta y cuarta fueron preferidos a los demás, pues sus proporciones matemáticas indicaban correspondencia más íntima con el orden divino del universo. En un tratado que data del siglo X, años antes de la época de Odón, se comenta el tipo de respuesta coral conocido como *organum paralelo*. Se conservaba intacta la melodía original gregoriana y como una variante en dos partes, se añadía a la voz principal otra voz en paralelo (u organum) a una quinta inferior, de manera que había una estricta concordancia melódica y rítmica entre las dos voces. Cuando se cantaba a tres voces, el organum era duplicado a la octava superior, de modo que la voz principal era embellecida por el movimiento de voces paralelas a una quinta inferior y una cuarta superior. Al añadir una cuarta voz, las voces principal y la quinta inferior (organum), quedaban duplicadas a la octava, lo que hacía una mezcla compuesta de intervalos que incluía el movimiento paralelo de tres intervalos perfectos: cuarta, quinta y octava.

El *organum paralelo*, en efecto, constituiría una fortaleza poderosa del canto coral siguiendo la línea tradicional gregoriana del canto llano. De este modo, al incluirlo dentro de los intervalos perfectos, severos y potentes, se logró un estilo masivo y sólido en íntima correspondencia con otras artes románicas.

La música de esa época fue otra expresión de la alabanza a Dios, y cuando se le coloca al lado de las majestuosas construcciones, la escultura ricamente tallada, los manuscritos iluminados y los murales, encaja perfectamente en el conjunto. En consecuencia, cuando se planeaba la construcción de la parte destinada al coro en un monasterio, se hacía todo esfuerzo para que contara con resonancia absoluta para el canto perfecto. La gran abadía de Cluny tuvo renombre por su maravillosa acústica. Las bóvedas curvas, el cielo raso y la gran variedad de ángulos en las superficies de las paredes de los amplios transeptos y la combada nave central dieron al canto en ese sitio un matiz característico y único, que podía ser reproducido sólo en otro sitio semejante. El efecto de un coro de monasterio de cientos de voces entonando cantos jubilosos con todo su corazón y alma, debió haber sido abrumadoramente impresionante.

Los capiteles esculpidos de Cluny en que se muestran los tonos del canto llano, representan una síntesis obvia de las artes de la escultura, la música y la literatura en

un escenario arquitectónico adecuado. Aún más, su intensidad expresiva nos habla del movimiento y la emoción típicos del estilo románico en general. En su forma original, son producto representativo de un pueblo capaz de largas y arduas peregrinaciones y del esfuerzo fantástico que entrañó la organización de la primera cruzada. De esas esculturas dimana algo de esa energía indomable, especialmente de una actitud vigorosa hacia el acto de la adoración y la veneración que seguramente fueron canalizados en un estilo de ejecución musical que concedió énfasis al ritmo. Son de hecho, materialización del espíritu expresado por San Agustín: "cantad con vuestras voces y vuestros corazones y con todas vuestras convicciones morales, cantad los nuevos cantos, no sólo con la boca sino con vuestra vida".

IDEAS

La clave para comprender el arte románico como una forma viva y activa de expresión, es el conocimiento de las fuerzas antagónicas que lo originaron. Al extenderse al norte la influencia cristiana romana, se topó con el espíritu y la energía agitada e inquieta de las tribus bárbaras primitivas. En efecto, una iglesia que veneraba la tradición y propiciaba un orden estático, absorbía pueblos con un impulso natural hacia la experimentación y la acción. Las innovaciones resultantes dieron a las antiguas formas, nuevos giros y peculiaridades. Cuando la basílica horizontal paleocristiana de tipo romano, por ejemplo, se combinó con la aguja o chapitel septentrional, se dio el primer paso hacia la arquitectura románica. El desarrollo ulterior del estilo fue resultado directo de este maridaje de la horizontalidad meridional y la verticalidad septentrional, que reflejó como lo hizo, el amplio espíritu del humanismo romano tardío y las elevadas aspiraciones de los pueblos del norte. La contrapartida musical se advierte en la fusión de la monofonía del sur y la polifonía del norte, que ocurrió cuando la tradición mediterránea de la melodía al unísono entró en contacto con la costumbre nortea de cantar a varias voces. El resultado fue la experimentación con formas primitivas de contrapunto y armonía que caracterizaron a la música del período románico. Esta fusión de la unidad meridional con la diversidad septentrional y su lenta maduración con los siglos, fue el origen del primer estilo artístico verdaderamente europeo: el románico. Las ideas en que se sustenta la faceta monástica del estilo, son consecuencia de las que generaron el período más temprano de Ravena. El misticismo del período anterior se orientó hacia una fase ascética ultraterrena y el autoritarismo de principios del cristianismo resultó en una estratificación rígida de la sociedad en jerarquías estrictas. Las dos ideas básicas, de este modo, cristalizaron en forma de ascetismo y jerarquización.

ASCETISMO La forma monástica de vida exigió el retiro del cristiano al campo, como una evasión del mundanal ruido. El monje concebía su vida terrena como un escalón para la vida en el más allá, y por esa causa, para vivir se necesitaba sólo lo más indispensable. La ausencia verdadera del lujo material hizo que se pro-

dujera una rica vida interior y del páramo del aislamiento rural nació en una forma casi milagrosa, un movimiento artístico importante. Pobreza, castidad y humildad se tornaron las virtudes más señaladas como resultado de impulsos morales, más que estéticos, pero la intensa severidad de la vida monástica estimuló la experiencia imaginativa, y la autonegación del individuo estimuló el florecimiento de los intereses comunales.

La actitud de alejamiento del mundo halló su expresión arquitectónica en los sencillos exteriores y ricos interiores de las iglesias monásticas. Por esa causa, el efecto neto del ascetismo fue intensificar el fervor del espíritu y expresarlo con gran intensidad. Dos santos que gozaban del favor de los cluniacenses fueron Pablo y Antonio, que habían penetrado más que otros en el prohibido desierto africano; por ello habían sufrido las visiones más fantásticas y las tentaciones más espeluznantes. La proliferación de centros sociales en las comunidades monásticas diseminadas, como señalamos en el párrafo anterior dio una intensidad peculiar y una amplia variedad a las formas de expresión del período románico. Como consecuencia, las artes no buscaban reflejar el mundo natural o decorar la morada de un gobernante terreno, sino más bien conjurar visiones ultraterrenas de majestad divina. Por esa causa todas las artes compartieron un campo común en su deseo de mostrar los diversos aspectos del mundo ultraterreno.

Los monjes perfeccionaron el arte del simbolismo elaborado, dirigido a una comunidad culta residente en el claustro, versada en refinadas alegorías. Dicho lenguaje simbólico, en arquitectura, escultura, pintura y música sólo pudo haber sido propiciado por un abad como Hugo cuyos conocimientos eran tan universales que con fortuna añadió: "filosofía a la ornamentación y significado a la belleza". Por lo contrario, las artes del gótico tardío se orientaron hacia los humildes del mundo y los legos analfabetas de las comunidades extraconventuales. La escultura y los vitrales de la catedral gótica estaban destinados a ser la Biblia en piedra y cristal para los pobres; en cambio, en un monasterio, las formas semejantes eran siempre distantes y aristocráticas, y a veces intencionalmente sutiles y enigmáticas. Ello no significa que el arte románico fuese abiertamente intelectualizado y alejado de la experiencia de aquellos a los que estaba dirigido. Por lo contrario, guardaba relación muy directa con la intensidad de la vida interior y el enfoque visionario ultraterreno de las comunidades religiosas que produjo.

La escultura grecorromana pudo alcanzar su meta precisamente porque el hombre clásico había concebido a sus dioses en forma humana y como tales podían ser representados con enorme eficacia en mármol. Cuando la divinidad fue concebida como un principio abstracto, se volvió tarea imposible representarla en forma realista. Al hombre románico no le fueron útiles las proporciones racionales, y consideró imposible comprender a Dios intelectualmente, Dios tenía que ser captado por la fe y no abarcado por el espíritu. Sólo por el ojo intuitivo de la fe podía ser captada su esencia. De ahí que tenía que ser representado simbólicamente, pues un símbolo podía sugerir algo intangible en forma mucho mejor que una



Fig 102. *Isrías*, en el portal occidental de la iglesia de Nuestra Señora de Souillac; hecho por 1110.

escultura y la pintura en sus formas majestuosa y pequeña reflejó las convicciones del hombre románico con tanta intensidad, que las figuras humanas parecen estar consumidas por las llamas interiores de su fe. La razón tranquila buscaría persuadir por medio de actitudes plácidas o serenas, pero figuras animadas como las de los profetas en Souillac (fig 102) y Moissac, parecen ejecutar danzas espirituales en que sus delgadas formas se restiran para alcanzar longitudes no naturales, y sus ademanes son más convulsos que graciosos.

El hombre románico, por lo señalado, habitó en un mundo de ensueño en que los árboles que existían en el Paraíso, los angeles que poblaban los cielos y los demonios del Infierno eran más reales que cualquier objeto o cualquier persona de su vida diaria. A pesar de que nunca vio realmente dichas criaturas, jamás dudó de su existencia. Por ello, los monstruos cuyas características temibles fueron descritas en los bestiarios y que están representados en los manuscritos y esculturas, tenían para él una función moral y simbólica mucho más real que cualquier animal del reino natural. Todas estas criaturas imaginarias existieron juntas en una especie de selva de la imaginación en que lo anormal fue lo normal y lo fabuloso se volvió lugar común.

JERARQUIZACION. En todo el período románico prevaleció una estricta estructura jerárquica de la sociedad, que era tan rígida dentro de un monasterio, como el feudalismo lo era fuera de los claustros. El pensamiento de esa época se basaba en la suposición de un orden establecido por mandato divino en el universo, y la Iglesia estaba revestida con la autoridad suficiente para interpretarlo. La majestuosa figura de Cristo en majestad tallada en los portales de las iglesias abaciales cluniacenses y repetida en las composiciones murales pintadas en el interior de sus ábsides cóncavos, proclamaba aquel concepto a todo el mundo. Cristo no era ya el Buen Pastor de comienzos del cristianismo, sino un rey poderoso coronado y entronizado, en medio de su corte celestial, sentado para juzgar a todo el mundo. Las llaves de su reino celestial, como se advierte en el tímpano de Vézelay (fig. 91) y en las pinturas del ábside en Berzé-la-Ville (fig. 97) estaban firmemente en manos de San Pedro, el primero de los Papas según la tradición romana. Como para dar mayor énfasis a esta doctrina, la figura de San Pedro en Berzé-la-Ville recibe de manos de Cristo un pergamino que contiene los estatutos divinos. El papado de los días del medioevo siempre encontró su apoyo más potente en la orden cluniacense, y gracias a ella pudo con fortuna establecer una teocracia absoluta basada en una autoridad de origen divino.

La autoridad de la Iglesia en ninguna otra fábrica humana encontró mejor expresión que en estas monumentales composiciones escultóricas y murales que colocadas en un sitio preeminente, advertían a los que entraban en ellas, que su vida terrena estaba en una senda que los llevaría a la salvación o a la condenación. Las piedras millares que jalonaban el camino habían sido colocadas en su sendero por la Iglesia, cuyo clero era el único que podía interpretarlas y asegurar al implorante que se dirigía a las calles de oro del cielo, en vez de las

representación literal. La materia física visible era secundaria y el alma, lo primario, pero esta última podía ser mostrada sólo en el reino de la imaginación.

Una vida con la orientación metafísica tan intensa y motivada por convicciones religiosas tan profundas, nunca hallaría sus modelos en el mundo natural. Las proporciones fantásticas de la arquitectura románica, el tratamiento excéntrico y las deformaciones del cuerpo humano en su escultura, las enmarañadas iniciales elaboradas en las iluminaciones de manuscritos y los melismas floridos añadidos a las sílabas del canto fueron prueba de un rechazo del orden natural de cosas y su sustitución por lo sobrenatural. El libro de la Biblia más admirado fue el Apocalipsis, que contenía las visiones ultraterrenas de San Juan. El elemento pictórico en la

calderas del infierno. La frecuencia con que era representada la visión apocalíptica de San Juan con apóstoles y ancianos alrededor del trono de Cristo, fue signo de la veneración de la imagen del padre protector en forma del barbado patriarca.

En un orden divino como el señalado, nada podía dejarse al azar y toda la vida tenía que ser puesta en un plan de organización acorde con el orden cósmico de las cosas. La fuente de la autoridad que descendía de Cristo a través de San Pedro a sus sucesores papales, fluía en una corriente desde Roma en tres direcciones principales. El Emperador del Sacro Imperio Romano recibía su corona de las manos del Sumo Pontífice Romano, y a su vez todos los reyes del mundo occidental le debían tributo y homenaje. Desde los más grandes señores hasta los siervos más humildes, todos tenían un sitio predeterminado en este gran orden cósmico. En siguiente lugar, los arzobispos y obispos recibían sus mitras de Roma, y en sus obispados eran señores feudales por derecho propio. Bajo su mandato el llamado clero "secular" desde el sacerdote de una parroquia hasta el diácono, debían obediencia a sus superiores, de quienes recibían las órdenes. Por último, las comunidades monásticas bajo el mando de los abades también debían obediencia al Papa y por su apoyo leal al papado, la orden cluniacense creció con tanta fuerza y poder que su abad era, excepto el Papa, el eclesiástico más poderoso de la cristiandad.

Cluny, que comenzó como un pequeño monasterio independiente fue el primero en ser eximido de tributo a cualquier autoridad secular, excepto la del Papa; pero en vez de seguir siendo una unidad independiente como otras abadías benedictinas, Cluny adoptó el principio feudal de expandirse y absorber otros monasterios, hasta que dominó el movimiento monástico. Como cabeza de un sistema monárquico, la orden fue la fuerza unificadora más potente de su época no sólo en el campo religioso y político, sino en el pensamiento arquitectónico, artístico y musical. Por su adhesión a este sistema feudal, se transformó en la más grande institución terrateniente y en una organización económica en que la tierra era la fuente básica de riqueza, y por esas causas los monasterios se volvieron los patrones principales que comisionaban la elaboración de obras de arte. En un mundo en que la fe triunfaba sobre la razón y el único camino a la salvación estaba en la Iglesia, la orden cluniacense actuó como el pilar de la tradición romana y participó activamente en la difusión de su autoridad, doctrinas y liturgia en toda la cristiandad.

El rango de los monjes fue copiado básicamente de la clase aristocrática, cuyos miembros se contaban entre los pocos que tenían la libertad suficiente para elegir su propia forma de vida. Todos los cargos eclesiásticos más elevados estaban en manos de miembros de familias nobles, a menudo hijos jóvenes que no tenían derecho bajo la ley de la primogenitura, a heredar las propiedades feudales. El voto de pobreza aplicado sólo a un habitante en lo particular y de modo colectivo a una comunidad monástica, se asemejaba a un señorío feudal. Fue sólo en épocas posteriores que las órdenes mendicantes de monjes intentaron interpretar de manera literal el voto de pobreza. Por esa causa el arte románico fue

también un arte aristocrático y evolucionó sin perder sus características durante todo ese periodo con los medios del patronazgo concentrados casi por completo en manos de sus abades y obispos.

La iglesia abacial románica fue estructurada según un plan jerárquico rígido que reflejaba el orden estricto de prioridad en las procesiones litúrgicas para la cual había sido erigida como escenario. Por su insistencia en las proporciones visibles, manifestaba el plan invisible de un mundo ordenado a semejanza divina. La regularidad de los edificios monásticos que la rodeaban, de modo semejante, tenía como función albergar a quienes expresaban su voluntad de adaptarse a dicha regularidad cósmica de vida y de este modo, constituían un reflejo humano del plan divino establecido, para la salvación de la humanidad. La enorme amplitud de las abadías excedía de la necesaria para acomodar los cientos de personas que normalmente rendían culto en ella. Empero, fue el monumento que tradujo las convicciones religiosas inamovibles del hombre románico y como la casa del Señor y Soberano del Universo, se transformó en un palacio que hacía palidecer los sueños de gloria de cualquier rey de la tierra. En la inseguridad que caracterizó al mundo feudal, el hombre románico construyó una fortaleza para su fe y para su Dios, que tenía como función resistir los embates de herejes y gentiles, al igual que resistir la embestida de fuerzas más elementales como el viento, la lluvia y el fuego. Aún más, la iglesia abacial era el sitio en que el monarca celestial tenía su corte y en donde sus vasallos podían rendirle homenaje incesante en forma de los servicios divinos que se celebraban día y noche, año tras año.

Este principio jerárquico, aún más, fue válido y aplicado no sólo a los rangos sociales y eclesiásticos sino también a los procesos básicos del pensamiento. La autoridad para cualquier asunto descansaba firmemente en las Sagradas Escrituras y en las interpretaciones que de ellas habían hecho los primeros padres de la Iglesia. La rectitud y la idoneidad dependían de la antigüedad de la tradición, y la erudición consistía no tanto en abrir nuevos caminos intelectuales, como en dilucidar e interpretar las fuentes tradicionales. Para los instruidos, este proceso adoptó la forma de comentarios eruditos; para los ignorantes, se expresó en el culto de reliquias. Miles de peregrinos se lanzaban a los polvorientos caminos y viajaban a través de Francia y España para tocar con sus manos la tumba legendaria del apóstol Santiago en Compostela. En las artes, esta veneración del pasado obligó a la continuación de formas tradicionales como la basilica romana paleocristiana y la música del canto gregoriano.

Este tradicionalismo, por curioso que parezca, no condujo al estancamiento ni a la uniformidad. Al hacer eruditos comentarios de las Sagradas Escrituras, los escritores de manera inconsciente, y a veces bastante consciente, las interpretaron a la luz de criterios contemporáneos, y como aconteció al populacho inculto que viajó a través de Europa en peregrinaciones para más tarde lanzarse al Cercano Oriente en las Cruzadas, absorbió nuevas ideas que terminarían por sacudir el provincialismo de épocas feudales y cambiarlo en una estructura social más dinámica.

Todas las artes, empero, mostraron una extraordinaria capacidad de invención y una variedad tan grande, que hicieron del periodo románico uno de los más espontáneos y originales de la historia. La regla de la arquitectura románica fue la diversidad y no la unidad. Esta enorme variedad dependió de las tradiciones regionales arquitectónicas y la disponibilidad de artífices y materiales. En San Marcos de Venecia (fig. 169), cabe admirar una combinación del estilo bizantino con sus innumerables cúpulas, y las plantas en forma de cruz griega. En España se sintió la influencia musulmana; en el norte de Italia, San Ambrosio de Milán (fig. 103) tiene los ricos campanarios cuadrangulares de ladrillo rojo típicos de Lombardía, en tanto que en el centro de Italia el románico se caracterizó por edificios enteramente revestidos de taraceas marmóreas de dos colores, con bandas alternas verdes y marfilinas como en el Baptisterio de Florencia (fig. 138) y la Catedral de Pisa.

Las estructuras románicas nunca alcanzaron la categoría de prototipos como los templos griegos, iglesias bizantinas y las catedrales góticas posteriores. Cada edificio y cada región buscó sus propias soluciones. Por la experimentación constante, los arquitectos románicos hallaron la clave de nuevos principios esculturales como las técnicas para levantar bóvedas, y al lograr poco a poco un dominio absoluto de su medio y sus materiales, fueron capaces de transformar sus edificios, de estructuras sólidas a manera de fortalezas, a edificios de considerable elegancia. Mientras tanto, los decoradores empujaron el camino hacia el nuevo florecimiento de la escultura y la pintura mural monumentales. De manera semejante, la necesidad de coros de mayores dimensiones y mejores características condujo a la invención de sistemas de notación y la exuberancia emocional en el culto religioso hizo muchas modificaciones en el canto tradicional que culminó en el arte del contrapunto. En sentido global, la vitalidad creadora mostrada en cada material susceptible al arte, es una fuente constante de asombro.

En el marco de formas aportado por la iglesia abacial, el detalle arquitectónico, la escultura y otras artes decorativas, la música y la liturgia se combinaron como

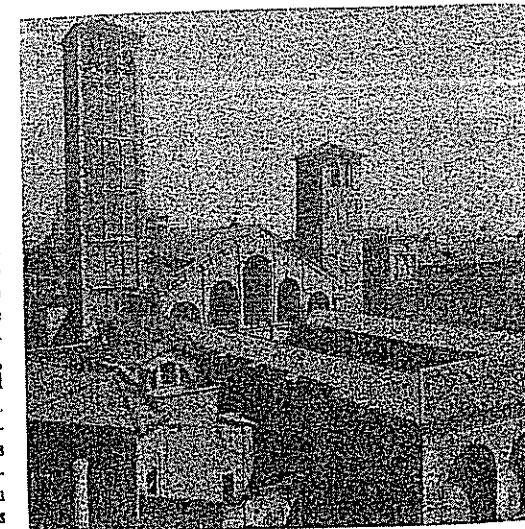


Fig. 103. San Ambrosio en Milán (desde el occidente); construida por 1181. Longitud, incluido el atrio. 130 m; anchura 31 metros

partes integrales de un diseño arquitectónico completo. La enorme nave central y los cruceros de una iglesia fueron diseñados como una sala resonante para el canto, al igual que el timpano sobre el portal de entrada y el interior cóncavo del ábside fueron el escenario idóneo para los ornamentos escultóricos y de las pinturas murales. Las representaciones escultóricas del canto llano en los capiteles del deambulatorio en la tercera abadía de Cluny muestran una fusión de la música y la escultura, en tanto que sus inscripciones añaden una tercera dimensión literaria. Todas las artes convergen en la estructura unificada de la liturgia, pues según el concepto monástico, todo fue creado para la mayor gloria de Dios.

7 EL ESTILO FEUDAL ROMANICO

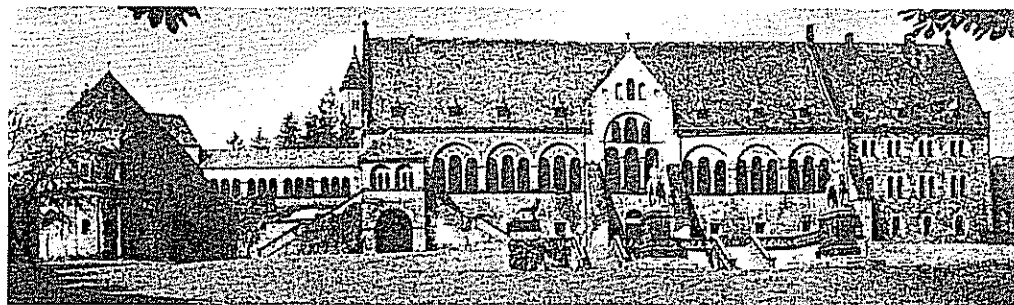


Fig. 104. Palacio Imperial en Goslar. Baja Sajonia, Alemania. Comenzado en 1043 y reconstruido en 1132. Izquierda. Capilla de San Ulrico. Siglo XI.

LA CONQUISTA NORMANDA Y EL TAPIZ DE BAYEUX

Los ejemplos sobrevivientes del arte secular del periodo románico son tan raros, que cada uno es único en su género. Los tesoros de un monasterio o catedral estuvieron siempre bajo el ojo vigilante de la clerecía, y las prohibiciones de la iglesia contra el saqueo de sus bienes por lo regular fueron tan severas, que impidieron la destrucción desenfrenada. Por desgracia, no es posible decir lo mismo de la propiedad secular. Los castillos feudales constantemente estaban sometidos a acoso y depredaciones, y los que sobrevivieron a menudo fueron remodelados en siglos ulteriores con base en las cambiantes fortunas de sus propietarios sucesivos. De esas residencias románicas, entre las mejor conservadas está el Palacio Imperial cercano a Goslar, Alemania (fig. 104). De las decoraciones del interior, esto es, pinturas murales, cortinajes, muebles y otros objetos, casi nada ha quedado. Y en la poesía y la música por haber sido hechas más para escucharse que para ser leídas, es muy poco lo que quedó escrito y ha sobrevivido.

La historia, empero, está llena de sucesos fortuitos, y por coincidencia sobrevive un solo ejemplar en gran escala del arte pictórico secular hecho para una iglesia, y no para un castillo. El único poema épico francés antes de las Cruzadas debe su existencia actual a la mano de algún monje copista que por casualidad lo escribió

para algún juglar desmemoriado, o porque tal vez deseaba conservarlo para cuando dejase de ser cantado. La única melodía auténtica compuesta para musicar la poesía comentada, existe en nuestros días porque fue incluida en broma en una representación musical del siglo XIII. Y la fortaleza que Guillermo el Conquistador construyó en Londres está aún intacta en parte, por haber sido usada más tarde como residencia real y prisión, y tal vez porque albergó una capilla importante.

El único ejemplo en gran escala del arte pictórico es el llamado "Tapiz de Bayeux", uno de los documentos más elocuentes de esa época o de cualquier otra. En él, en forma visual se narra desde el punto de vista normando, la historia de la conquista de Inglaterra por Guillermo el Conquistador, y se despliega a la vista un cuadro vívido de la vida y las actitudes del hombre feudal. El término *tapiz* es equívoco y se justifica en este caso por su función como colgadura en las paredes. Las figuras de lana hilada están aplicadas a una superficie más gruesa de lino, y no tejidas en el propio paño y por esta causa cabría calificarlo con mayor exactitud como un bordado.

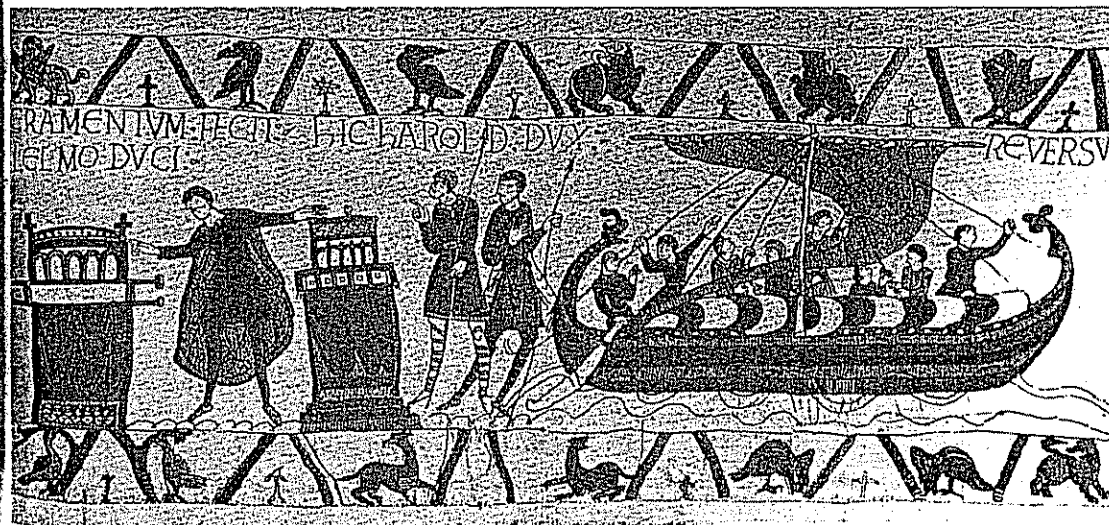
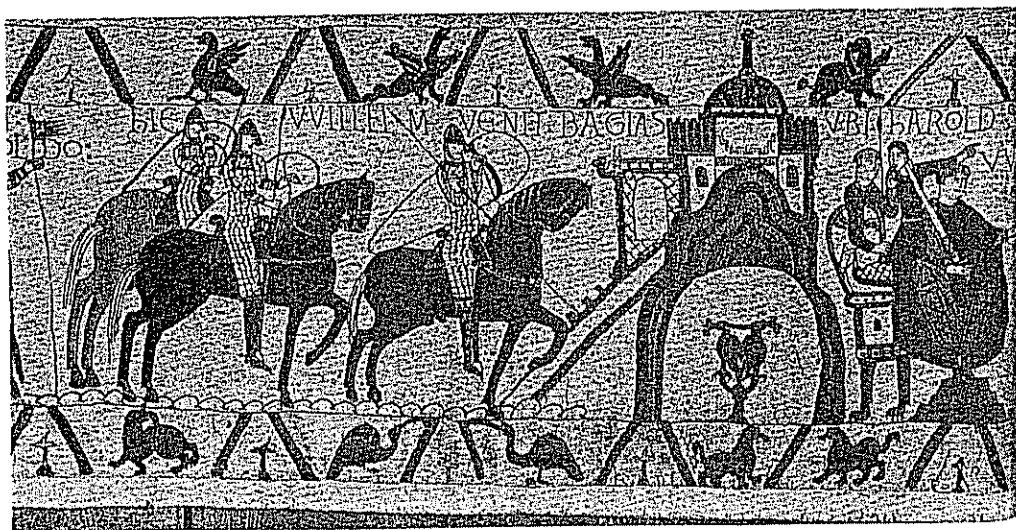
Dichos decorados en paños se emplearon para cubrir desnudas paredes de castillos, pero en este caso las dimensiones extraordinarias, esto es, 50 cm de ancho y casi 80 m de largo, y por el hecho de pertenecer durante siglos a la catedral de Bayeux, indican que este tapiz o bordado tuvo como función cubrir las bandas de mam-

postería desnudas sobre la arquería central de dicha construcción. Fue tal vez la obra de uno de los más renombrados talleres ingleses de bordado y parece ser que fue terminado unos 20 años después de la gran batalla que describe. La figura central es por supuesto Guillermo el Conquistador, que de manera indeleble estampó su personalidad potentísima en la escena septentrional europea en todo lo largo de la segunda mitad del siglo XI. El lapso descrito en el tapiz incluye los últimos meses del reinado de Eduardo el Confesor hasta el año de gracia de 1066, en que el conquistador hizo valer sus derechos al trono al derrotar y poner en fuga a las fuerzas inglesas en la batalla de Hastings.

El tapiz de Bayeux, como se conserva en nuestros días, está dividido en 79 paneles o escenas. La primera parte (1 a 34) trata de la recepción que Guillermo hizo a Haroldo, un duque inglés, cuya misión a Normandía evidentemente fue comunicarle que sería el sucesor de Eduardo el Confesor como rey de Inglaterra. En una de estas escenas están Guillermo y Haroldo en Bayeux (fig.

105), en donde el duque Haroldo jura ante el duque Guillermo. (Las cursivas en este caso y en los que siguen son traducciones literales de las inscripciones latinas colocadas sobre las escenas descritas en el tapiz.) Con una y otra mano sobre los relicarios de los dos altares, Haroldo jura apoyar las pretensiones de Guillermo al trono, si bien es bastante vaga la naturaleza exacta de este juramento. Empero, este es el episodio que más tarde sería tomado como justificación de la campaña en Inglaterra, pues Haroldo, faltando a su supuesta palabra empeñada, se había coronado por sí mismo rey. En estos primeros paneles, en sus bordes superior e inferior, el comentario que se repite continuamente acerca de la acción, prolonga la tradición comenzada en las iluminaciones de los manuscritos. En este caso el comentario se hace en forma de figuras de animales muy conocidos de

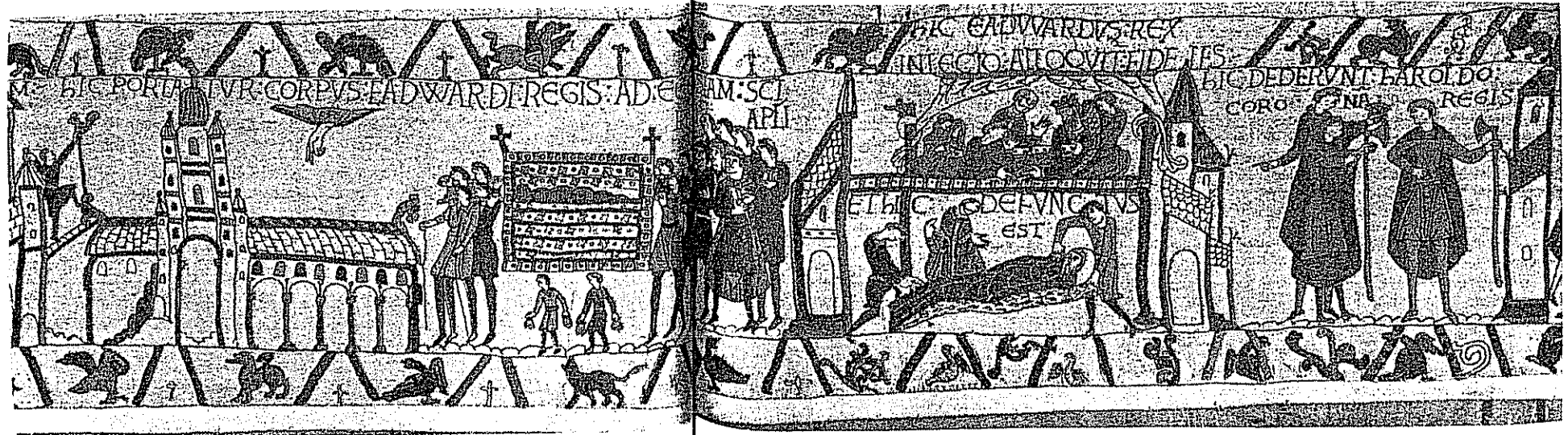
Abajo. Fig. 105. Haroldo jura ante Guillermo. detalle del tapiz de Bayeux; 1073 a 1088. Lana bordada sobre lino; 50 cm de altura, por casi 80 m de largo. Town Hall, Bayeux.



Hechos generales

800	Carlomagno coronado como emperador del Sacro Imperio Romano		de San Esteban y la Santísima Trinidad en Caen
805	Construcción de la capilla de Carlomagno en Aquisgrán (Aix-la-Chapelle), al estilo de San Vital de Ravena	1061	El duque Haroldo de Inglaterra visita Normandía, aparentemente para respaldar las pretensiones de Guillermo al trono inglés
841	Los vikingos invaden el norte de Francia y colonizan territorio francés	1061 a 1091	Conquista normanda de Sicilia Rogelio I (1031 a 1101)
911	El Rey Carlos el Simple de Francia cede a los pueblos nórdicos el ducado de Normandía	Aprox. 1064	Comienza la construcción en Caen de la iglesia de San Esteban (abadía de los hombres), bajo el patrocinio de Guillermo
Aprox. 1000	Leif Erikson, navegante vikingo, de quien se acepta llegó a las costas de América del Norte		Comienza en Caen bajo el patrocinio de Matilde, la construcción de la Iglesia de la Santísima Trinidad (abadía de las mujeres)
1000	Los juglares se reúnen durante la cuaresma en Fécamp, Normandía	1066	Muerte de Eduardo el Confesor, Rey de Inglaterra; coronación de Haroldo como sucesor Invasión de Inglaterra por Guillermo el Conquistador; batalla de Hastings; derrota de las fuerzas inglesas y muerte de Haroldo; coronación de Guillermo como Rey de Inglaterra
1035	Guillermo (1027 a 1087), sucede a su padre Roberto, duque de Normandía, después de la muerte de éste en la peregrinación a Jerusalén	1078	Guillermo el conquistador comienza la construcción de la Torre de Londres
1040	Reconstrucción de la abadía de Jumièges en estilo normando	1085	Gran censo de tierras de Inglaterra ordenado por Guillermo para tasar impuestos
1043	Construcción del Palacio Imperial de los emperadores del Sacro Romano Imperio cerca de Goslar (Alemania)	Aprox. 1088	Se termina el tapiz de Bayeux en un taller inglés (probablemente)
1051	Guillermo duque de Normandía visita Inglaterra; probablemente recibió la promesa de la sucesión al trono inglés por parte de Eduardo el Confesor	1112 a 1154	Rogelio II reina en Sicilia
1053	Guillermo desposa a Matilde, hija del duque de Flandes, el tronco de cuya progenie era Alfredo el Grande	1132	Comienza en Palermo la construcción del Palacio de los Normandos, que contiene el gran salón comedor de Rogelio II y la Capilla Palatina
1056	Eduardo el Confesor en Londres dedica la abadía de Westminster (iglesia de San Pedro Apóstol), en estilo normando	Aprox. 1237 a 1288	Adán de la Halle, autor y compositor de <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> (1280) representación pastoral cuya música contiene el único ejemplo auténtico de una canción de gesta
1057	Los normandos comienzan la conquista de Italia		
1059	El Papa Nicolás II expide una dispensa de matrimonio de Guillermo y Matilde, y como expiación, construyen las abadías		

Fig. 106. Muerte y sepultura de Eduardo el Confesor, detalle del tapiz de Bayeux.



la gente de esa época por los bestiarios y la escultura, y la alusión a algunas fábulas de Esopo. La elección de la zorra y el cuervo, el lobo y la cigüeña, la mariana, la cabra y la vaca en presencia del león, todos ligados a la traición y la violencia, sirven para denotar el pérfido carácter de Haroldo.

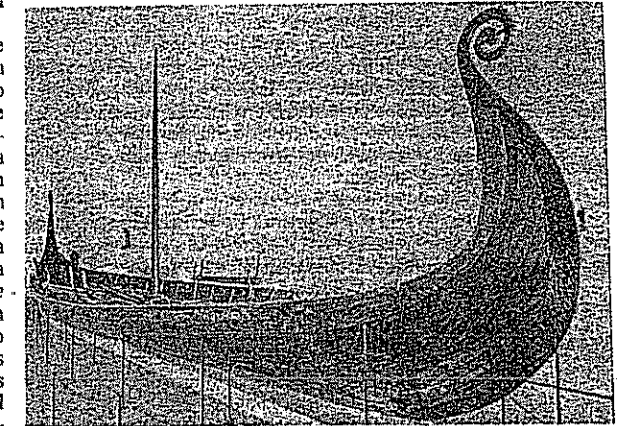
Guillermo está sentado serenamente en su trono ducal, anticipando su futura dignidad de rey. La escena, aún más, acontece realmente en la catedral de Bayeux, cuyo interior se muestra en la curiosa representación a la izquierda del sentado Guillermo. El obispo de Bayeux era nada menos Odón, medio hermano de Guillermo, que muy probablemente fue quien encargó la hechura del tapiz. Es posible que Odón se propusiera exhibir la tapicería cada año en el aniversario de la conquista de Guillermo, y de este modo, perpetuar la conmemoración de la gesta y por supuesto, la valiente participación del obispo y constructor de la iglesia.

La trayectoria principal de la acción en el tapiz de Bayeux se desplaza de izquierda a derecha, a semejanza de las palabras de una hoja impresa. En ocasiones, no obstante fue necesario separar un episodio pertinente de la acción principal, y por ello el narrador pictórico simplemente invirtió el orden corriente e hizo que su escena se moviese de derecha a izquierda con lo que logra un tipo de paréntesis visual y evita cualquier confusión con el derrotero de la narración principal. Esta técnica se emplea en la escena que muestra la muerte y sepultura de Eduardo el Confesor (fig. 106). A la derecha, cerca de la parte superior, está el *Rey Eduardo en su lecho de muerte dando recomendaciones a sus fieles asistentes*. En un lado está un sacerdote y en el otro Haroldo, en tanto que la reina y su dama de compañía lloran a los pies de la cama. En la escena inferior, debajo de las palabras *ha muerto*, el cuerpo es preparado para los ritos del entierro. Dirigiéndose hacia la izquierda, la procesión fu-

neral se encamina a la *Iglesia de San Pedro el Apóstol*, la predecesora románica de la abadía de Westminster en Londres, que Eduardo había construido y dedicado apenas 10 años antes, mientras la mano de Dios descende bendiciéndolo. La procesión incluye un grupo de monjes leyendo oraciones y dos acólitos sonando las esquelas funerales.

Cuando Guillermo supo que Haroldo se había coronado, de inmediato determinó la invasión, y la segunda parte del tapiz (paneles 35 a 53), se refiere a los preparativos para su vindicación, hasta la víspera de la batalla. Después que todo estaba preparado, Guillermo levó

Fig. 107. Nave funeraria de Oseberg; data de 825 aproximadamente. Madera Museo de Antigüedades de la Universidad de Oslo.



ancias. Los barcos mostrados en la tapicería son semejantes a las naves de los inquietos antepasados vikingos de Guillermo que invadieron la costa francesa 200 años antes, (fig. 107) y fue precisamente en ellas que Leif Erikson y sus marineros pudieron haber tocado la costa oriental de América del Norte, en los comienzos del mismo siglo.

Después del desembarco, comienza el gran final con la reunión de fuerzas para la tremenda batalla (paneles 54 a 79). El frente normando tenía arqueros a pie y guerreros a caballo, en tanto que los ingleses lucharon en una sólida falange armada con enormes hachas guerreras, pequeñas jabalinas y mazos con cabeza de piedra. Los normandos se mueven de izquierda a derecha y los ingleses en dirección opuesta. El clímax de la batalla es la violenta escena en una hondonada, en que hombres y caballos caen en tierra, en tanto *ingleses y franceses se entregan desesperadamente a la lucha*. Poco después Haroldo es muerto y la batalla concluye con la *huida de los ingleses*. El borde inferior en estas escenas no escatima horror alguno de la guerra: miembros sueltos están esparcidos por todas partes, los depredadores y los buitres rasgan las cotas de maila de los cuerpos de los vencidos, y los cadáveres desnudos son abandonados en el campo de batalla.

El diseño del tapiz de Bayeux es, de modo predominante, lineal, y a semejanza de los manuscritos iluminados de esa época fue hecho en dos dimensiones, sin sugerir profundidad espacial. Lo áspero del lino y el grosor de la lana, empero, crean interesantes contrastes de textura. Los ocho colores de la lana hilada, tres azules, verde pálido y verde oscuro, rojo, amarillo oscuro y gris, imparten una vívida sensación de color, no empleada para la representación natural sino para dar vida al diseño. Algunos hombres tienen cabello azul, otros verde, y a menudo los caballos tienen dos patas azules y las otras dos rojas. Las caras están solamente perfiladas, si bien en algunas de las efigies de Guillermo se hacen intentos de retrato. No obstante, se muestran en finísimo detalle vestiduras, armaduras, técnicas de combate y el despliegue de las tropas en la batalla. Por esa razón la tapicería de Bayeux es fuente inagotable de admiración y uno de los documentos históricos más importantes de las formas de vida del siglo XI, en gran parte porque se permitió que su valor histórico sobrepasara a menudo su condición como obra de arte. Burdo y a veces inocente, el tapiz de Bayeux no tiene detalles elaborados y refinados pues se concentra en narrar la historia, y el efecto arrollador del conjunto se impone al de cualquiera de sus partes.

El tapiz de Bayeux es una obra de infinita variedad. En la secuencia de la narración, después de un comienzo lento con digresiones frecuentes, el diseñador con mayor fluidez y ánimo en los paneles centrales se ocupa de los preparativos febriles que culminaron en el clímax impresionante de la batalla. En ritmo y organización, el tapiz puede compararse sin menoscabo con las mejores obras de la narrativa visual o verbal. Los detalles, sean en los paneles centrales o en los bordes superior o inferior, están mostrados con tanta imaginación que no sólo embellecen el conjunto, sino que añaden puntos de

interés visual, comentarios a la acción, y apoyan la corriente de la trama y los hechos. Las escenas están separadas entre sí por edificios que figuran en la historia narrada, y por recursos como árboles estilizados, que son simplemente convencionalismos, dispuestos con tanta habilidad, que la continuidad del conjunto nunca se interrumpe y el observador apenas advierte su presencia. En su conjunto, constituye una lograda obra de arte creada para un espacio largo y angosto, es una proeza enorme de virtuosismo visual, y sin duda alguna es el producto excelso de un artista magistral.

CANCION DE ROLANDO

Un *cantar de gesta* es un relato de hechos heroicos, una historia de hechos en forma poética cantada por un "minstrel" o trovador con el acompañamiento de una viola o lira, un poema épico en francés arcaico, la lengua vernácula medieval de Francia, y no en latín. La *Canción de Rolando* (o Roldán) está narrada en una forma directa y abrupta, y las transiciones entre los episodios son repentinas y sin preparación. Una atmósfera marcial rodea a los personajes, incluidos el batallador arzobispo Turpin, al igual que los arcángeles Gabriel y Miguel, quienes, a semejanza de las valquirias en la *Canción de los Nibelungos*, poema épico alemán, descienden en el campo de batalla para llevarse las almas de los guerreros caídos, al cielo. A pesar que ha sido fechada en épocas más tempranas, la *canción de Rolando* es, en forma y espíritu, producto del belicoso y feudal siglo XI, y varios cronistas la relacionan con la batalla de Hastings. Guido de Amiens, uno de los cortesanos de Guillermo y Matilde que murió 10 años después de la batalla, fue el autor de un poema en latín acerca de un juglar llamado Taillefer. Este "trovador dueño de un valerosísimo y noble corazón" relata Guy (o Guido), condujo a las fuerzas de Guillermo a la batalla blandiendo y arrojando su espada al aire para atraparla de nuevo, y cantando parte de la canción de Rolando. Guillermo de Malmesbury, quien dejó un relato escrito unos 50 años después de la batalla, narra que el mismo Guillermo el Conquistador comenzó la canción de Rolando "para que el ejemplo marcial del héroe estimulara a los soldados".

Taillefer, en la tradición antigua de la trova, fue mímico y actor cantante que al narrar la epopeya, sin duda lo hacía acompañándola de declamación vocal hábil, y con gestos y actuación adecuados.

La *Canción de Rolando* o Roldán es una historia directa de hechos acontecidos en la época de Carlomagno, que relata incidentes en la campaña del norte de España en donde dicho emperador, durante siete largos años había combatido a los sarracenos paganos. Rolando, el sobrino favorito de Carlomagno y los doce pares, flor y nata de los caballeros franceses, habían sido asignados a cuidar la retaguardia en tanto Carlomagno y el grueso del ejército cruzaban los Pirineos de regreso a Francia. Traicionados por un pariente falso, de manera muy semejante al episodio de Guillermo y Haroldo en la tapicería de Bayeux, Rolando es atacado cerca de Roncesvalles por una abrumadora fuerza pagana. La retaguardia es despedazada y Rolando antes de morir como un

héroe, hace sonar su olifante llamando a su tío y a su ejército que estaban ya a gran distancia.

La tercera parte del poema narra la venganza de Carlomagno, de la misma forma que la sección correspondiente del tapiz de Bayeux relata la de Guillermo. Todo es acción y heroísmo, las espadas centellean, los cascos refulgen, los tambores retumban, resuenan las trompas guerreras, las banderas chasquean y los corceles se encabritan. La batalla se despliega en una narración en forma vívida y detallada, y en el relato se intercalan a menudo frases como "pasmosa y fiera es la batalla". En primer término se escuchan los preparativos en el campamento de Carlomagno. El poeta, por medio de una técnica acumulativa, describe los 10 batallones uno por uno. Se suceden caballero tras caballero, un grupo militar tras otro, arma tras arma, para reconstruir en toda su monumentalidad el suceso en la mente e imaginación de los oyentes. Todas las fuerzas de la cristiandad occidental están alineadas del lado de Carlomagno: franceses, normandos, bávaros, alemanes, bretones y demás pueblos. Las virtudes de los contendientes invariablemente son valentía, bravura e intrepidez, no temen a la muerte, nunca han abandonado el campo de batalla y sus caballos son veloces e incansables.

De inmediato, en forma casi súbita y sin transición alguna, nos encontramos en medio de las hordas paganas. El autor describe 10 batallones de sarracenos y para mostrar la forma en que su número superaba al de los cristianos, se añaden otros 10. Lo temible del enemigo, empero, no se debe sólo al número de los combatientes, sino a su carácter feroz. El único rasgo admirable que el narrador les concede es el de ser buenos guerreros; por lo demás son espantables, fieros y crueles y aman la maldad. A pesar de todo lo descrito, "cabalgan como guerreros magníficos". El aspecto físico de los nativos de esos extraños parajes es exagerado hasta llegar a lo fantástico. Las tropas de Milciano, por ejemplo, tienen "cabezas enormes y a lo largo de la columna vertebral les crecen gruesas cerdas semejantes a las de un jabalí salvaje". De los guerreros del desierto de Occiant, se señala que "tienen la piel dura como el hierro y por ello no necesitan cotas de maila o cascos". Más tarde, durante la batalla estos mismos hombres de Occiant "rebuznaban y relinchaban y los hombres de Arguille aullaban como perros". Su vida religiosa, en la misma forma que su aspecto, es vista equivocadamente. Los paganos son representados como politeístas que adoran una mezcla tan extraña de dioses como pocas veces se ha visto: Apolo, Tervagante y Mahoma. Cuando, desde su punto de vista, los acontecimientos no marchan lo bastante bien, vituperan a estos dioses, toman la estatua de Apolo y "la pisotean"; Tervagante es despojado de su carbúnculo (rubí) y Mahoma es arrojado "en una zanja para que perros y cerdos lo despedacen y roan". Más tarde, cuando muere Marsilio, Rey de Zaragoza el oyente escucha que "desesperados demonios se disputan su alma". Dicha descripción no habría sido escrita después que las cruzadas pusieron en contacto a los guerreros del mundo occidental con la cultura musulmana, y por esa causa, a semejanza de las extrañas criaturas esculpidas en

el tímpano de Vézelay (fig. 91), las imágenes están llenas de una cándida admiración.

Una vez descritos los frentes de batalla, el campo de acción es señalado en una sola línea: "vasta es la llanura y amplios los campos". Comenzado el combate, se enfrascan en fiera lucha batallón con batallón, repartiendo golpes de espada, mandoble y cuchillo a diestra y siniestra, y los caballeros cristianos se baten todo el largo día con los caballeros paganos hasta que por último la batalla se reduce a un encuentro personal entre Carlomagno y su oponente el almirante Baligante. "Carlos abate de un tajo al almirante con la espada de Francia, destroza su casco que brilla con piedras preciosas, le parte el cráneo con tanta fuerza que se esparcen los sesos, y de un extremo a otro le raja la cara hasta la blanca barba, de modo que el oponente sarraceno cae muerto sin remedio". Ante la muerte de su paladín, los paganos huyen y la batalla es ganada.

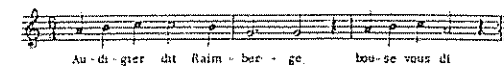
Los versos del original en francés antiguo se suceden según un esquema rimado de burda consonancia, en el que el sonido de las sílabas finales de cada verso apenas riman. Basta señalar las últimas palabras de cada línea de una de las estrofas, para ilustrar este principio de asonancia: *magne, Espagne. altaigne. remaigne, fraindre, muntaigne, menaimet. reclaimet, ataignet*. Gran parte del carácter directo y la áspera fuerza del poema cabe atribuirlo al hecho de evitar a toda costa cualquier pulimiento y adorno, lo que se observa en detalles tan pequeños como el movimiento progresivo dentro de versos como *So sent Rollanz de tun tens ni ad plus*. No se permite que algo interrumpa la marcha de estos monosílabos casi marciales. Elló se manifiesta con tanta insistencia a lo largo del verso, que incluso se extiende a la definición y descripción de los mismos personajes. Cada uno plasma un ideal y un tipo humano: Ganelón es todo traición y falsía; Rolando, bravura hasta el punto de la temeridad; Oliverios, razón y precaución, y Carlomagno preeminente en su grandeza solitaria, representa la majestad de la iglesia y el estado. Por el empleo de cada uno de estos recursos en forma separada y de manera global y acumulativa, el poema en su conjunto asciende a las cimas del arte épico. Su lenguaje, estilo y forma, de este modo, se transforman en las hazañas valerosas de hombres heroicos, relatadas en sus versos.

EL ARTE DE LA TROVA

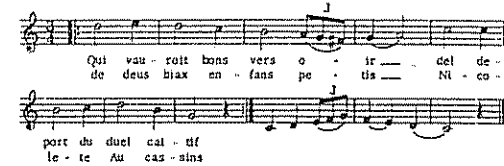
"Un verso sin música es como un molino sin agua" dijo Folquet de Marsella, el trovador que Dante inmortalizó en su *Paraiso*. La poesía en época medieval fue una forma de arte popular en que los versos eran cantados por un *juglar* o *trovador* con acompañamiento de una viola o lira. Ninguna ocasión festiva era completa sin la presencia de un "minstrel" o trovador que cantaba canciones de gesta, baladas y romances, viejos cuentos y fábulas, acompañado por diversos instrumentos musicales, ejecutaba danzas y asombraba con juegos de manos y prestidigitación.

La noticia de la aparición de estos juglares se remonta a muchos siglos atrás. Se sabe que los juglares se reunieron en Fécamp en Normandía en el año 1000, y

Melodía de *canción de gestas* ADAN DE LA HALLE (según Geanrich siglo XI)



Aucassin y Nicolette ADAN DE LA HALLE (según Geanrich) estrofa o *Laisse* (siglo XIII)



que regularmente lo hacían durante la cuaresma cuando la iglesia prohibió su actividad en público, para enseñarse unos a otros nuevos trucos y técnicas, y acrecentar su repertorio con canciones y cuentos. Un relato vívido del sitio que ocupaban en la sociedad medieval se halla en la descripción de una fiesta nupcial en Provenza, que dice: "entonces los *juglares* se pusieron de pie, cada uno deseoso de dar lo mejor de sí y se podían escuchar instrumentos en muchos tonos... uno ejecutaba la balada de la madreseiva y el otro la de Tintagel, el otro la de los fieles amantes, otro más allá, la canción que hizo Iván... Cada uno se esmeraba por tocar en la forma mejor, y el bullicio de lo ejecutantes y las voces de los narradores resonaban ruidosamente en la sala".

Los trovadores del siglo XI no fueron de noble cuna como la mayoría de los trovadores, troveros, juglares o "minnesingers", que se dedicaron a esta actividad posteriormente, pero eran bien recibidos en cualquier castillo y abadía. Bajo el amparo de la nobleza feudal la música lírica florecería y se transformaría en los siglos XII y XIII en el arte maduro de los músicos mencionados. Torneos galantes, bravos caballeros conquistando bellas damas, y aristócratas poetas haciendo música junto con los trovadores animaron las horas de solaz de los nobles en el periodo gótico. La práctica de celebrar certámenes musicales también comenzó en esta época.

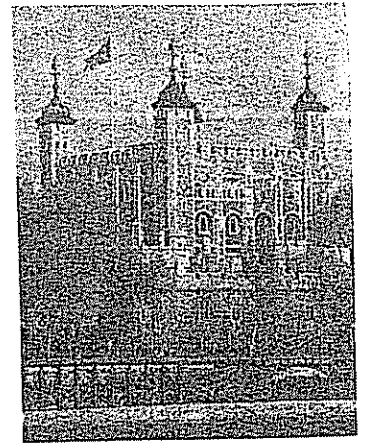
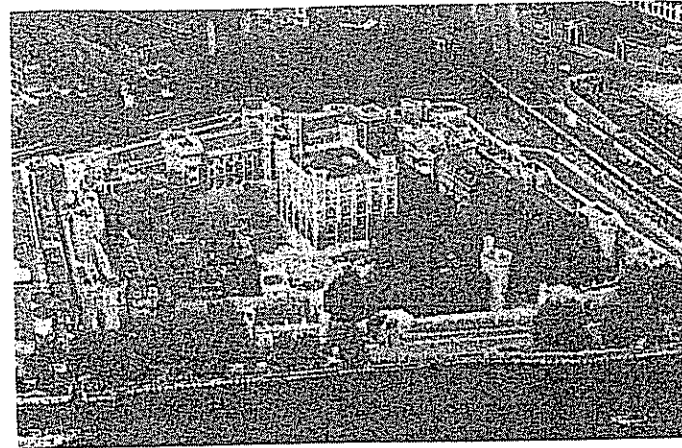
Las formas musicales seculares del siglo XI comenzaban a emerger, y por ello los modelos y prototipos provinieron sin duda de algunas formas de la música litúrgica. Las sencillas melodías repetitivas de los *cantares de gesta*, junto con versos asonantes y ritmos inconsistentes de la poesía, tuvieron muchos elementos en común con las letanías, si bien, por supuesto, el tema difería radicalmente. Es una verdadera lástima que se haya perdido la música con que se cantaba la *canción de Rolando*. A pesar que los trovadores podían avivar sus recuerdos de cantos épicos de mayor proporción consultando los manuscritos que los acompañaban en los zurrones de cuero que cargaban, los manuscritos por desgracia, no incluían partes musicales. Por esa causa suponemos que las melodías eran tan sencillas que no era necesario escribirlas.

La música de las *canciones de gesta*, según las referencias medievales, consistió en una breve melodía con una nota por sílaba, repetida incesantemente para cada verso, a la manera de una letanía o canción popular. Al final de cada estrofa o grupo de verso había un apéndice melódico que servía como estribillo, muy semejante a las aleluyas entre los versos de los salmos e himnos. En el manuscrito de la *canción de Rolando* aparecen las letras enigmáticas AOI después de cada 321 estrofas, en tanto que las canciones de trovadores y "minnesingers", las letras son EUOUAE o alguna variante. Estas últimas letras son una abreviatura de las dos últimas palabras del Gloria Patri, *saeculorum amen*, y de este modo, un enlace entre el estribillo del trovador y una melodía gregoriana. Las letras AOI en el manuscrito de la *canción de Rolando* posiblemente se refieren a alguna fórmula semejante de cadencia litúrgica, que lamentablemente, se ha perdido. En caso de ser así, tal vez se refiera a una cadencia vocal repetida al final de cada estrofa, un tipo de cesura para distraer momentáneamente el oído de la concurrencia de las palabras (algo semejante al estribillo de "fa la la" de los madrigales renacentistas ulteriores) o tal vez indique un sitio en que se hacía un breve interludio instrumental con la viola o la lira. Sea cual sea la explicación, el foco de atención de estos poemas épicos residía en las palabras del poema en sí y el elemento musical estaba subordinado a ellas. En la fórmula final, empero, el elemento puramente musical podía pasar al primer plano, con efectos especiales del gusto del trovador.

El único ejemplo auténtico de una melodía de *cantar de gesta* que sobrevive, está en una pequeña representación pastoral del siglo XIII de Adán de la Halle, en donde es citada en forma humorística por uno de los personajes. Las dos mitades de esta melodía se repiten, una para cada verso de la estrofa, después de la cual habría una pequeña cadencia o estribillo para la voz o un instrumento. La utilización del recurso del estribillo está en una canción de *Aucassin y Nicolette*, una *sábula cantada francesa*. Escrita un siglo más tarde, es semejante en estilo a un *cantar de gesta*. La melodía de los primeros ocho compases es cantada por cada verso de la estrofa, cada vez con distintas palabras. Después se canta o toca el estribillo de los tres últimos compases, entre cada uno de los versos, y de nuevo al final. La extraordinaria sencillez de estas melodías indican que la música sola no podía sostener la atención de un auditorio. El interés predominante era sin duda la poesía épica, y la ejecución que el juglar hacía de ella, con acción, actuación e inflexiones vocales adecuadas.

ARQUITECTURA NORMANDA

La Torre de Londres (fig. 108) o más específicamente la Torre Blanca (fig. 109), fue comenzada por Guillermo el Conquistador hacia 1078, y terminada por su sucesor para defender y dominar la población. Su forma fue la de una fortaleza normanda, y por ello constituyó algo nuevo en Inglaterra. La Torre es sencillamente un edificio imponente, cuadrado, compacto, de piedra, dividido en cuatro pisos que alcanzan una altura



de más de 30 m, con una torrecilla en cada esquina. Sus cuatro lados tienen desigual longitud y sus esquinas, en consecuencia, no están en ángulo recto; tres de sus torrecillas son cuadradas y la cuarta, redonda. La del occidente tiene casi 36 m de altura, en tanto que la del sur alcanza casi los 40 m; el espesor de las paredes varía de 4 a 5 m, y el interior está dividido desde la parte superior hasta la planta, en dos porciones desiguales, por una pared que va de norte a sur.

La desnudez del exterior está acorde con la función de la Torre Blanca como fortaleza pero la austeridad del interior nos indica lo escueta y poco confortable que debió ser la vida medieval, por la falta de instalaciones adecuadas. La Torre está dividida en cuatro pisos por suelos de madera, y el interior sombrío recibía algo de luz solamente por ventanas estrechas, en hendidura, sin cristales, que tenían mayor importancia como sitios para arrojar flechas contra el enemigo, que como fuente de luz y ventilación. Después de la época normanda se añadieron otras construcciones, hasta que el conjunto se volvió un sistema concéntrico de fortificaciones, alrededor del núcleo de la vieja fortaleza normanda. Desde la época de Guillermo hasta nuestros días, la Torre se ha empleado de modo ininterrumpido como fortaleza, palacio o prisión.

La planta baja de la Torre Blanca tiene tres partes: una gran sala conciliar, que también servía como salón de banquetes, un pequeño salón de audiencia y la bastante bien conservada capilla de San Juan (fig. 110). Como una iglesia en miniatura, esta capilla tiene una nave con bóveda de cañón, con cuatro tramos, con naves laterales en ambos lados de gran interés por ser de las primeras en emplear la bóveda de crucero o arista. Las columnas de la arquería central son gruesas y sólidas, y los capiteles almohadillados tienen solamente un relieve de talla muy basta y rudimentaria como decoración. Por arriba está la galería del triforio, para uso de la reina y sus damas, con ventanales en rendija que servían para la iluminación alta.

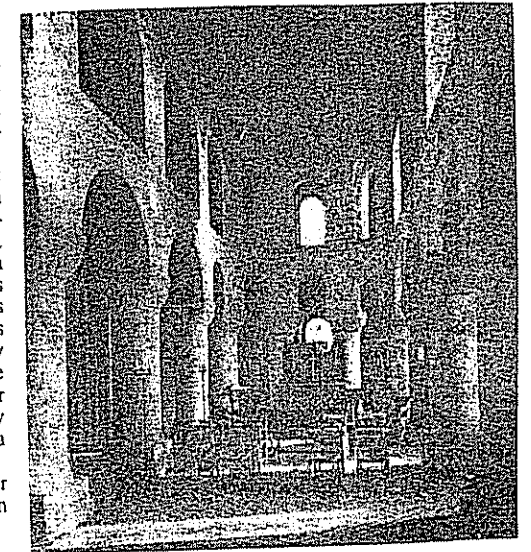
En Caen, en Normandía, Guillermo el Conquistador y la reina Matilde, bajo su patrocinio personal mandaron

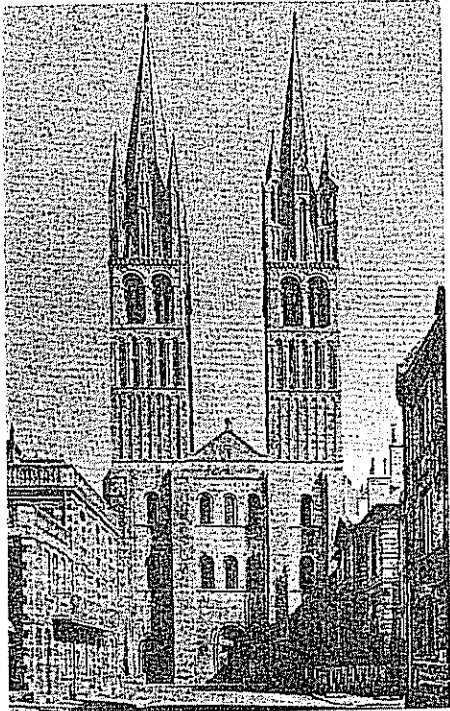
Izquierda: Fig. 108 Torre de Londres (vista panorámica); 1078 a 1090.

Derecha: Fig. 109 Torre Blanca, Londres. Data de 1081 a 1090. Altura: más de 30 metros.

construir dos iglesias para ser sepultados en ellas, la de San Esteban o abadía de los hombres (fig. 111), y la iglesia de la Santísima Trinidad o abadía de las damas. Ambas fueron abadías y desde muchos ángulos cabría incluirlas entre las construcciones monásticas románicas, pero en este caso, a pesar de lo dicho, las incluimos aquí para completar el cuadro del estilo normando. Conenzada poco antes de la conquista, San Esteban tiene una fachada occidental de bellas proporciones. Cuatro impre-

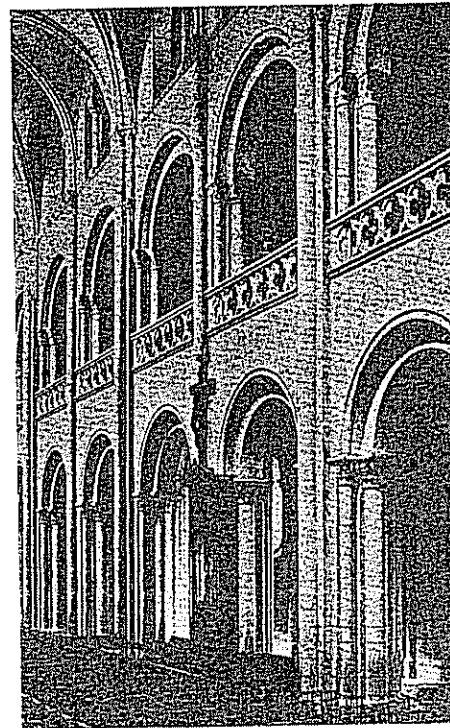
Fig. 110. Capilla de San Juan, Torre de Londres; 1078 a 1097.





Izquierda Fig. 11 Fachada de San Esteban (Abbaye-aux-Hommes), Caen; 1064 a 1135 Nave central: 52,5 m X 11 m; torres, casi 100 m de altura.

Abajo: Fig. 112 Interior de San Esteban en Caen



sionantes contrafuertes dividen el frente en tres partes que corresponden a la nave central y a las dos naves laterales, recurso que acentúa la verticalidad de la fachada; ésta última está estructurada en tres pisos y los pórticos se emparejan con el nivel de la arquería de la nave central, en tanto que las dos hileras de ventanas del exterior corresponden a la tribuna del triforio y a las ventanas altas del interior. Las ventanas son simples aberturas y por sí mismas no aportan rasgo característico alguno, pero la honestidad funcional de esta correspondencia del diseño exterior con la planta interior, fue una innovación normanda, cuyo uso se generalizó en el periodo gótico.

Las torres gemelas pertenecen a la fábrica original, pero sus agujas con agudos pináculos fueron añadidos más tarde. Al igual que en la iglesia corriente normanda, las torres son cuadradas y tienen tres niveles o pisos, y de este modo repiten a nivel más alto, la triple división del frente. El primer piso es de sólida mampostería; el segundo tiene de manera alterna arcadas abiertas y arcadas falsas o ciegas; el gran espacio disponible del tercer piso facilita su función como campanario y aligera la pesantez general. Por lo demás, la austeridad y pesantez de la fachada en términos generales es un digno anticipo de la esplendorosa grandeza del interior (fig. 112). La iglesia en su conjunto tiene marcadísimo carácter masculino, áspero como su fundador, y es ejemplo típico del espíritu del pueblo normando y su esforzado paladín.

Cuando se compara la fachada desnuda de San Esteban con el exterior de la Torre de Londres, se advierte que la falta de decoración fue parte deliberada del diseño. La una impresiona por sus perfiles audaces, su robustez y su íntegra honestidad, y la otra por su fuerza y rudeza consumadas. A pesar de que poco después de las Cruzadas terminaría por ser substituida por innovaciones sarracenas, la preferencia normanda por la estructura antes que concederla a la ornamentación, empero, produjo innovaciones en el arte de la construcción. En sus iglesias los normandos lograron iluminación más adecuada que en las anteriores estructuras románicas al aumentar el espacio destinado a los ventanales altos y obtuvieron interiores más unificados al conectar los tres niveles de la arquería de la nave central, el triforio y el ventanal alto, por cañas de columna únicas, verticales, entre los tramos, que iban desde el suelo hasta la bóveda. Ambas características, al igual que las divisiones espaciales armoniosas en una fachada como la de San Esteban, más tarde fueron incorporadas al estilo gótico. A pesar de ello, cuando la obra de los normandos es comparada con la de sus contemporáneos borgoñones más hábiles, su aspecto nos parece burdo. Los normandos fueron demasiado sencillos aunque impetuosos, del mismo modo que los cluniacenses fueron ingeniosos y sutiles. La diferencia, en pocas palabras, es la que existe entre hombres de acción y hombres de contemplación.

IDEAS: FEUDALISMO

El tapiz de Bayeux, la *Canción de Rolando*, las iglesias abaciales de Caen, y la Torre Blanca en Londres son ejemplares representativos del estilo románico y guardan relación en tiempo, lugar y contenido. Cada uno representó un pináculo en el desarrollo de la cultura normanda, y se sitúa en el periodo que va de la batalla de Hastings en 1066 a la primera cruzada en 1096. La *canción* fue cantada en la batalla, el tapiz fue creado poco después de la misma, cuya hazaña narra (y ambos manifiestan la misma forma y espíritu), y la construcción de las iglesias abaciales y la Torre se hizo en el cenit del reinado de Guillermo y la prosperidad después de la conquista. Esta relación coincidió con el clímax del feudalismo, y es precisamente en términos de este concepto global coherente que las obras individuales alcanzan su unidad.

Todos los conceptos separados del mundo normando estuvieron contenidos en la idea central abrumadora del feudalismo. A semejanza de los anillos concéntricos de las fortificaciones interior y exterior de la Torre de Londres (fig. 108), los individuos en una sociedad feudal fueron sólo débiles círculos en un orden cósmico de cosas, en constante expansión, que determinó sus relaciones con sus superiores, sus iguales y sus inferiores. Fue un sistema social elaborado tomando como modelo a un ejército, y los principios éticos que amalgamaron y dieron coherencia al todo, fueron fidelidad y una especie de ciega lealtad, en que lo verdadero y lo equívoco eran fijados por la fuerza física y no por la razón y los principios. El sistema feudal concedía un sitio exacto a cada hombre en un orden jerárquico estricto, y en él los barones detentaban el poder recibido de manos de sus superiores, eclesiásticos o seculares; los duques se enseñoreaban en sus posesiones, en nombre del rey, y el rey, el emperador, y el Papa gobernaban la tierra como un feudo concedido por Dios.

Las virtudes feudales fueron fe, valor y ciega lealtad al igual o al superior; cualquier desviación de este código era traición y castigada con el aislamiento y el rechazo. La derrota tenía que ser decidida en el campo de batalla, y Dios reservaba la victoria a los justos. No obstante, a los enemigos, siempre que fuesen de alta alcurnia y su árbol genealógico no tuviese tacha alguna, se les podía conceder las distinciones de honor y bravura; de otra manera, habría sido socialmente imposible entrar en combate con ellos. En la *Canción de Rolando* y el tapiz de Bayeux no figura con prominencia persona alguna cuyo rango estuviese por debajo del de barón. De modo semejante, las abadías construidas por Guillermo y Matilde fueron destinadas principalmente a personas de alto rango, y a través de su construcción la pareja real prestaba su juramento feudal a Dios.

En cuanto a temas, la *Canción de Rolando* y el tapiz de Bayeux tienen muchos puntos en común. La *canción* comienza de este modo: "el rey Carlos... ha conquistado todas las altas tierras hasta el mar; ningún castillo lo ha resistido, ni muralla ni ciudad han quedado ilesas, salvo Zaragoza situada en una altísima montaña. De ella es señor el Rey Marsilio que no adora a Dios sino a Mahoma y a Apolo: que sobre su cabeza caigan todas las

calamidades". Si se substituye simplemente Carlos por Guillermo, Zaragoza en España por Inglaterra, la barrera del mar por la de la montaña y Marsilio por Haroldo, la situación se transforma exactamente en la contemporánea a la que con tanta fidelidad muestra el tapiz. Aún más, en la batalla de Roncevalles en el trío predominante que incluye a Rolando, Oliverios y al batallador arzobispo Turpín, no es difícil advertir sus equivalentes en Hastings: Guillermo y sus medios hermanos Roberto de Mortain y el indomable arzobispo Odón.

En la *canción* y el tapiz la guerra sin duda tuvo un origen religioso; en la primera, la lucha entre la cristiandad y el paganismo y en la otra, haber roto un sagrado juramento al proclamarse Haroldo rey, y ambas causas fueron bendecidas y sancionadas por el Papa. De nuevo, en ambas, el enemigo en la mejor tradición feudal es un digno adversario, noble y bravo, pero equivocado desde el punto de vista religioso. En la *Canción de Rolando*, Marsilio era taimado, pero en todo momento observó las reglas del arte feudal de guerrear. La gloria del mayor adversario pagano de Carlomagno, con sus sedas de Alejandría, oro de Arabia, espada tachonada de gemas y brillantes estandartes, es descrita magistralmente en lenguaje poético, con el mismo tono que las virtudes caballerescas de Haroldo son mostradas de manera repetida en forma visual. En ambos, los símbolos religiosos figuran de manera prominente. Durandarte (durendal), la espada de Rolando, es su más sagrada pertenencia, y en su interior tiene un diente de San Pedro, sangre de San Basilio, cabellos de San Dionisio, y un fragmento del manto de la virgen, todos ellos recuerdos de su peregrinación a Tierra Santa. La importancia de dichas reliquias en esa época era extraordinaria. En el tapiz la usurpación de Haroldo del poder real fue dolosa y traicionera, ante todo por haber roto el juramento prestado sobre los relicarios en la Catedral de Bayeux. El perjurio y haber roto un juramento prestado en condiciones sacrosantas, fue causa suficiente para la invasión.

La convicción religiosa es absoluta en la *canción* y en el tapiz. Comentarios contundentes como "errados están los paganos y razón tienen los cristianos", no dejan margen a la duda teológica o filosófica perdurables acerca de la razón que asistía a la causa. En cada uno cabe advertir la importancia y glorificación de la fuerza bruta y las proezas en las armas, por los detalles descriptivos de vestiduras, armaduras y armas que son tratados con innegable orgullo. El tapiz y el poema son la cristalización del mundo de un hombre sometido a lealtad inquebrantable y certidumbres morales y físicas. La caballería en cada uno de ellos se basa en las formas de batirse con los hombres. El código de Rolando y Oliverios, y el de Guillermo y Odón fue sin duda el de "mi alma a Dios, mi vida al rey y mi honor para mí solo"; el gótico agregaría: mi corazón a mi dama. Los pensamientos de Rolando moribundo, por ejemplo, se dirigen a su familia y su alcurnia; a su rey, el gran Carlos, a su país, la bella tierra de Francia, y a su espada Durandarte. De modo significativo, no menciona a su prometida la dama Aida. En líneas anteriores el exasperado Oliverios había reprochado a Rolando su temeridad de no pedir oportuna ayuda, y en ese momento jura: "por mis barbas, y veo otra vez a mi hermana la bella Aida, nunca regresarás a

sus brazos" El amor en este caso no es verdadero ni galante, y sólo habla el barón feudal, que considera a sus parientes como posesiones y bienes muebles, cuya fe y valor le mueven a admiración. Más tarde, después que Carlomagno retorna a Francia, la pobre dama Alda pregunta sobre la suerte de su prometido. El rey le dice que ha muerto, y como resarcimiento le ofrece la mano de su hijo Luis, pero la dama expira a sus pies. Sería interesante averiguar si murió de la pena por la muerte de Rolando o por la falta de tacto de Carlomagno en su ofrecimiento. A ella están dedicadas apenas una docena de los 4 000 y tantos versos del poema, y por esa causa Henry Adams justificadamente ha comentado: "Nunca, después de la primera cruzada, poema alguno alcanzó heroísmo tan grande como para sostenerse por sí mismo sin heroína". Como dato curioso, en el lado sarraceno, la reina esposa de Marsilio participa de manera importante en los asuntos de estado al estar incapacitado su esposo, en tanto que en el lado cristiano no hay mujer alguna que alcance condición semejante. En el tapiz de Bayeux, el único sitio en que es mencionada una mujer por su nombre, es en la inscripción enigmática *en donde un clérigo y Aelfgyva*, aparentemente incluidos como justificación de un episodio menor al describir la invasión de la Gran Bretaña. A pesar de que en los bordes del tapiz y junto al lecho de muerte de Eduardo el Confesor hay muy pocas figuras femeninas, ninguna de ellas destaca de manera importante. Ambas obras son por esa causa, tan atrevidas y directas, como delicadas y sutiles serían la poesía y el arte del período gótico siguiente. Rolando y sus equivalentes en el tapiz batallaron denodadamente por el rey y su país, en tanto que los héroes de caballería del período ulterior entraron a la contienda por la mirada amorosa de un par de ojos azules, la efímera sonrisa de unos labios bellos, o las rosas fragantes lanzadas por una dama desde su balcón.

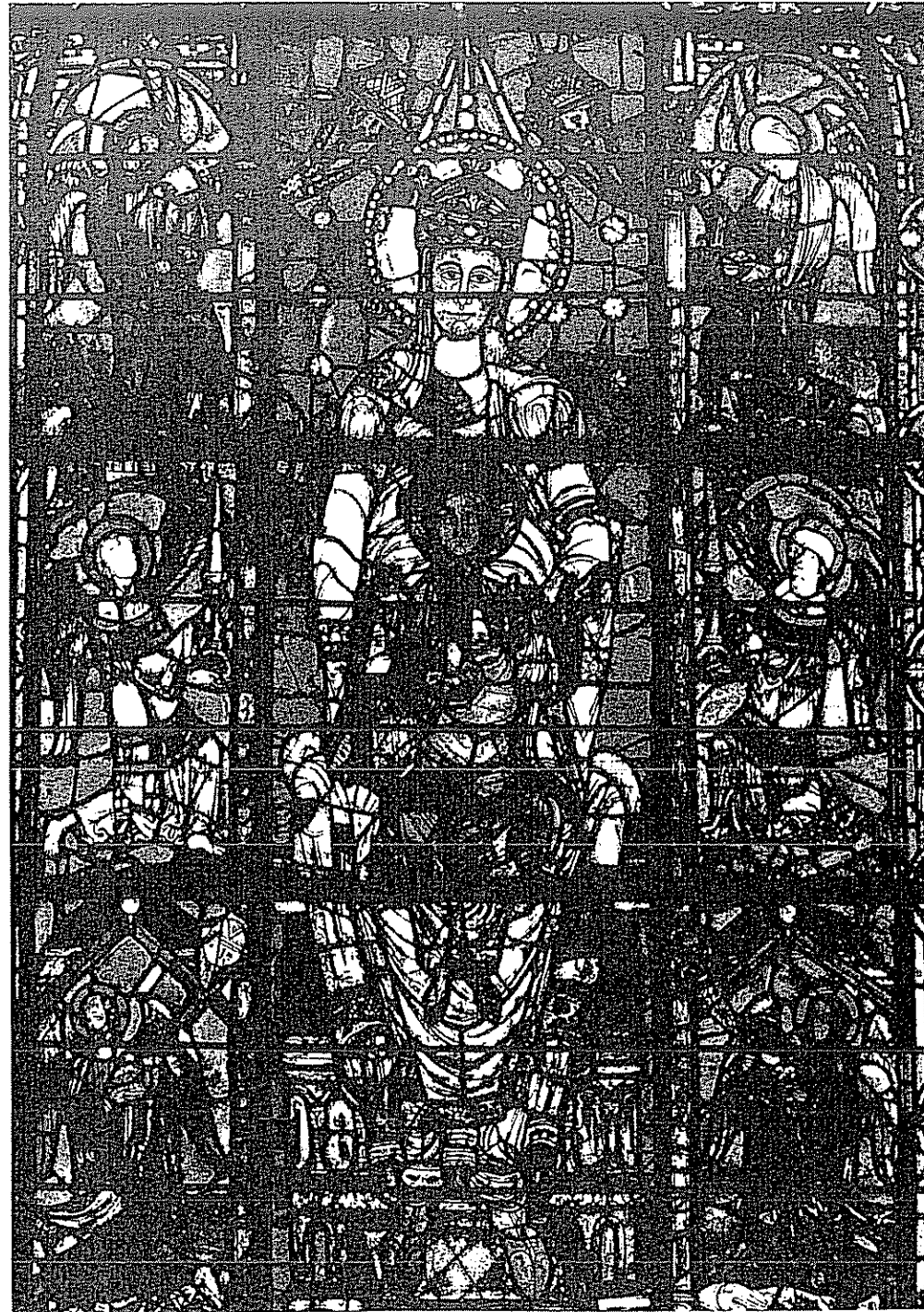
Las consideraciones formales de la canción de Rolando y el tapiz de Bayeux están acordes con su carácter áspero. El énfasis en ambas obras está en lo concreto más que en lo abstracto, en el contenido y no en la forma, y en el predominio de la secuencia narrativa sobre la estructura. La narración de la historia en ambos casos está casi totalmente desprovista de floreos literarios o visuales. De la misma manera que las hazañas predominan sobre la forma poética en la *canción*, el elemento narrativo en el tapiz de Bayeux es más importante que el detalle decorativo; todas sus partes guardan relación directa con la historia; en el poema la acción es tan directa que apenas si incluye alguna metáfora. En ambos, los atributos son fijos. En el tapiz los ingleses siempre llevan bigotes y los normandos están afeitados. En el poema, los reyes son siempre poderosos, sea cual sea su bando, y los caballeros son invariablemente valerosos, sin importar el partido que hayan tomado. De modo semejante, en la escultura de este período los reyes portan siempre coronas, incluso si están acostados, y los apóstoles están siempre descalzos, y así sucesivamente.

La simetría rara vez es tomada en consideración. Los versos del poema, por ejemplo, son pentámetros heroicos modelados casi a hachazos, que casi automáticamente se acomodan en estrofas irregulares, que en promedio tienen 14 versos. De modo semejante, el espacio dado a las

escenas individuales en el tapiz de Bayeux, a semejanza del tamaño de los compartimientos en la archivolta del tímpano de Vézelay (fig. 91), y la desigual altura de los arcos en un muro de catedral románica, son desproporcionados y asimétricos.

Los detalles en la *canción*, el tapiz, San Esteban y la Torre de Londres, por lo señalado son burdos y sin pulir. El románico, en términos generales, y el período normando en particular, fueron una época de formación, construcción, experimentación y obtención de nuevas formas de expresión, y no una época de cristalización, expresión pulida y realización definitiva. En arquitectura, el proceso de construir era más importante que lo construido. La importancia concedida en el tapiz a representaciones de castillos, fortificaciones y edificios específicos como la abadía de Westminster y las iglesias abaciales de Caen, sugiere la imagen de un mundo de constructores y un siglo pleno de actividad y progreso arquitectónicos. La narración directa y simple de las hazañas en la *Canción* y el tapiz encuentra su equivalente arquitectónico en la honestidad funcional del estilo de la Torre y de la Iglesia de Guillermo el Conquistador en Caen. Al igual que la narración por acción directa en la *Canción* y el tapiz predomina sobre la forma literaria y el floreio decorativo, la honestidad estructural del proceso de construcción, ejemplo del cual son la Torre y San Esteban, se transforma en la característica principal. El proceso de alargar la poesía de baladas para transformarla en la forma épica de la *canción de gesta* capaz de sostener la atención en las largas noches del invierno normando o de extender algunos paneles pictóricos y hacer que adquirieran la minuciosidad y longitud heroicas de un tapiz que narra un importante episodio histórico, fue, en todas sus partes, esencialmente el mismo que el de elevar altas torres que atravesaran los resplandecientes cielos del norte de Europa.

La imagen del mundo normando como tal, integrada a través de las diversas artes, no es esencialmente compleja. Poco fue el misticismo de estos rubios aventureros vikingos. Con presteza se apropiaron de todo progreso de su época, así fuese el abandono de su poco dúctil lengua materna en favor de la más flexible lengua francesa, o al adoptar muchas de las reformas morales y arquitectónicas cluniacenses. Ejemplo adecuado de lo directo y práctico de su actitud se advierte en el tapiz de Bayeux en que la identidad de cada figura que muestra y su quehacer, están documentados exactamente con nombre y sitio. En todo lo que hicieron los normandos, sea cual sea la obra, está siempre el sello de su determinación y energía características. De este modo, el tosco hombre de acción en Guillermo queda hermanado con los monosílabos marciales de la *canción*, con lo directo y franco de la tapicería de Bayeux, y con las piedras ásperas de la Torre y las abadías, para hacer una sola estructura monolítica. Cada una se ocupó de formas de acción, y, en imágenes, palabras o piedras, está presente el espíritu épico. Hazaña por hazaña, sílaba por sílaba, puntada por puntada, imagen por imagen y piedra por piedra, cada obra plasmó la gran personalidad, la épica heroica, el tapiz impresionante o la asombrosa Torre, y en el proceso nos revela la estructura feudal normanda en sus proporciones verdaderamente monumentales.



LAMINA 5 Nuestra Señora de la Bella Vidriera siglo XII Vidriera de colores. Catedral de Chartres

8 EL ESTILO GOTICO

ISLA DE FRANCIA, FINALES DEL SIGLO XII Y COMIENZO DEL SIGLO XIII

A diferencia de las costas mediterráneas en que florecieron por siglos centros esplendorosos de cultura como Atenas, Alejandria, Antioquía, Constantinopla y Roma, la región norte de Europa había sido poco menos que una zona rural con algunas avanzadas provinciales romanas y más tarde un conjunto disperso de castillos, monasterios y villorrios. Antes del siglo XIII ningún centro medieval urbano al norte de los Alpes podía ser llamado con justicia, ciudad. Al final del siglo XII, emperero, Felipe Augusto, Rey de Francia, destinó a París como su ciudad capital, la rodeó de murallas y empedró algunas de sus calles. Sus sucesores continuaron la obra y a finales del siglo XIII París era la capital de un reino de importancia creciente. Con su espléndida Catedral de Nuestra Señora, su universidad, famosa por las cátedras de Abelardo, Alberto Magno, y los santos Tomás de Aquino y Buenaventura y su comercio floreciente capaz de sostener más de 150 000 habitantes, París podía reclamar para sí con justicia la condición de ciudad capital. Cuando recordamos, emperero, que Constantinopla era el eje del rico Imperio Romano de Oriente, y era una ciudad con más de un millón de habitantes desde la época de Justiniano, podemos captar en su perspectiva justa el rango alcanzado por este primer centro urbano transalpino.

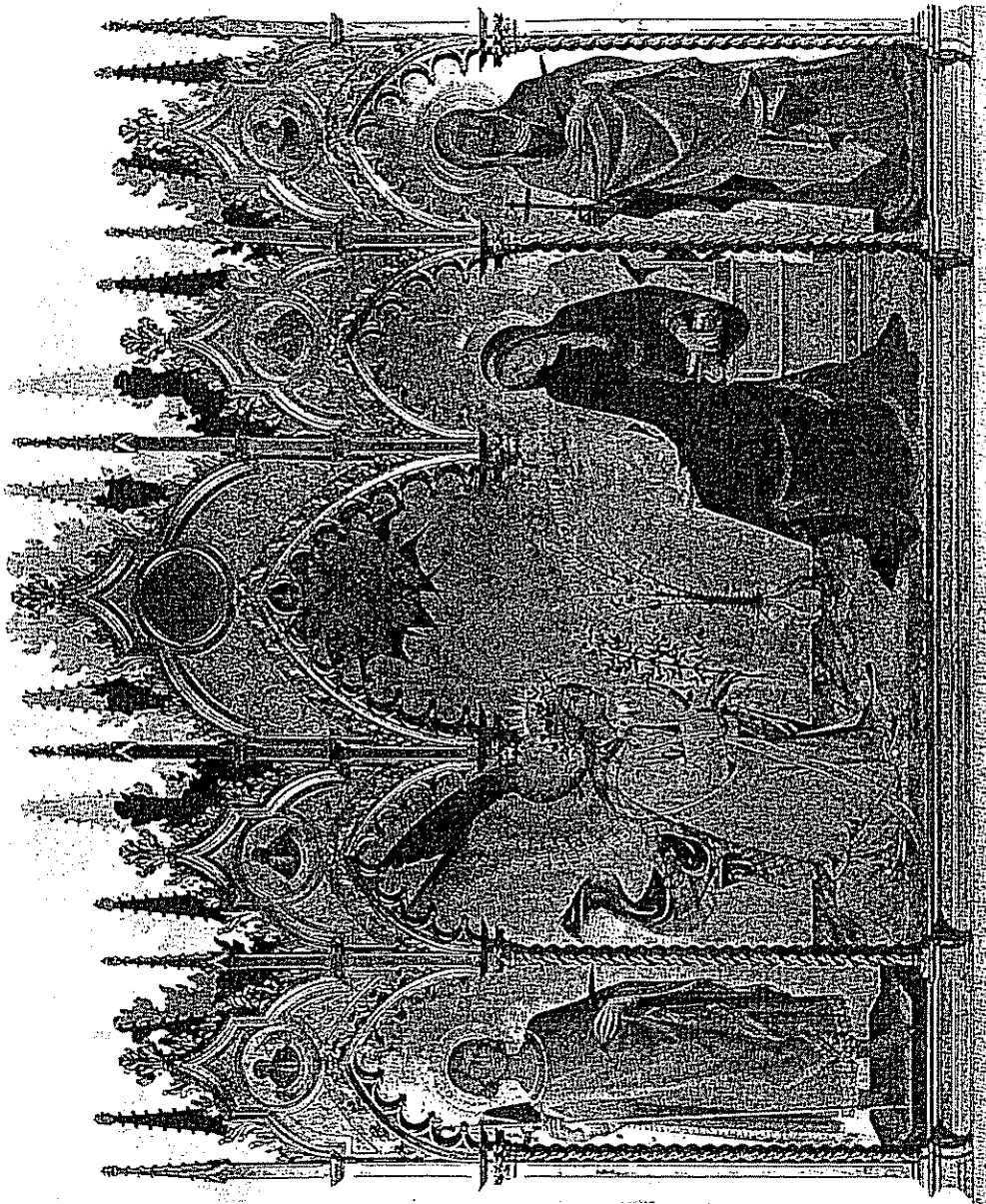
El crecimiento de París, si bien más rápido que otros centros septentrionales, no fue en absoluto un hecho aislado. Durante todo un siglo la población como unidad social había paulatinamente ganado ascendencia sobre el estado feudal, y los relatos de la época nos mencionan a Gante con sus casas almenadas, a Lila y sus paños, Tours y sus cereales, y la forma en que todas estas ciudades tenían comercio con países lejanos. Con excepción de esas referencias ocasionales, la vida de las poblaciones francesas medievales hubiera sido sólo un libro sellado de no haberse conservado los documentos visuales en la forma de los castillos de los señores feudales, los monasterios y, por sobre todo, en las catedrales.

Se acepta como el prototipo de la catedral gótica la iglesia abacial de San Dionisio (Saint Denis), en las afueras de París. Este monasterio estaba bajo el patrocinio directo de los reyes de Francia, y fue su panteón tradicional. A mediados del siglo XII estaba bajo la dirección de Suger, un hombre cuyas virtudes y talentos eran tan notables como obscuro su origen. Como confesor, mereció toda la confianza de los reyes, gobernó Francia como regente en tanto Luis VII emprendía una cruzada, y cuando se encargó de reconstruir su iglesia abacial, su

enorme prestigio personal y la importancia del templo como monasterio real, le permitieron reunir a los artifices más expertos de todo el reino. La iglesia de Suger, de este modo, se tornó una síntesis de todas las ideas experimentadas cuya eficacia habían comprobado los constructores románicos. La posteridad con razón puede regocijarse que el abate, en su entusiasmo por su proyecto, lo describiera con toda minuciosidad, y su libro constituye una fuente invaluable de información del pensamiento arquitectónico de la época. En 1130, cuando San Dionisio era un proyecto por realizar, como señalamos, el abate Suger hizo una visita prolongada a Cluny para aprender por observación directa todo lo referente a la recién terminada iglesia. Sus comentarios de la iconografía en la ventanería y la escultura de San Dionisio, sugieren que tomó personalmente parte en este aspecto del proyecto, aunque por desgracia no conocemos el nombre del arquitecto que llevó a cabo la construcción. San Dionisio es notable no tanto por sus innovaciones, sino por la combinación feliz de elementos del románico tardío, como el arco apuntado y la bóveda de crucería.

Muchas iglesias cluniacenses del período románico tardío utilizaron estos elementos por separado, pero es posible que la abadía de Suger los haya agrupado por vez primera en un sistema estructural coherente, y el rango del abate en la corte francesa, al igual que la proximidad de la iglesia a París, permitió la aceptación amplísima y la libre realización de sus ideas. Por esas causas, San Dionisio se convirtió en el modelo de muchas de las catedrales góticas que poco después serían construidas en la región.

La isla de Francia, (Ile-de-France), el real dominio con París como su centro, fue el escenario en que nació el estilo gótico, y en el que, por un lapso aproximado de 1150 a 1300 alcanzó la cima de su perfeccionamiento. El nombre de esta región denota las tierras reales bajo el dominio directo del rey de Francia, en tanto que el resto de lo que es dicho país, estaba aún bajo el dominio de varios señores feudales. Por herencia, matrimonios, conquista y compra, la isla de Francia creció poco a poco con los años y se transformó en el núcleo de la futura nación francesa y, a semejanza de una rueda con París como un eje, se extendió en un radio de unas 100 millas, con rutas que se extendían a Amiens, Beauvais, Reims, Bourges, Ruán y Chartres, todas ellas sedes catedrales. La expresión más elevada del período medieval se admira en estos milagros de piedra majestuosa: las expresiones cristalizadas del esfuerzo comunal, la exaltación religiosa y las fuerzas emocionales e intelectuales de quienes los crearon. Aún más, la arquitectura gótica es un impulso dinámico, titánico, que alcanza la altura para



LAMINA 6. SIMONE MARTINI. Anunciación. 1333. Temple sobre madera, de 2.60 m X 3 m.
(Los santos en los paneles laterales son de LIPPO MEMMI.) Galería de los Oficios, Florencia.

Hechos generales

1096 a 1291	Cruzadas: los cristianos europeos combaten a musulmanes y sarracenos; la propagación del cristianismo abrió rutas de comercio	1225	Comienza la construcción de la catedral de Beauvais; el coro es terminado en 1272
1137	Luis VII comienza su reinado como soberano en Francia; desposa a Eleanor de Aquitania	1226	Luis IX es Rey de Francia, bajo la regencia de su madre Blanca de Castilla
1140	El abad Suger comienza la iglesia abacial de San Dionisio, prototipo de las catedrales góticas	1233	Chartres es anexado al territorio de la corona de Francia
1142	Muere en Cluny Abelardo, maestro de la Escuela de Nuestra Señora en París	1236	Termina la regencia de Blanca de Castilla
Aprox. 1150 a 1170	Fundación de la Universidad de París	1240	Comienza en París la construcción de la Santa Capilla Real de los Reyes franceses
1163 a 1235	Construcción de la Catedral de Nuestra Señora en París	1250	Alberto Magno enseña en la Universidad de París
Aprox. 1163	Se funda la Universidad de Oxford; poco después, la de Cambridge	1274	Alcanza su punto máximo la filosofía escolástica
1180	Felipe Augusto es coronado Rey de Francia; rodea la ciudad de París de murallas, y la eleva al rango de ciudad capital		Mueren los Santos Buenaventura y Tomás de Aquino
1194 a 1260	Comienza la reconstrucción de la Catedral de Chartres después que un incendio destruye la estructura anterior; Filiberto es consagrado obispo de Chartres; de 1020 a 1028 dicho obispo construye la catedral románica; en 1134 la catedral románica de Filiberto es destruida por otro incendio; en 1145 es reconstruida la catedral románica; en 1194 un nuevo incendio destruye la catedral románica con excepción del nártex, pórticos occidentales, dos torres, y tres vidrieras; en 1260 la catedral es dedicada por Luis IX	Filósofos	
1210	Reconstrucción de la catedral de Reims	Aprox. 1079 a 1142	Abelardo
1215	En Inglaterra se firma la Carta Magna	Aprox. 1193 a 1280	Alberto Magno
1220	Comienza la construcción de las catedrales de Amiens y Ruán	1221 a 1274	San Buenaventura
1223	Luis VIII es coronado rey de Francia	Aprox. 1225 a 1274	Santo Tomás de Aquino
		Músicos	
		Aprox. 1122 a 1192	Adán de San Victor, coautor de himnos con San Bernardo de Claraval
		Aprox. 1150	Actividad de Leonin en la Catedral de Nuestra Señora de París
		Aprox. 1183	Actividad de Perotin en la Catedral de Nuestra Señora de París
		Aprox. 1237 a 1288	Adán de la Halle, autor y compositor de <i>Le Jeu de Robin et Marion</i> , una representación pastoral con música
		Aprox. 1240	Se escribe "Sumer is icumen in", la pieza más antigua de polifonía profana que ha sobrevivido
		Aprox. 1260	Francisco de Colonia, teórico musical

remontarse al infinito. A pesar de que la construcción requirió varios siglos, es muy difícil decir que las catedrales góticas son monumentos acabados, pues en realidad para ello se necesita de la imaginación del observador.

A diferencia de la iglesia abacial, una catedral está situada en una zona muy poblada, y está bajo la jurisdicción de un obispo, de quien es sede oficial. La catedral no se levanta en un terreno llano y en despoblado como el monasterio, sino que necesita una población en donde pueda enseñorearse sobre los tejados y pináculos de los edificios que se agrupan a su alrededor. El desnudo exterior de una abadía detiene, en tanto que la talla intrincada de la fachada de una catedral despierta la curiosidad e invita a la entrada. Como centro de la vida del claustro, un monasterio es más rico en la penumbra de su interior; por lo contrario la decoración más elaborada de una catedral se orienta a la reunión masiva de fieles. Las altísimas torres de una catedral gótica necesitan espacio para elevarse, y sitio para arrojar su sombra. Sus agujas son signo que orienta al viajero distante hasta

el templo y dirigen los vacilantes pasos del cansado campesino a su regreso al hogar después de un día en los campos, y las campanas de sus torres con su tañido, son el reloj que regula la vida de toda la población y campos aledaños. Ellas nos hablan de bodas y funerales, y del tiempo para el trabajo, el descanso y la plegaria.

Una catedral es, sin duda, ante todo un centro religioso, pero en una época en que los asuntos espirituales y mundanos estaban tan íntimamente relacionados, se entremezclaban sus funciones religiosas y profanas. Su nave central no sólo era el sitio para los servicios religiosos, sino en ocasiones una sala capitular en que toda la población podía reunirse a discutir asuntos públicos. Los ricos decorados que visten el gran cuerpo de la catedral no sólo narran la historia del cristianismo sino también la historia de la población y de las actividades de sus vecinos. La catedral, de ese modo, fue un museo municipal en cuyas paredes estaba tallado el documento vivo de la vida de la población. La iconografía de una catedral dedicada a la Virgen no sólo incluyó temas religiosos. La Virgen María fue la patrona de las artes liberales,

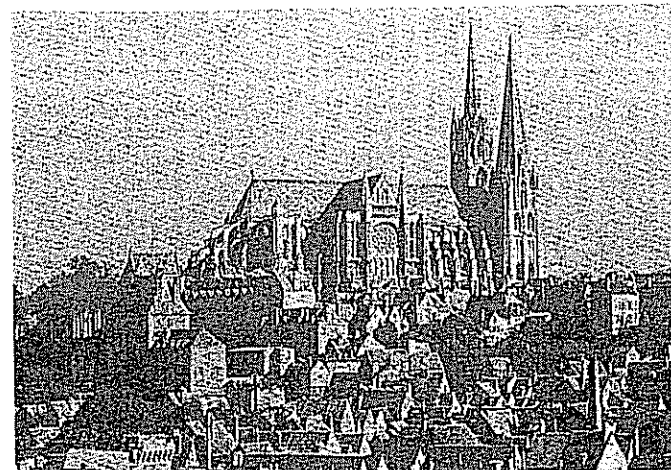


Fig. 113. Catedral de Chartres (desde el sureste).

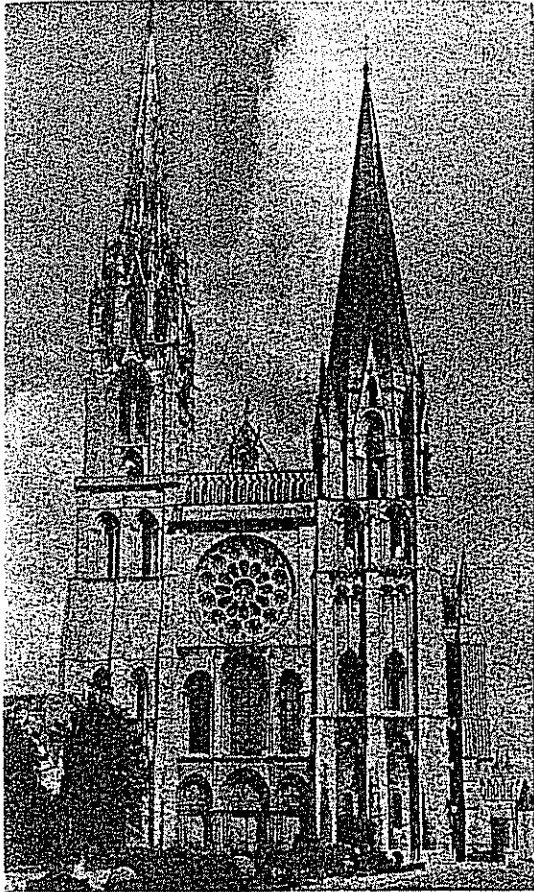
y por ello su catedral a menudo fue una enciclopedia visual, cuyos temas cubrían todo el campo del conocimiento humano. El púlpito no era sólo el sitio en que se decían sermones, sino también una cátedra para conferencias e instrucción. El santuario fue el escenario en que se representaba el drama religioso; por fuera, los portales ricamente tallados y profundos sirvieron como foro para autos sacramentales adecuados a la estación, y los porches como plataformas en que juglares y trovadores entretenían a su público. Las estatuas de piedra y vitrales coloreados, además de ser ilustraciones de sermones, sirvieron como galerías pictóricas para estimular la imaginación. El coro no sólo fue el asiento del canto litúrgico sino el sitio para audiciones musicales en que se ejecutaban intrincados motetes polifónicos y se cantaban las melodías de los dramas religiosos.

Chartres (fig. 113), a diferencia de París, nunca fue un gran centro de comercio, sino un pequeño obispado en medio de un distrito rural, lejos de las vías más transitadas. Su fama provino de su basilica dedicada a la Virgen María, en donde cada año miles de peregrinos de todos los ámbitos del reino se congregaban para celebrar las fiestas de la Virgen, el gran climax en la serie corriente de festividades religiosas. La catedral de Chartres, al igual que otras, no sólo fue el centro espiritual de la vida de los vecinos sino el centro geográfico de la población medieval. Por sobre todo, su imponente sombra se proyectaba en los edificios eclesiásticos a su alrededor, que incluían el palacio del obispo, la escuela catedralicia, un claustro, un hospicio y una casa de caridad. Su fachada occidental forma un lado de la plaza del mercado, y del frente de la catedral nacen las estrechas calles en que se apiñan las casas y talleres de los ciudadanos. Como miembros de gremios o asociaciones, los vecinos contribuyeron con su trabajo y productos a la catedral en construcción. Los gremios donaron la ventanería de cristales y las estatuas; también se obligaron a aportar de

manera continua, lámparas para los altares y pan para la liturgia de la comunión.

La catedral en sí, hacia la cual convergían todas las miradas y los pasos, representó un esfuerzo comunal de picapedreros, albañiles, carpinteros y metalistas, quienes aportaron su tiempo, pericia y caudal para construirla. De este modo, fue el producto más espléndido que una población y sus artifices pudieron producir. Como gran monumento cívico, fue el orgullo de la comunidad. Las ambiciones y aspiraciones de los ciudadanos modelaron sus características y perfiles. En esos días la importancia de una población se medía por el tamaño y altura de su catedral, al igual que por la importancia de las reliquias religiosas que albergaba. En consecuencia, hubo rivalidades cuando la bóveda de Chartres se alzó a casi 36 m de la planta. Le seguía en importancia Amiens, que logró una altura de casi 41 m, y por último Beauvais, que fue la más majestuosa de todas, cuyas bóvedas se remontaban a más de 48 metros.

El extraordinario entusiasmo religioso que de modo apremiante llevó a la elaboración y construcción de estos proyectos inmensos podemos conocerlo a través de los relatos de algunos escritores medievales. Las palabras del abad Haimon, que señalan el entusiasmo y fervor religioso y también la participación simbólica probable de los nobles en la labor manual, reflejan el magno espíritu de esa época: "¿Quién ha oído que en épocas pasadas", escribió después de visitar Chartres, "príncipes poderosos de este mundo, hombres colmados de honor y riqueza, nobles, hombres y mujeres, hubiesen hecho a un lado su orgullo y doblado la cerviz para colocarse los arneses de carretones y que, como bestias de carga, hubiesen llevado estos vehículos a la morada de Cristo, cargados de vino, cereales, aceite, piedra, madera y todo lo necesario para la subsistencia o para la construcción de la iglesia? ... y al llegar a ella, disponían los carromatos a su alrededor como un campamento espiritual y durante



Izquierda: Fig. 114. Fachada occidental, Catedral de Chartres; hecha entre 1194 a 1260 (los pórticos y ventanales en lanceta fueron hechos por 1145; la torre del sur por 1180; la aguja del norte, entre 1507 y 1513). La fachada tiene más de 47 m de anchura; la catedral, más de 128 m de largo; la torre del sur (*derecha*) poco más de 103 m de altura y la del norte (*izquierda*), 113 m de altura.

El triple portal y las ventanas con maineles ojivales (apuntadas) de la parte superior, originalmente estuvieron a casi 27 m por detrás de las torres gemelas; juntas, son todo lo que quedó de la antigua iglesia románica después del incendio de 1194. En la reconstrucción, fueron llevadas hacia adelante para igualarlas con las torres del frente. El gran ventanal en rosetón fue colocado para llenar el espacio entre las torres, y por arriba la hilera de reyes y un piñón fueron añadidos para disimular el piñáculo del techo de madera que protege la bóveda de la nave.

De las torres gemelas arrancan los altísimos y afilados chapiteles que parecen una continuación lógica y necesaria de las líneas verticales de los contrafuertes que adornan el frente de las torres, y una expresión adecuada del espíritu gótico de aspiración hacia lo alto. La fachada de Chartres, empero, tiene como rasgo poco común, contar con dos chapiteles o agujas distintas. En París, Ruán, Amiens y otros sitios, los chapiteles fueron proyectados pero nunca terminados, y en Estrasburgo sólo una de las torres tiene aguja. Las dos agujas de Chartres establecen un contraste interesante entre el criterio de los arquitectos de la primera construcción, y las ideas de los que construyeron la ulterior. En la más antigua del sur (*derecha*), el constructor pensó que la zona de transición entre la torre y la aguja debía ser lo más uniforme y llana que se pudiera, y lo logró al añadir un piso entre los tres niveles de la torre inferior, y la base piramidal de la aguja por arriba. En esa torre, las ventanas abuhardilladas que sirven como una gran viga maestra, están coronadas con doseletes que incluyen agujas en miniatura, grandes y chicas para cada una de ellas, que a su vez adornan y rodean la base del gran chapitel mayor, rompen las líneas de la pirámide y se agregan al ritmo del movimiento vertical. La transición entre la torre cuadrada de sostén a la forma octagonal del chapitel y la continuación de las líneas rectas que van desde el piso hasta las líneas cada vez más afiladas de la esbelta gran pirámide que culmina a más de 105 m, se logró con toda delicadeza. En la de la izquierda (del norte) el arquitecto del gótico ulterior encargado de substituir la antigua aguja de madera destruida por el fuego, se preocupó más por lo intrincado del diseño y por hacer ascender su aguja más elegante y delgada, a casi 10 m más alta que su vecina. Aunque ambas son inigualables en términos de su propio contexto estilístico, la torre antigua del sur, aún firme y majestuosa después de siglos, y que ha resistido el embate de incendios, es la que más admiran los expertos en arte.

Quando se entra a través del pórtico central de Chartres, a nuestra vista se extiende la amplísima nave (fig. 115), con casi 18 m de anchura, una de las más espacia- sas naves centrales del gótico. En ambos lados están

naves laterales, amplias y proporcionadas, con sus vidrieras de cristales policromos que permiten el paso de un torrente de claridad. El arquitecto gótico casi omitió las paredes. En vez de correr en sentido paralelo a la nave central, los pilares de sostén están en ángulo recto a ella, y el tramo entre uno y otro está cubierto por las bóvedas, lo que permite contar con espacio para ventanales que iluminen el interior a nivel de la planta baja y del ventanal alto. Las paredes, en vez de sostener el peso de la estructura superior, tienen como tarea principal limitar el interior y servir como armazón para las vidrieras. Por medio del lenguaje de forma y color, el espacio en las paredes establece comunicación con los fieles, por representaciones de temas religiosos, y en un día soleado, los rayos de luz filtrada transforman la planta baja en un cambiante mosaico de colores. Junto con el ventanal alto, los haces de luz difusa y misteriosa sirven para resaltar el sistema arquitectónico de arcos, pilares y bóvedas en forma tal, que contribuyen a la ilusión de tamaño y altura infinitos. La mirada es llevada naturalmente hacia la luz, y por ello el interior da la impresión de ser un gran ventanal.

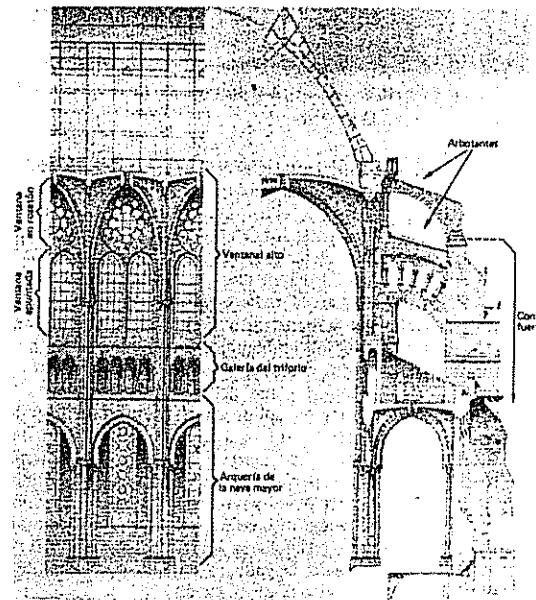
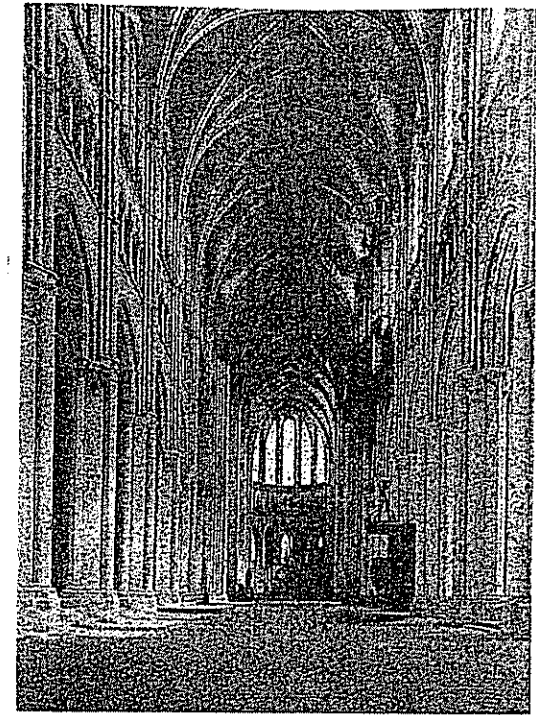
Regresando al centro de la nave, la atención del observador es llevada a la arquería de siete tramos que marchan majestuosamente hacia el cruce del transepto y al coro del fondo. Los pilares inmensos consisten en una sólida columna central con cuatro columnitas adosadas, de proporciones más delgadas, reunidas, que constituyen el pilar fasciculado. Como se advierte en la figura 115, pilares de centro cilíndrico y columnitas octogonales adosadas alternan con pilares de centro octogonal y columnitas cilíndricas. Se logra un ritmo interesante de planos que sobresalen y se hunden, del cual otra variación es aportada por el juego de luz entre las superficies redondas y angulosas alternas.

El espacio por encima de los graciosos arcos apuntados de la arquería está ocupado por una serie de arcos abiertos menores que cubren el espacio entre los tramos. Por detrás de ellos corre la galería del triforio, que utiliza el espacio por arriba del techo interno sobre las naves laterales y por debajo del techo externo en declive que se extiende hacia afuera desde la base del ventanal alto. Por arriba del triforio está toda la ventanería alta, que en este caso cumple con creces su cometido. El diseño triple de dos ventanillas (maineles) en lanceta, una junto a otra, que rematan en una ventanilla circular por arriba, permite un máximo de espacio para la ventanería y un mínimo de construcción de mampostería.

Toda la gran nave mayor está cubierta por lo que se ha considerado el triunfo de los constructores góticos, la amplia bóveda de crucería cuadrupartita (figs. 115 y 116) que en Chartres asciende a más de 36 m de la planta. El principio de esta bóveda es el fundamento de

Arriba: Fig. 115. Nave mayor y coro de la Catedral de Chartres, construidos entre 1194 a 1260. Nave mayor, 39 m de largo por 16 m de ancho, y más de 36 m de altura.

Derecha: Fig. 116. Catedral de Chartres, corte transversal de la nave (*izquierda*) y esquema de una bóveda (*derecha*). Dibujo de Goubert



toda la noche celebraban la vigilia con himnos y cantos. En cada carro encendían cirios y lámparas, y en cada uno colocaban a los enfermos para llevarles las preciosas reliquias de los santos, para su auxilio."

ARQUITECTURA DE LA CATEDRAL DE CHARTRES

Al observar por primera vez las proporciones armoniosas de la fachada occidental de la Catedral de Nuestra Señora de Chartres (fig. 114), todo parece tan bien colocado y hecho, como una verdad inmutable. Empero, lo que parece tan sólido, tan cierto, tan monumental, es en realidad el resultado final de lo que quedó de un incendio, un largo proceso de construcción y una dosis generosa de improvisación. Cuatro siglos separan las partes más antiguas, de las ulteriores, y ese intervalo fue testigo de la construcción rápida en épocas de prosperidad, interrupción y lentitud en épocas de pobreza, trabajo inspirado con ardor religioso, y destrucción cruel por el fuego.

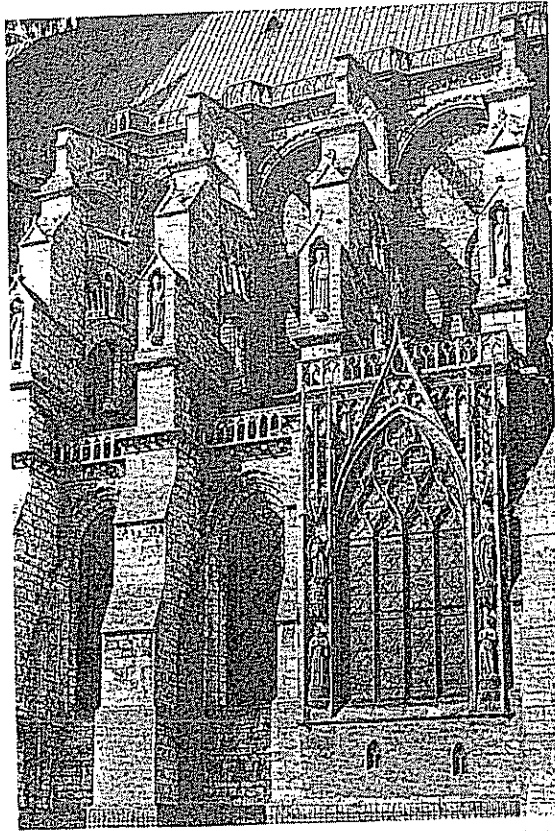


Fig. 117. Exterior de la nave (desde el sur). Catedral de Chartres, entre 1194 y 1260

todo el pensamiento gótico, y a su vez explica todos los elementos de sostén como columnas, columnitas, pilares fasciculados, pilares y arcos apuntados, de los cuales cada uno participa para dirigir el peso descendente de las nervaduras de los arcos transversales y diagonales hacia la planta baja, con la mayor eficacia posible. La nervadura de los pesantes arcos transversales es llevada más allá de los niveles del ventanal alto y el triforio por la gran caña central (columna embebida) en tanto que las nervaduras de los arcos diagonales menores se continúan en un grupo de columnitas más delgadas que descienden y se agrupan alrededor del sólido cuerpo central del pilar de la arquería. Chartres está exactamente a la mitad del proceso acumulativo "de tanteo" por el cual el sistema gótico terminó por perfeccionarse. Los pilares centrales de la arquería de la nave mayor aún son algo pesantes, como si el arquitecto no confiara del todo en su propio arroyo. En Reims y Amiens se logró adelgazarlos más, y la tendencia hacia la delgadez y la altura continuaron hasta sobrepasar el límite en Beauvais

En el exterior hay un número correspondiente de elementos en relación con los del interior (fig. 117). Las paredes ya no son elementos de sostén, pues el peso de las bóvedas converge ahora sobre puntos fijos, transmitido por los arcos apuntados a los pilares. Estos son apuntados en el exterior por los arbotantes que se apoyan en los estribos rematados por pináculos. De este modo, podemos advertir con claridad la función del arbotante, del pináculo y del pilar. En el exterior, al igual que en el interior, la mirada es arrastrada irresistiblemente hacia arriba por las líneas verticales que ascienden, que en el exterior sigue a los contrafuertes verticales que culminan en los pináculos, la procesión rítmica de los arbotantes hacia el techo inclinado del transepto, y que más allá se continúa en el espacio infinito.

La finalidad del arco apuntado también podemos advertirla con nitidez. Los arquitectos románicos borgoñones lo emplearon en Cluny principalmente como elemento decorativo para dar una sensación de altura y elegancia. Empero, los arquitectos góticos hicieron que sus arcos terminaran en punta, para elevar el remate de las nervaduras de la bóveda a una altura uniforme y así lograr mayor estabilidad estructural. Por la creciente pericia con que emplearon este recurso, fueron capaces de lograr alturas cada vez mayores, lo que a su vez hizo que se construyeran bóvedas más altas y lograran efectos más etéreos.

Cuando los arquitectos góticos lograron establecer una relación justa y funcional entre estos recursos, esto es, arco apuntado, bóveda de nervadura, arbotante con contrafuerte, galería del triforio, las paredes sostenidas por arquerías espaciosas, y espacios para ventanales llevadas al máximo en todos niveles, pudieron transformar las masas inertes de la obra de mampostería, en un equilibrio resistente de pesos y contrapesos. La arquitectura gótica de este modo, es un sistema complejo de impulsos y contraimpulsos (ver fig. 117) en que las partes existen en una relación lógica con el todo. El peso y posición de cada piedra tuvo que ser considerado siempre en términos de los que estaban por arriba y por debajo, para que su fuerza pudiera ser transmitida adecuadamente siguiendo diversos niveles, hasta descargarse por último en la planta baja. Si hubiera cedido cualquier parte, toda la estructura habría quedado en peligro. Todo ello es más admirable cuando se recuerda que los constructores góticos emplearon argamasa y un tipo especial de concreto para las juntas sólo como refuerzo y para lograr un tipo dado de seguridad estructural.

Esta lógica de los puntos de sostén interiores y exteriores no siempre toma en consideración la irregularidad del terreno en el que se edificó la catedral. Con los años, el suelo debió haber sufrido asentamientos en algunos puntos o alguno de los pilares o arbotantes sufrieron los estragos de inundaciones, lo que hizo que toda la estructura estuviese en peligro. También fue imposible hacer que las bóvedas de niveles altos fuesen lo suficientemente pesadas para resistir el embate del tiempo y los elementos del clima. En Chartres y otras ciudades hubo que proteger la obra de mampostería fina y delicada, por medio de techos de madera, y por ello a pesar que dicha catedral sufrió varios incendios, no se destruyeron

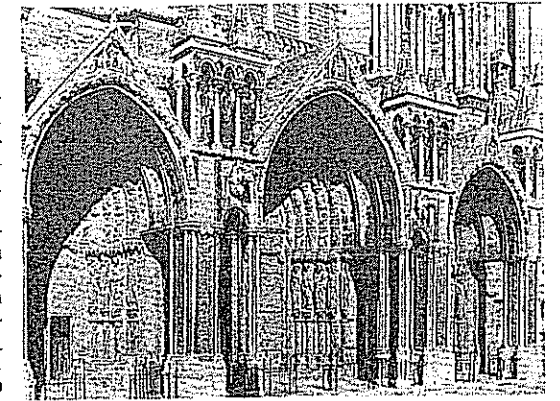


Fig. 118. Pórtico del sur, Catedral de Chartres. Siglo XIII

las bóvedas de piedra subyacentes. El constructor de Chartres logró tal estabilidad, que la estructura nunca ha sido reforzada y se levanta en nuestros días exactamente como hace varios siglos. La Catedral de Reims también ha resistido con majestuosidad las centurias, dos incendios y un bombardeo de artillería de la primera guerra mundial. Las catedrales góticas de hecho no han defraudado la esperanza depositada en ellas por los fieles, quienes desearon construir edificios que "no temieran el fuego hasta el día del juicio".

En Chartres, los brazos del crucero terminan en portales triples (fig. 118) que en tamaño y magnificencia sobrepasaban a los de la fachada occidental, supervivientes de la construcción original. Los pórticos, hechos en el estilo del siglo XIII, empero, están decorados con hileras cada vez más profundas de arquivoltas esculpidas, que logran un máximo de juego entre la luz y la sombra. La forma de dichos tramos dependió en parte del gusto de cada donante. El transepto septentrional con sus pórticos, porche y vidrieras, fue donativo de la familia real de Francia, especialmente de Blanca de Castilla y su hijo San Luis, en tanto que su equivalente meridional fue donación de su rival acérrimo, el duque de Bretaña. Cuando la catedral fue dedicada en 1260, Luis IX estuvo presente con un número de obispos, canónigos, príncipes y fieles del pueblo como pocas veces se había visto.

Más allá del crucero se extiende el coro y santuario espaciosos, rodeados por una girola o deambulatorio de doble nave que da acceso fácil al ábside y a su corona de capilletas o absidiolas radiadas. La liturgia gótica cada vez más elaborada exigió la participación de un número creciente de clérigos, y las capilletas de la enorme estructura fueron necesarias para acomodar un número cada vez mayor de miembros del coro. Las capillas absidales también son un elemento característico de la planta gótica perfeccionada, para que los peregrinos pudiesen tener acceso a diversos altares en que se guardaban las reliquias veneradas de los santos. La Catedral de Nuestra Señora de Chartres, al igual que iglesias anteriores edificadas en el mismo sitio, fue dedicada netamente al culto a la Virgen María. Su reliquia más afamada fue el velo legendario de la Virgen, que por tradición, había sido obsequio de la emperatriz bizantina Irene a Carlomagno. En otra capilla se guardaba el traje de Santa Ana, madre de la Virgen, llevado por los cruzados y donado a la iglesia en 1205. Esta reliquia explica las muchas representaciones de la santa en el santuario y las vidrieras, así como las peregrinaciones en su honor, solamente sobrepasadas por las de la Virgen. La capilla más importante en las catedrales góticas fue la de Nuestra Señora (*Notre Dame*) dedicada a la Virgen María. Estaba colocada en el eje principal de la nave central, más allá del centro del ábside, con capilletas de otros santos en uno y otro lado. Todas estas consideraciones hicieron que las partes situadas más allá del crucero adquirieran proporciones sin precedentes.

Los interiores góticos no necesitaron más detalle decorativo que las líneas verticales de los elementos estructurales, la variedad de representaciones en vidrieras, y por encima de todo, el torrente de luz que entraba. En Chartres, la iluminación está organizada en forma tal

que se logra un crescendo gradual que va desde los ventanales en lanceta, de colores azules y violeta obscuro en el occidente, pasando por los tonos más brillantes de las naves laterales y ventanales de nivel superior de la nave central, a los rojos flamígeros de los rosetones del crucero, hasta alcanzar su máxima intensidad en los cinco ventanales apuntados, de colores rojo y naranja en el ábside, que se remontan por encima del altar mayor y captan los rayos del sol de la mañana. Las abadías románicas eran iluminadas principalmente desde el interior por medio de lámparas y candeleros, en tanto que los interiores góticos aprovecharon la luz del sol transformada por las vidrieras en un caleidoscopio de misteriosos colores reflejados por prismas. El flujo direccional de la luz hacía que las masas y vanos del interior se activaran y volvieran etéreos, y los elementos materiales e inmateriales se fundían en un todo armonioso y resplandeciente.

ESCULTURA DE LA CATEDRAL DE CHARTRES

La profusión escultórica en una catedral gótica llevaría a confusión considerable si no fuese por la relación íntima de las formas esculpidas con la armazón arquitectónica. La estructura gótica fue tan completa, tan abrumadora, que ningún grado de licencia decorativa hubiera sido suficiente para superarla; pero los tallistas góticos no tenían intenciones de actuar independientemente, y su trabajo fue siempre concebido y ejecutado en términos del telón arquitectónico de referencia. Incluso en estas circunstancias, el número enorme de ejemplos sería abrumador si no hubiese habido intento alguno de unificar la iconografía. Como iglesia para el pueblo, la catedral no pudo seguir un sistema constante y uniforme como el de una abadía, proyectada para un grupo pequeño de personas con un ideal común de vida. En vez de composiciones aisladas unificadas, por lo dicho, la catedral gótica buscó brindar algo para todos los gustos.

Una catedral gótica, con las actividades integrales que albergaba y la enorme diversidad de temas en sus escul-

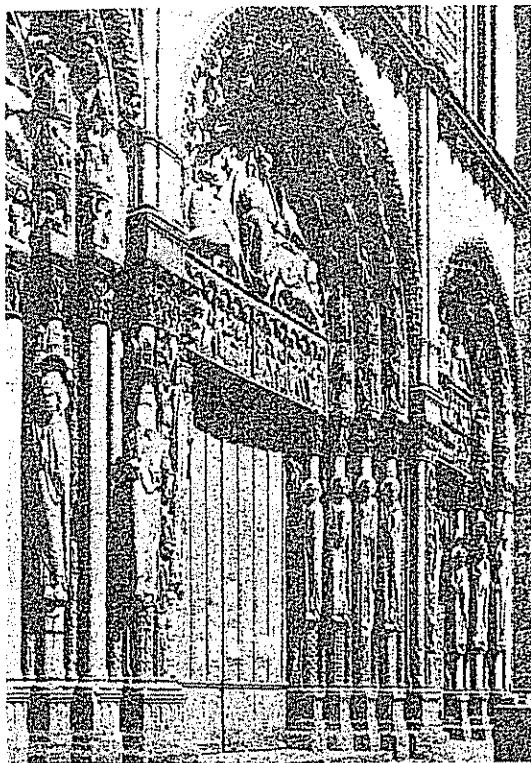


Fig. 119. Pórticos del occidente. Catedral de Chartres, entre 1145 y 1170.

turas y vidrieras, ha sido comparada a las *summas* amplísimas de leyes, filosofía y teología escritas por los eruditos medievales. Las catedrales también han sido descritas como la Biblia en piedra y cristal o los libros de los iletrados, aunque su importancia no es menor como enciclopedias visuales para los letrados.

La clave para la iconografía de Chartres es el carácter enciclopédico del pensamiento medieval como se advierte en el *Speculum Majus* de Vicente de Beauvais, quien dividió todos los conocimientos en Espejos de la Naturaleza, Instrucción, Historia y Moralidad. El Espejo de la Naturaleza se advierte en la flora y fauna representadas de modo global; la Instrucción en la personificación de las siete artes liberales y las ramas del conocimiento que se enseñaban en las universidades; la Historia, en el relato de la humanidad desde Adán y Eva hasta el Juicio Final, y la Moralidad en las figuras de la virtud y el vicio, las vírgenes prudentes y las tontas, los salvados y los condenados en el juicio final y los santos y ángeles alados y seres demoníacos que adornan las gárgolas saliedizas. También hay una serie característica de presentación que comienza en la fachada occidental, en donde se narra la historia de Cristo desde sus antepasados hasta su

ascensión, una parte media en el pórtico septentrional, en donde se estudia la historia y los antepasados de la Virgen María, basándose en versículos del Antiguo Testamento, desde su origen en la creación del hombre hasta su muerte y coronación celestial, y un ciclo final en el pórtico del sur, en que está representado el drama de la redención, con base en el Nuevo Testamento, a través de la obra de la iglesia, sus santos, Papas, abades y obispos, hasta el clímax del día final del universo en el Juicio Final. Cada uno de los tres pórticos tiene unas 700 figuras talladas y agrupadas en los tres tímpanos sobre los vestíbulos, las archivoltas que los enmarcan y las columnas por debajo y las galerías superiores. Además de las escenas de las Sagradas Escrituras y vidas de los santos, los creadores hallaron sitio para narrar fragmentos de la historia antigua y contemporánea, para profecías y hechos, animales fabulosos y bestias de carga, cuentos de viejas y los últimos conocimientos científicos de la época, retratos de príncipes y de negociantes, bellos ángeles y grotescos demonios en las gárgolas (algunas de las cuales funcionan como saledizos para que corra el agua del techo, y otras como motivos decorativos que simbolizan los demonios huyendo de los recintos sagrados de la iglesia).

También debe recordarse que en la población y los feudos medievales los elementos sagrados y profanos estaban tan interrelacionados que toda manifestación espiritual tenía su equivalente mundanal. Por ello, la catedral como la mansión suntuosa de María, Reina de los Cielos, tenía que sobrepasar en magnificencia a la grandeza de la morada de cualquier simple reina de la tierra. La caballerosidad y la cortesía gótica substituyeron rápidamente el código de "la fuerza hace el derecho" del feudalismo románico. Así como los clérigos entonaban alabanzas a Nuestra Señora, los caballeros en los castillos alababan a sus damas en particular y a la Virgen en general. El elevado sitio que la mujer tuvo en los círculos profanos, por todo lo dicho, fue el equivalente cortesano del culto religioso a la Virgen. En la poesía de la época, el amor de una dama por un caballero siempre fue la expresión ideal de la virtud y encanto femeninos. Para cortejarlas y ganar su favor, quien aspiraba a ellas tenía que asediar la fortaleza de su corazón por técnicas mucho más intrincadas y sutiles que las necesarias para tomar un castillo. Si tenía éxito, se tornaba vasallo de su señora y ella su patrona que lo inspiraría y orientaría según pudiese. El concepto de amor romántico se originó en el período gótico y alcanzó su expresión acabada en el complicado código de caballería. Por la exaltación de la posición de la mujer y su interés en la defensa de los desvalidos contra los fuertes, la caballería estableció el código occidental de costumbres y educación válido hasta nuestros días.

El portal central de la fachada de occidente en Chartres (fig. 119) es llamado Pórtico de los Reyes, y en su tímpano está la figura de Cristo en Majestad rodeado por los cuatro símbolos de los evangelistas y los 24 ancianos del Apocalipsis. El tímpano del portal izquierdo muestra el fin de los días de Cristo en la tierra y su ascensión, en tanto que a la derecha está el tímpano del portal de la Virgen (fig. 120), en que se muestran los

comienzos de su vida en la tierra. La historia es narrada en los términos más sencillos en los tres paneles ascendentes. Para empezar, en la parte inferior izquierda está la Anunciación, con las figuras del arcángel Gabriel y la Virgen; el siguiente par muestra la Visitación; la Natividad está en el centro y los pastores en medio de sus corderos vienen desde la derecha para la Adoración, al igual que sus sucesores lo hacían de los campos cercanos a Chartres para adorar a María en su enorme templo. El panel central muestra la presentación del joven Jesús en el templo. Su posición en el altar presagia su sacrificio ulterior. De uno y otro lados se acercan amigos que llevan presentes. En el panel superior la Virgen está sentada en su trono y coronada, sosteniendo a su Divino Hijo y escoltada por un par de arcángeles. Está de frente como una reina que acepta el homenaje de los humildes, que inclinan la cabeza al penetrar a su divina morada por el vestíbulo.

Las figuras en las archivoltas que adornan el tímpano tienen enorme interés pues simbolizan los atributos de María. A semejanza de Atenea en el mundo antiguo, la Virgen fue la patrona de las artes y las ciencias. Alberto Magno, en su *Mariale* declaró que la Virgen era perfecta en todas las artes, y en su *Summa*. Santo Tomás de Aquino incluyó entre sus proposiciones decidir "si la bienaventurada Virgen María poseyó perfectamente las siete artes liberales" y por supuesto la respuesta era afirmativa. Estas representaciones también nos hacen recordar que el gótico fue una época que produjo grandes eruditos y que uno de los caminos para la salvación era el conocimiento intelectual, al igual que la fe. El hecho que Chartres fuese asiento de una de las grandes escuelas catedralicias también salta a la vista. Antes que se fundara la Universidad de París, Chartres compartió con Reims la distinción de ser el más famoso centro de enseñanza de Europa.

El plan de enseñanza o curriculum de la escuela catedralicia lo constituyeron, por supuesto, las siete artes liberales, divididas en el Trivium, que comprendía la ciencia de las palabras en sus tres disciplinas de Gramática, Retórica y Dialéctica, y el conjunto más elevado, el Cuadrivium, que se ocupaba de la ciencia de los números a través del estudio de la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música.

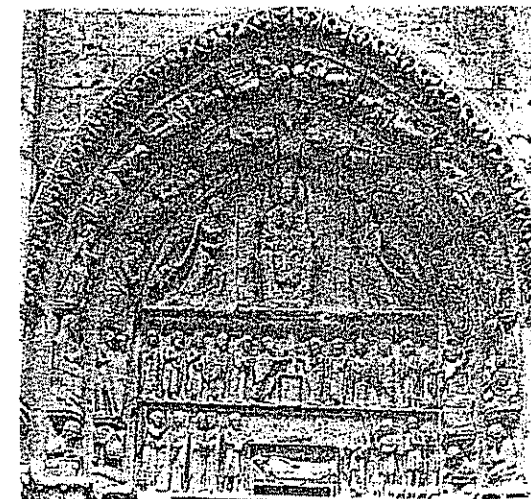
En la archivolta, las siete artes están simbolizadas de modo abstracto por figuras femeninas, con cierta semejanza con las musas de la antigüedad, y por debajo de ellas se muestran sus exponentes humanos más famosos. Si se comienza en la esquina inferior izquierda de la archivolta más hacia afuera, podemos ver a Aristóteles mojado su pluma en un tintero. Por arriba de él está una figura pensativa que representa la Dialéctica. En una mano detiene a una serpiente con cabeza de dragón que simboliza la sutileza del pensamiento, y en la otra la antorcha del conocimiento. Después está Cicerón, como gran orador, y sobre él la figura de la Retórica, en un ademán característico de oratoria. El siguiente par son Euclides y la Geometría, concentrados en sus cálculos. En la misma banda, desde arriba hacia abajo están la Aritmética y tal vez Boecio. Por debajo de ellos está la figura de la Astronomía, absorta en la contemplación

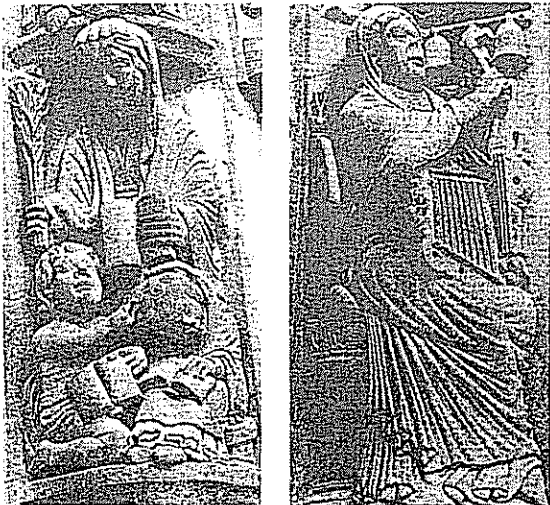
celeste, y en las manos tiene una canastilla para granos, lo que denota la relación de la ciencia con el calendario, tan importante en un distrito rural como Chartres. Su representante humano es Tolomeo a quien los eruditos medievales atribuyeron la invención del calendario y el reloj.

Las figuras del nivel más inferior son la Gramática y Donato, el gramático de la Roma antigua. La Gramática (fig. 121) con una mano sostiene un libro abierto y con la otra fustiga con la palmeta las cabezas de dos escolapios jóvenes, uno de ellos riendo y tirando de los cabellos del otro. El último par de la serie de siete artes está junto a la de la archivolta más interior. Por debajo está Pitágoras, el famoso fundador de la teoría musical a quien se muestra escribiendo a la manera medieval, con un pupitre sobre las rodillas. Por arriba de él está la figura de la Música rodeada de instrumentos (fig. 122). Por detrás de ella está un monocordio, empleado para calcular los intervalos y la exactitud de la altura de cada sonido; en su regazo está un salterio y en las paredes cuelga una viola de tres cuerdas; la Música toca un juego de tres campanas, alusión al descubrimiento pitagórico de las proporciones matemáticas de los intervalos perfectos, la octava, la quinta y la cuarta. Se sabe que Heriberto de Reims y su discípulo el obispo Filiberto de Chartres mostraron un enorme interés no sólo por la teoría de la música sino por su ejecución, y las dos figuras que muestran a Pitágoras como el cerebro y la Música como ejecutora, denotan que Chartres fue un centro importante en los aspectos teóricos y prácticos de la música.

El incomparable pórtico del norte, más elaborado en extensión y menos contenido en detalles decorativos que la fachada occidental, con sus tres portales, se extiende a una anchura de más de 36 m y cubre todo el ancho del

Fig. 120. Vida de la Virgen María, tímpano del "Portal de la Virgen", fachada del oeste. Catedral de Chartres, entre 1145 y 1170.





Figs. 121 y 122 Detalles del tímpano del Portal de la Virgen, fachada del oeste, Catedral de Chartres, 1145 a 1170.

Izquierda Fig. 121. Gramática

Derecha Fig. 122. Música

Abajo, izquierda Fig. 123. Santa Ana con la Virgen, parteluz en el centro del portal del norte, Catedral de Chartres; por 1250.



transepto. Su construcción y decoración, gracias a la munificencia de la familia real de Francia, abarcó el reinado de Luis VIII y la regencia de Blanca de Castilla, hasta llegar al de su hijo San Luis (Luis IX), aproximadamente los primeros 75 años del siglo XIII. El portal del norte está dedicado a la Virgen y retoma el tema mostrado en el portal de la Virgen de la fachada occidental, para llevarlo a proporciones monumentales. En la mitad izquierda se narra la historia desde la Anunciación y la Natividad hasta la infancia de Jesús, en tanto que en el dintel sobre el portón central están las escenas de su muerte y Asunción, y en el tímpano por arriba del mismo, su entronización y coronación. Sus atributos están plasmados en las archivoltas por una serie tras otra de representaciones cíclicas como las de las 14 bienaventuranzas celestiales y 12 personificaciones femeninas de la vida activa y contemplativa. De especial finura es la figura solitaria de Santa Ana sosteniendo a la Virgen Niña en sus brazos que adorna el *parteluz* que sostiene el tímpano del pórtico central (fig. 123). Desde las líneas armoniosas de los pliegues de su ropaje drapeado, hasta su expresión digna y maternal, esta escultura es una de las realizaciones más logradas del maduro estilo escultórico gótico.

Al contemplar el conjunto del portal meridional (fig. 118) se advierte que los arcos del vestíbulo son cada vez más apuntados, y sobre ellos un piñón triangular que los enmarca, subraya aún más su verticalidad. Los planos cada vez más profundos de las archivoltas del portal permiten un juego mucho mayor de luz y sombras en las estatuas que cubren hasta la última pulgada, desde la base de las columnas hasta la punta del piñón. Las figuras en los portales del norte y del sur, en comparación con las más antiguas de la fachada occidental, tienen proporción mucho más natural en el cuerpo; sus posturas muestran mayor variedad e informalidad y sus expresiones faciales mayor movilidad. Las representaciones de plantas y animales se acercan notablemente a lo natural y en comparación con la impersonalidad de las mostradas en la fachada occidental muchas de las figuras humanas están representadas con tal individualismo que parecen retratos de personas vivas. En el cambio de estilo, empero, se perdió algo del significado simbólico y monumentalidad previos, al igual que la identidad más íntima con la arquitectura.

LOS VITRALES DE CHARTRES

Las esculturas del exterior de Chartres han sufrido los estragos inevitables del tiempo. Se distinguen aún los perfiles de las tallas y el variado juego de luz y sombra

compensa los pardos y grises actuales. Empero, sólo restos de la pintura policroma y del dorado quedan para recordar al observador lo que fue una fiesta de color cuyo efecto sólo podemos imaginar. En el interior, por fortuna, existe todavía la plenitud de color del fausto medieval en las vidrieras de cálidos colores. La riqueza del color puro en los 175 paneles que han llegado a nuestros días, hipnotiza los sentidos, y a través de la luz policroma podemos compartir algo de la exaltación emocional que inspiró al hombre del medievo para crear un templo tan grandioso para la Reina de los Cielos.

En Chartres, como en otras catedrales, los elementos estructurales y decorativos están íntimamente fundidos, y al igual que en el caso de la escultura, los vitrales no existen por separado sino como parte integral del conjunto. El diseñador siempre se preocupó del tamaño, proporción y situación de cada ventana en relación con el conjunto arquitectónico. Sólo en los siglos XIX y XX fue considerado el cristal como material de construcción, pero en épocas medievales y periodos siguientes se le utilizó para llenar un gran vano arquitectónico, tomando siempre en consideración la presión del tiempo y la lluvia, cosa que el diseñador logró principalmente al dividir el espacio de manera geométrica en partes menores, valiéndose de *montantes* (*maineles*), esto es, las columnillas verticales que dividen las ventanas; por armaduras de piedra para enmarcar paneles menores de vidriería, al igual que las grandes ventanas en rosetón; por armazones paralelas de hierro que salvaran el vano y por último por los finos ribetes para engazar los trozos de vidrio. Si bien Chartres comparte honores arquitectónicos y escultóricos con las ciudades vecinas, la población fue particularmente famosa como centro del arte de la cristalería y al relumbrar su propia catedral con las increíbles vidrieras, culminación de la obra de sus artífices, no tiene rival al respecto.

La gran variedad de colores de una calidad semejante a la de las gemas se logró por la adición de algunos minerales al cristal todavía fundido. Al enfriarse, las grandes hojas fueron cortadas en piezas menores y el diseñador las adaptó en un diseño preparado. Los fragmentos de diversos tamaños fueron engarzados en las juntas de plomo. Detalles como los rasgos de las caras, fueron hechos después a base de aplicaciones de óxidos metálicos que quedaron indeleblemente fijados por vidrio al fuego. Por último, cada panel que integraba el conjunto de la ventana fue sujetado con barras de hierro enclavadas en la mampostería. Cuando se le admira contra la luz, las piezas de vidrio son translúcidas, en tanto que el plomo y el hierro aportan las líneas opacas que definen las figuras y separan los colores para impedir que se entremezclen y pierdan nitidez al ser contemplados a distancia.

El plan iconográfico de las vidrieras de Chartres, a semejanza de las esculturas del exterior, es unificado principalmente por la dedicación de la iglesia como Basílica de la Virgen María. Quienes entran en la imponente nave no dudan en ningún momento que están en presencia de la Reina de los Cielos, que en su trono y majestad está en el panel central del ábside sobre el altar mayor. A su alrededor, en paneles vecinos, están arcángeles, san-

tos y profetas, emblemas de los donantes nobles y símbolos de los artesanos y negociantes, unas 4 000 figuras en total que la honran, e integran su corte. A sus pies, en los días de fiesta, hervía la masa imponente de peregrinos que se reunían en la nave y en las capillas, que así como acudían a venerarla en su capilla, aspiraban a estar un día en su divina y eterna presencia.

Un comentario interesante de la situación social cambiante del siglo XIII puede advertirse en las marcas de los donadores de los vitrales. En la parte más inferior de cada uno está una "firma" que indica la persona, familia o grupo que costó la hechura de la vidriera. Sólo un gran rosetón salió del peculio real, como se advierte por la insignia en flor de lis tan visible en el rosetón del norte (fig. 125). De las arcas de aristócratas y jerarcas de la iglesia como obispos y canónigos salieron las ventanas en lanceta de la nave central y del coro. La posición social y prosperidad de los gremios medievales de artífices y mercaderes fue tanta, que de su bolsa costearon la mayor parte de las vidrieras. Si bien la familia real de Francia y el duque de Bretaña se contentaron con donar los ventanales de los transeptos, las vidrieras más sobresalientes, que son los vitrales en lanceta, de casi 16 m de altura en el centro del ábside, fueron donación de los gremios y la que corona el altar mayor, a la que se dirigen todas las miradas, fue presente de los panaderos. Cada gremio tenía un santo patrón y la vidriera donada por el gremio se refería a la vida y los milagros de su santo. En el caso de la nobleza, era suficiente el escudo de armas de cada familia para identificar al donador, y en el caso del gremio, la "firma" del donador tomó la forma de uno de sus miembros en alguna fase típica de su trabajo. En las vidrieras de Chartres están representadas 19 confraternidades, incluidos los panaderos (fig. 124).

El gran rosetón de la fachada occidental data de comienzos del siglo XIII y por ello, es contemporáneo de muchos de los demás del interior de la iglesia. Las tres ventanas en lanceta por debajo, empero, a semejanza de los portales y la mampostería del exterior, fueron parte original de la antigua iglesia. Además de ser la más antigua de todas las vidrieras, tal vez sea la mejor. Cabe hallar su origen en el mismo taller que elaboró la vidriera para la abadía de San Dionisio, del abate Suger, y su trabajo fue en conjunto mucho más fino y se obtuvo un efecto más semejante al de las joyas, al haber derramado cuidado infinito en los trazos geométricos y arabescos de los bordes. En ellos predomina el fondo vibrante azul, en tanto que las figuras y trazos abstractos están hechos con diversos tonos de rojo, verde esmeralda, amarillo, zafiro y blanco. También de antes del incendio de 1194 es la sección central del regio y resplandeciente panel conocido como *Notre Dame de Belle Verrière* (Nuestra Señora de la Bella Vidriera) (lámina 5).

El gran rosetón del transepto septentrional (fig. 125), a semejanza de la escultura del pórtico exterior, glorifica a la Virgen María. Junto con sus ventanas ojivales en lanceta, la composición comparte, con las otras vidrieras del siglo XIII, una preferencia por el empleo de fondos rojos en vez del azul antes empleado; los paneles individuales son mayores, los bordes más convencionales, y el

efecto más intenso que produce, depende de los grandes manchones de pálido color que contrastan con los tonos fríos de las ventanas en lanceta de la fachada occidental.

En el periodo gótico, el arte de la vidriería de colores substituyó a los mosaicos y pinturas murales de las iglesias paleocristianas y románicas, y es la última etapa del proceso para hacer etéreo el espacio interior. (Al dar forma y significado a la luz, el arte de las vidrieras de colores tal vez se adaptó mejor a la expresión de conceptos trascendentales que cualquier otro material.) Por transformación de la luz brillante del sol en una gama de colores cálidos y como salidos de prismas, el arquitecto obtuvo dominio absoluto de la iluminación del interior, y pudo a voluntad regular el flujo luminoso en cualquier forma. Este dominio material sobre un medio inmaterial, pasó, de este modo, a formar parte de los recursos de arquitectos e iconógrafos para modelar la luz y adaptarla a sus necesidades estructurales, pictóricas y expresivas. En el siguiente fragmento descrito por el abate Suger, podemos captar algo del éxtasis que el hombre del medioevo sintió al contemplar las primorosas piedras que adornaban el altar y los cristales enjovados de los vitrales: "De este modo, cuando al deleitarme en la belleza de la casa de Dios, la hermosura de sus gemas multicolores me ha apartado de los cuidados sempiternos y la preciada meditación me ha inducido a reflexionar, transportando lo material a lo inmaterial, acerca de la diversidad de las sacras virtudes: al hacerlo, me parece verme morando, por así decirlo, en alguna extraña región del

universo que no existe por completo ni en el barro de la tierra ni en la pureza del cielo. y que por gracia de Dios puedo ser llevado de este mundo inferior a otro superior, de una manera anagógica"

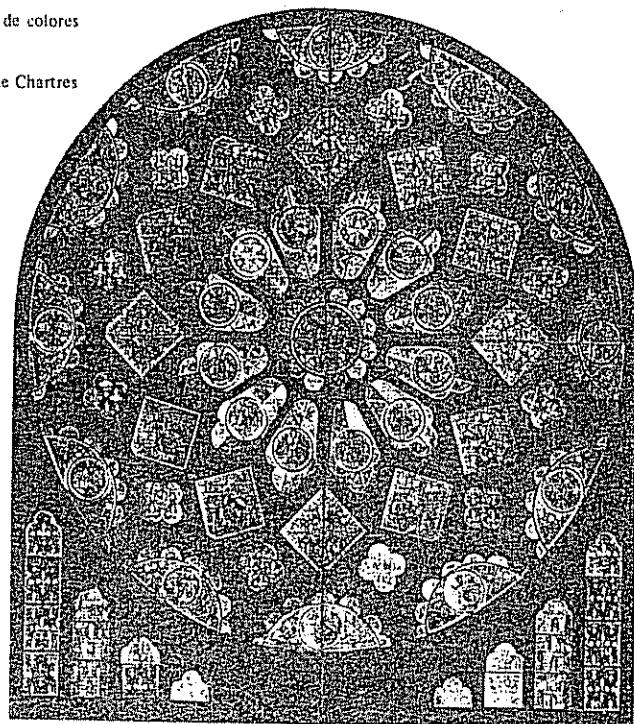
MUSICA GOTICA

Imponente y magnífica, la catedral gótica puede ser concebida como la realización más alta del hombre del gótico, sólo si se le asocia con las diversas actividades a las que buscaba albergar. Ante todo, por supuesto, está la liturgia. Al aumentar el espacio interior, la catedral se convirtió en un vasto auditorio en el que resonaban las voces colectivas en una plegaria común, su ámbito se estremecía con las lecturas y las homilias desde el púlpito, y vibraba con las notas del coro y de los cantantes solistas, desde los sitialos del coro.

La isla de Francia, asiento de las realizaciones más importantes en la arquitectura de los siglos XII y XIII, también fue escenario de las innovaciones musicales más importantes del gótico, de modo específico, las prácticas más cultas de la música polifónica y su relación con el aún practicado arte monofónico del canto gregoriano, ejecutado en toda la cristiandad. La práctica de cantar a varias voces tuvo origen en el norte de Europa, en contraste con el estilo mediterráneo prevaeciente de cantar al unísono, y el canto a varias voces en la música folklórica parece preceder por varios siglos a su incorporación a la música religiosa. Al igual que la catedral gótica fue

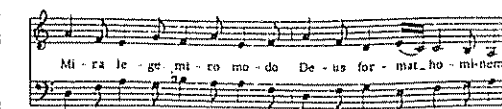
Izquierda: Fig. 124. *Panaderos*, detalle, vidrieras de colores en la Catedral de Chartres; por 1250,

Derecha: Fig. 125. *Rosetón del norte*, Catedral de Chartres entre 1223 y 1226; más de 13 m de diámetro.



Mira Lege (discanto del siglo XII)

(según Coussemaker)



la culminación de un largo proceso que reconcilió el anhelo septentrional por la verticalidad con la forma horizontal de la basílica meridional, la música gótica fue la unión de la tradición del norte del canto a varias voces, con la tradición monofónica del sur.

No se conoce a ciencia cierta la importancia que Chartres jugó en estos adelantos. Se sabe que Juan de Salisbury, maestro de la escuela catedralicia en la época en que se esculpió la figura simbólica en la fachada occidental (fig. 122), aprobó el estudio teórico de la música como parte del Cuadrivium en la misma forma que rechazó obcecadamente algunas innovaciones de la música ejecutada por el coro en la catedral. Desde la antigüedad se habían repetido las discusiones de los eruditos respecto a las proporciones matemáticas de los intervalos musicales, e incluso desde la época de Boecio entre los temas académicos estaban problemas abstractos como el sonido que tendría la música de las esferas o angélicas. En consecuencia, es probable que en esa época se hiciera mayor adelanto en el campo de la música práctica, que Juan despreciaba. Según Guillermo de Malmesbury, que murió por 1142, Chartres fue famosa por sus "muchas modulaciones musicales", y se supone que uno de los más grandes teóricos musicales del siglo XIII, Francisco de Colonia, fue educado en dicho sitio. Empero, los documentos y manuscritos que han llegado a nuestros días indican que los adelantos más importantes se hicieron en la Escuela Catedralicia de Canto en París conocida después de 1163 como Escuela de Nuestra Señora.

ESCUELA DE NUESTRA SEÑORA EN PARÍS
Hemos señalado que en la construcción de la primera iglesia gótica, el arquitecto de San Dionisio reunió y unificó muchos principios que habían sido probados en otros sitios, de modo independiente, y por primera vez los empleó en un todo sistematizado y amalgamado. Lo mismo ocurrió en la música, y París como capital de importancia cada vez mayor del reino de Francia, fue el sitio lógico para que las piezas se adaptaran en un todo congruente. Las formas y texturas sonoras y contrapuntísticas desarrolladas en monasterios como Cluny, escuelas catedralicias como Reims y Chartres, al igual que la tradición del canto folklórico en diversas zonas, se organizaron sistemáticamente por primera vez en la Escuela de Nuestra Señora de París. Al igual que en la arquitectura, de nuevo podemos definir con toda exactitud al hombre y su época. El primer gran documento de la música gótica fue el *Magnus Liber Organi* de Leonin, que data de 1163, aproximadamente, el que, como su nombre señala, fue un gran libro, una verdadera *summa* de toda la música a dos voces, dispuesta de modo cíclico para que cubriera todas las fiestas del calendario.

En la ejecución tradicional del canto gregoriano, algunas partes eran cantadas por un solista, a quien contestaba el coro, cantando al unísono (canto en responso). En el periodo gótico, el coro aún cantaba como lo había hecho por siglos, pero las partes del solista comenzaron a ser cantadas de manera simultánea por dos o más cantores individuales. En Nuestra Señora, en París, por ejemplo, se emplearon cuatro voces cantantes. Por esta razón, la diferencia entre la voz del solista y la del coro

fue substituida por el contraste entre un grupo de cantantes individuales y un coro "en masa". Al contar con diversos solistas hábiles y preparados, se abrió la puerta para un arte de mucha mayor complejidad. La música, empero, aún estaba destinada a los servicios litúrgicos, por lo que fue necesario emplear una de las melodías sacras tradicionales, y para ello se reservó una voz especial llamada *tenor*, término derivado del latín *tenere*, esto es, sostener; esta melodía también fue conocida como *cantus firmus* (canto firme), que denotaba que no podía ser cambiada. El desarrollo de la música gótica entrañó tomar este *cantus firmus* como una base establecida y añadir una por una las voces en orden ascendente, que recibieron el nombre de *duplum*, *tripulum* y *quadripulum*. Estas voces estaban una sobre otra, por lo que la construcción entraña un concepto neto de verticalidad, en fuerte contraste con la sucesión horizontal de sonidos que caracterizó al antiguo canto monofónico (monodia).

Las primeras formas de la polifonía gótica son casi tan rígidas en su esquema como el antiguo organum paralelo del periodo románico, pero se basan en el nuevo principio de *punctus contra punctum*, literalmente contrapunto. El *Mira Lege* (el ejemplo de esta página) ilustra una de las aplicaciones más estrictas de esta idea. La melodía gregoriana está en la voz inferior, en tanto que el contrapunto superior se mueve con la mayor oposición posible. A pesar que el movimiento paralelo no violaba la regla y aparece ocasionalmente, se prefería el movimiento contrario. Un tratado escrito en el comienzo del siglo XII señala: "Si la voz principal asciende, la parte acompañante debe descender, y viceversa." El nombre dado a esta línea melódica nueva fue *discantus* o discanto, que denotaba la práctica de cantar contra la melodía establecida, y que ha continuado desde esa época en la música religiosa y profana.

Además de estos ejemplos el *Magnus Liber* de Leonin contiene otro tipo de contrapunto conocido como *organum duplum*. La voz inferior lleva el *cantus firmus* gregoriano, pero las voces individuales son llevadas a las zonas más altas o más bajas del registro. El discanto o voz del duplum, se mueve ahora en un contrapunto libre que consiste en melismas floridos sobre lo que en efecto se ha transformado en una base relativamente fija.

La mayor libertad melódica y rítmica que el discanto adquirió, exigió la participación de cantantes solistas expertos, y se sabe que gran parte del discanto de la época gótica fue improvisado. La práctica de dicha línea melódica de libre flujo sobre un bajo bastante fijo señala como posible origen algunos de los antiguos tipos de canto folklórico. En nuestra época hay restos de esa práctica en la música instrumental de los gaiteros escoceses, en una melodía como "The Campbells are Coming"

Duplum Organum por (1175)

(en estilo de Leonin)



Triplum (siglo XIII)

(en estilo de Perotin, según Rokseth)



que se escucha sobre una ronca e insistente nota del bajo. En la práctica, la voz del *cantus firmus* correspondiente al tenor, que tenía muy poco movimiento, tal vez haya sido cantada por el coro, en tanto que el solista cantó su duplum de libre movimiento, en contraste a ella, o tal vez el órgano tocó la parte del tenor, pues se sabe que ese instrumento se usaba ya en esa época. Una de las grandes innovaciones del siglo XIII gótico fue el teclado del órgano y las muchas ilustraciones y manuscritos de ese mismo periodo señalan el amplio uso de ese instrumento. El término "pedal" (*organ point* u *orgel punkt*) continúa empleándose para denotar un pasaje musical en que la nota del bajo permanece sin cambios, en tanto que las demás voces se mueven con libertad con base en ella.

El adelanto más importante que seguiría fue la adición de una tercera voz por encima de las otras dos, conocida como *triplum*, de donde deriva el término *triple* o *tiple*. Este progreso se asocia con el nombre del primer músico práctico en la historia que a su nombre se añadió el calificativo de grande, Magister Perotinus Magnus o Perotin el Grande, cuya actividad en París comprende fines del siglo XII y comienzos del siglo XIII. En su revisión de la obra de su antecesor Leonin, Perotin se alejó de las prácticas polifónicas de improvisación y se orientó a un arte basado en un control melódico más estricto y una articulación rítmica más clara. Al lograr un dominio mayor de sus materiales y al desarrollar una técnica lógica para trabajar con ellos, pudo también añadir una tercera voz a las dos originales y en dos casos conocidos, incluso una cuarta voz. El motete a tres voces, a semejanza de sus antecesores aún tenía el *cantus firmus* o canto firme del tenor, que era la voz más grave y que llevaba la *mot* o palabra, de donde tal vez se derivara el término *motete*. Sobre la voz del canto firme se disponían las voces del contrapunto que entretejan un dibujo en dos distintas direcciones, cantando sus melodías independientes. En manos de Perotin el

motete a tres voces llegó a ser la forma más característica y preferida en la música del siglo XIII gótico.

Además de lograr independencia melódica mayor que la hasta entonces obtenida, las dos voces del contrapunto tenían textos separados. Un motete a tres voces, de este modo, contenía tres letras distintas, esto es, la voz del tenor con sus versículos tradicionales, y por lo regular dos versos contemporáneos a manera de himno, en sentido superior e inferior a ella, que eran cantados de manera simultánea. Dado que estaban destinados a la ejecución en las iglesias, los versículos por lo regular estaban en latín. Empero, a mediados del siglo XIII, no fue raro que una de las voces del contrapunto cantara sus propios versículos en francés. Al introducirse el lenguaje vernáculo también se utilizaron melodías populares, de modo que por arriba de la voz bastante fija del tenor fue posible cantar un himno en versículos latinos a la Virgen, y además una canción de amor profano, en francés, simultáneamente. Por el simple recurso de substituir las melodías litúrgicas por tonadas populares, no sólo fue posible un arte musical totalmente desarrollado, independiente de la iglesia, sino que, a fines del siglo XIII había llegado al punto de ser un hecho consumado.

Las voces individuales estaban superpuestas una sobre la otra, y por ello cabe advertir un concepto de verticalidad semejante a las realizaciones arquitectónicas. El oído, a semejanza del ojo, necesita puntos fijos para medir ascensos y descensos. En el ejemplo del *Misa Lege* (páginas anteriores) los intervalos de la voz inferior establecen el punto sobre el cual el *discanto* se movía en movimiento contrario. En el caso del *organum duplum* (ver arriba), era la voz sostenida del tenor, contra la cual podía oírse el movimiento ascendente y descendente de la melodía. Además de este impulso lineal, todos los tipos de contrapunto lograron una sensación de continuidad rítmica al contar con un punto bastante estático, contra el cual podía medirse el movimiento más rápido de otras voces. Con las melodías contrastantes, el impacto de los intervalos disonantes, la ejecución simultánea de versículos separados y también el progreso que entrañó contar con varios ritmos independientes, la música gótica pudo integrar una sensación de tensión creciente que la individualizó e independizó como un nuevo estilo característico.

IDEAS

En el siglo que transcurrió entre la dedicación de la gran abadía románica de Cluny (1095) y el comienzo de la construcción de la catedral de Chartres (1194), ocurrió algo más que un cambio de los estilos artísticos. Había acontecido un poderoso cambio en las instituciones sociales y políticas y en las formas básicas de pensamiento, y las mutaciones resultantes en la vida eclesiástica, profana y artística produjeron antagonismos netos de criterio. Los antiguos conflictos, aplacados por el poder de la teocracia medieval, estallaron en abierto incendio y otros nuevos se le añadieron, avivados por el impulso de nuevas voces que clamaban ser escuchadas. Las disputas intelectuales se acaloraron y llegaron a un punto tremendo de acritud al profundizarse las tensiones

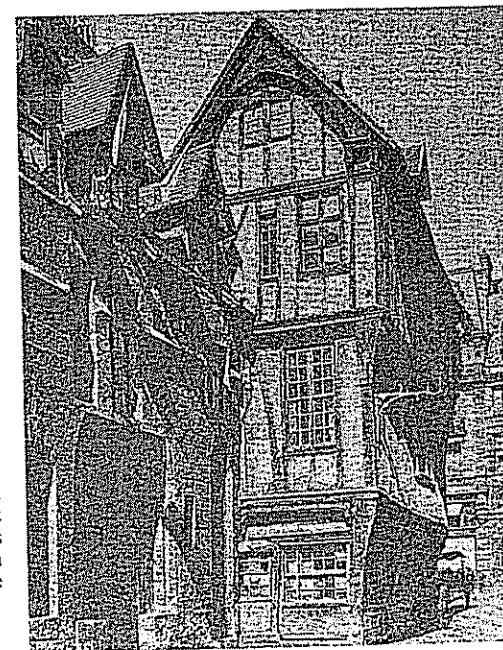
emocionales. En esta situación crítica, se apeló a los procesos de escolasticismo para unificar estas fuerzas cismáticas, y podemos comprender mejor el gótico si lo consideramos como un estilo antagonico y disonante en que los elementos opuestos fueron conservados momentáneamente en un estado de precario equilibrio. Con la disolución y ocaso definitivo de la síntesis escolástica en el siglo siguiente, las contradicciones básicas se volverían tan irreconciliables que en algunos casos dirimirían sus diferencias en el campo de batalla, en el otro producirían cismas dentro de la iglesia y en términos generales, engendrarían conflictos cada vez mayores de tipo filosófico y artístico.

DUALISMO GÓTICO. En la política, la antigua lucha entre la Iglesia y el Estado (Imperio) manifestada en la época románica por las disputas interminables entre Papas y emperadores del Sacro Romano Imperio, en el gótico tomaría la forma de un conflicto entre la autoridad tradicional de la Iglesia y el poder cada vez creciente de los reinos del norte de Europa, en especial Francia e Inglaterra. De manera simultánea comenzó un cisma entre el internacionalismo de la Iglesia y el Sacro Romano Imperio, y el nacionalismo creciente que produjo siglos de rivalidad entre el norte y el sur, por el dominio de Europa.

Las organizaciones monásticas y feudales prevalecientes en épocas románicas habían tendido a separar la sociedad en las unidades ampliamente diseminadas y aisladas que fueron el claustro y el castillo feudal y, en consecuencia, a aislar muchas de las causas de tensiones sociales, pero al crecer los poblados y transformarse en ciudades, los elementos dispares fueron reunidos en un centro común en donde la confrontación directa hizo a los problemas más inmediatos. Las tensiones crecieron entre los aristócratas terratenientes por una parte, y los levantiscos grupos urbanos por otra, entre las órdenes monásticas y la clerecía secular cada vez mayor. Y las poblaciones supieron en carne propia de las amargas rivalidades entre un abad y un obispo, entre un señor y un vecino del villorrio, entre un clérigo y un laico. Para el hombre de la calle siempre existió un fuerte contraste entre la miseria en que se debatía y el lujo insultante de sus señores, obispos y abades; la pobreza de su vida diaria y las promesas vehementes de gloria celestial en el más allá; entre lo duro de la vida en el mundo y las visiones de serenidad y paz en el paraíso. Las artes se desgarraron entre expresar las aspiraciones de este mundo y las del otro, y el artista entre aceptar una condición relativamente anónima al servicio de Dios y competir activamente con sus semejantes en la busca del reconocimiento mundano. En vez de la unidad relativa del patrocinio artístico en el periodo románico, de orientación aristocrática, el patronazgo en la ciudad se dividió entre los grupos sociales de aristócratas y clerecía, por una parte, y los grupos cada vez más importantes de la burguesía y los gremios por la otra. El poder cada vez mayor de la clase media se advierte con claridad en las moradas, como una de las pocas casas góticas que han sobrevivido, hecha de madera y mampostería y techo de teja, en Ruán (fig. 126).

En arquitectura, en el interior o exterior de la catedral gótica, el observador percibe directamente el contraste entre las masas y los vanos, el juego entre impulsos y contrainpulsos, y el principio de atracción y repulsión que transformaba pesos muertos en fuerzas dinámicas. En escultura, el conflicto de lo universal y lo particular se advierte en la sensación notable orientada a la individualidad humana en algunas de las figuras de bulto y la necesidad iconográfica de plasmarlas en la impersonalidad digna, necesaria en una hilera de profetas y santos. En literatura, la contradicción entre el latín y las lenguas vernáculas fue tan patente como la diferencia cada vez mayor entre los estilos musicales sagrado y profano. En el campo de la música se advierten diferencias externas tan notables como las estériles discusiones académicas acerca de la naturaleza hipotética de la música de las esferas y de la importancia creciente de los sonidos reales escuchados en los coros de las iglesias, entre el estudio abstracto de la acústica teórica en las universidades y el arte práctico de escribir y hacer música. En la música también se advierten importantes diferencias internas como el canto de coros a base de monodía, que alternaban con grupos con canto polifónico, el contraste entre voces e instrumentos, el fluir de líneas melódicas de movimiento horizontal en comparación con los aspectos verticales simultáneos, la yuxtaposición de consonancia y disonancia, el contraste rítmico entre voces independientes dentro de un motete polifónico, punto contra punto, *cantus* contra *discantus*, en resumen, todas

Fig. 126 Casas góticas de mampostería con techo de teja y madera Ruán, siglo XV.



las contradicciones inherentes de un arte basado en el principio del contrapunto

SINTESES ESCOLÁSTICA Ante tantas diferencias, se antoja casi un milagro que el estilo gótico pudiera hacer una síntesis global. Dichas dualidades, empero, generaron la necesidad de algún tipo de *modus vivendi* (forma de vida) y que haya sido logrado, es otra prueba del ingenio notabilísimo intelectual y la vitalidad creadora de este periodo. El método para lograr esta coexistencia fue obra del escolasticismo: un tipo de diálogo a base de pros y contras, seguido por una conclusión. Sus resultados tomaron la forma de monarquía, universidad, enciclopedia, *summa* y catedral, propias del gótico

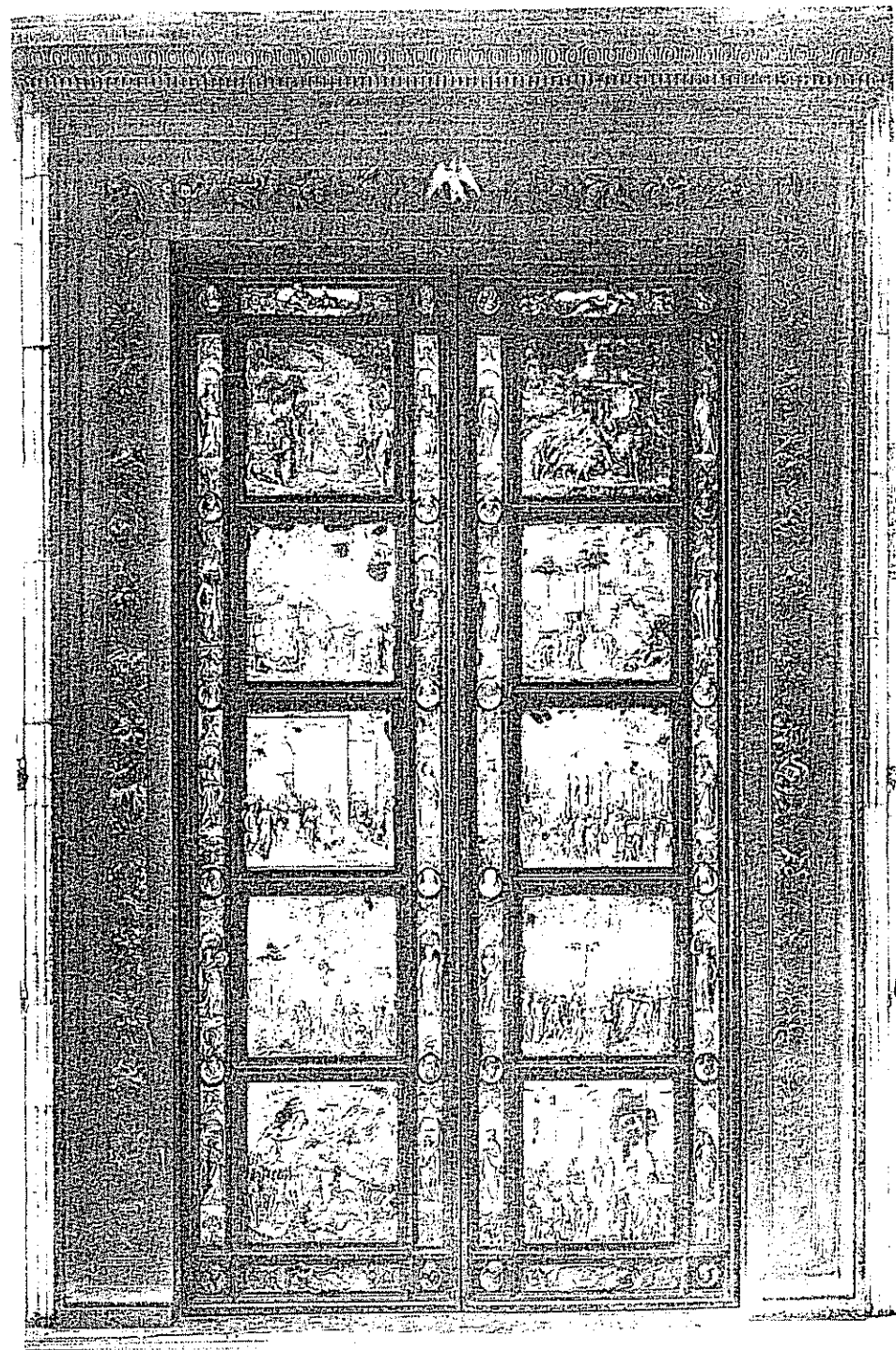
Al entrar en la catedral de Chartres por el pórtico de la Virgen, se recordaba a los fieles por medio de la personificación de las siete artes liberales, que la fe necesitaba ser iluminada por la razón y el conocimiento. La arquitectura tenía que ser un tipo de lógica en piedra; la escultura y las vidrieras, enciclopédicas en su extensión, y la música una forma de matemáticas en sonido. Toda la experiencia de hecho había que interpretarla intelectualmente, en contraste con la orientación más intuitiva y emocional del románico. Para el filósofo escolástico era posible llegar a Dios, como creador de un mundo basado en los principios de la razón, por la fuerza y el poder lógicos del espíritu. Por esta causa, la clave para comprender el universo residió en el ejercicio de las facultades racionales del hombre. La verdad filosófica o el valor artístico eran determinados por el grado de lógica con que una proposición encajaba en un sistema racionalmente ordenado.

El sistema de *pro* y *contra* de Abelardo fue una proclama temprana del dualismo del pensamiento gótico. Con audacia sin precedentes, Abelardo formuló un silogismo pertinente tras otro, y extrajo impecables opiniones autorizadas de las Sagradas Escrituras y los padres de la Iglesia, en contra y en pro de las proposiciones. Buscaba con ello exponer a la luz algunas de las enormes diferencias de criterio entre autoridades reconocidas, que no intentó reconciliar. Sus sucesores escolásticos se enfrascaron en polémicas para decidir si la verdad última debía hallarse a través de la fe o la razón, aceptación ciega de autoridades consagradas o las pruebas obtenidas por los sentidos, en sitios universales o particulares, causas o efectos, tesis o antítesis, determinismo o libre albedrío, intuición o razón. Santo Tomás de Aquino y sus partidarios escolásticos hallaron la respuesta en el método dialéctico y la síntesis de este pensador, como la plasmó en su *Summa Theologiae*, fue un intento integral de unificar todos los artículos de fe cristiana en un sistema racional. El sistema de pro y contra abelardiano y los puntos antagónicos, fruto de 1 000 años de especulación, fueron reconciliados con una sutileza de intelecto nunca superada. La *Summa* fue elaborada con tanta minuciosidad como una catedral gótica y abarcó la totalidad de un tema, sistemáticamente dividido en proposiciones y subproposiciones, y de premisas mayores y menores se obtenían las conclusiones. Todo silogismo lógico fue colocado exactamente en su sitio, a semejanza de una piedra en una bóveda gótica y si una de las

premisas hubiese sido errónea, toda la estructura hubiera caído como un arco sin su dovela. La *Summa* de Santo Tomás de Aquino se remontó a las alturas de la grandeza filosófica al igual que las bóvedas y agujas que los arquitectos góticos lanzaron al infinito.

De este criterio altamente racionalista se dedujo la definición escolástica de belleza, la que según Santo Tomás se basaba en el criterio de lo completo, la proporción, la armonía y la claridad, pues a su entender, la mente necesitaba orden y exigía unidad por encima de otras consideraciones. Por esta causa el cálculo y el simbolismo matemático jugaron parte importante en el pensamiento de esa época, si bien a veces se les asoció íntimamente con un tipo de magia numeral pitagórica relacionada en nuestros días con la numerología más que con el sentido moderno que se da a los números. El número tres gozaba de favor especial por su relación con la Santísima Trinidad; al cuatro se le favorecía menos pues significaba los elementos materiales de fuego, aire, tierra y agua; siete la suma de los dos, indicaba al hombre, pues su naturaleza doble estaba compuesta de espíritu y materia, y el producto orientaba a grupos como 12 apóstoles, 12 profetas menores, y así sucesivamente. El número sagrado fue tres. Y por ello se le empleó con mayor frecuencia en las divisiones globales formales; por esa causa las enciclopedias y las *Summas* tenían tres partes; el silogismo, dos premisas y una conclusión; las fachadas de las catedrales, tres pórticos y los tímpanos esculpidos, tres franjas ascendentes. Las naves también tenían una nave central y dos laterales; en sentido vertical, ascendían en una triple división de arquerías de la nave, galería del triforio y ventanales altos, y en el ventanal alto en cada tramo de Chartres, tenía una ventana ojival compuesta por dos vidrieras alargadas en lanceta, coronadas por un rosetón pequeño, y así sucesivamente. Ejemplos literarios de esta división tripartita son el plan de triple rima de la poesía latina como el *Dies Irae* (cap. 9) y en la *terza rima*. En música, la forma favorita del gótico fue un motete a tres voces y el ritmo que prevaleció fue ternario, llamado *tempus perfectum* (tiempo perfecto) por su simbolismo basado en la Trinidad, en tanto que se excluyeron los ritmos binarios, pues se les consideraba muy mundanos.

En las escuelas catedralicias y más tarde en las universidades, la música fue estudiada principalmente como rama de las matemáticas. El obispo Filiberto de Chartres concedió atención especial a la teoría en el aprendizaje de los cantantes, y señalaba que sin ella "los cantos eran huecos y sin valor". Su criterio fue seguido en todo el gótico, y según un teórico, un cantante que ignorase teoría era como un "borracho, quien, si bien puede hallar el camino a su hogar, desconoce por completo la forma en que lo puede llevar a casa". Las consideraciones matemáticas hicieron que los compositores concediesen mayor importancia a los intervalos perfectos de octava, quinta y cuarta, por razones teóricas más que por lo agradable del sonido. Se tendió a eliminar la belleza sensual de la materia sonora y prestar mayor atención a los aspectos matemáticos teóricos y simbólicos del arte.



LAMINA 7 LORENZO Ghiberti Puertas del Paraíso Puertas del oriente en el Baptisterio de Florencia entre 1425 y 1452 Bronce dorado, de 5,55 m de altura



LAMINA 8 BEATO FILIPPO LIPPI *Natividad* hecha por 1459
 Temple sobre madera de 1 25 m X 1 15 m Museos del Estado de Berlin

El poderío creciente de las monarquías nacionales de Francia e Inglaterra comenzó a limitar la autoridad internacional del papado, al igual que frenar el poder provinciano de los señores feudales en el ámbito doméstico, al aumentar la centralización de la autoridad civil. En Inglaterra, la Carta Magna recogió una componenda política entre el rey y los nobles y entre los nobles y los plebeyos, que constituyó el pilar del gobierno parlamentario. En Francia, el establecimiento de una relación provechosa entre el rey y la clase media urbana tuvo una finalidad semejante. El Rey Luis IX de Francia tuvo la habilidad suficiente para fortalecer su propio reino y al mismo tiempo sostener relaciones tan buenas con los Papas, que más tarde fue canonizado. En las ciudades, los gremios conjuntaban a patronos y artifices; mientras tanto, el sistema de aprendizaje y exámenes aseguraba un estándar alto de calidad y artesanía.

Emprender fantásticas cruzadas fue la forma encontrada para unificar a muchas facciones antagónicas europeas en una sola causa contra un enemigo común. El código de caballería fue un intento de reconciliar la contradicción entre el amor idealista y la satisfacción de los sentidos y, de manera más amplia, establecer una norma de conducta entre el débil y el poderoso, el señor y el campesino, el rico y el pobre, el opresor y el oprimido. Las universidades góticas fueron establecidas como instituciones para unificar y conjuntar diversas disciplinas y personalidades antagónicas, y reunir todas las actividades intelectuales en un cañamazo universal. El escolasticismo se convirtió en la filosofía de la época y su dialéctica, el método común de resolver problemas intelectuales.

La uniformidad estructural de la bóveda y el arbotante gótico, de hecho fue la respuesta que el arquitecto de ese periodo dio a la experimentación románica. Se concedió un amplio sitio a la heterogeneidad urbana tanto en la iconografía de una catedral como en las diferencias entre catedrales de una y otra población, y de país a país, y cada una tuvo un carácter distintivo. En el interior y el exterior, la arquitectura gótica buscó hacer una síntesis del edificio con el espacio que lo rodeaba. En el exterior, la murada sigue la multiplicidad de líneas verticales ascendentes de las agujas y los pináculos, y de ahí al infinito. En el interior la experiencia es semejante; las líneas verticales ascienden a nivel de las ventanas y de ahí por las vidrieras, al espacio infinito. A diferencia del monasterio, basado en la noción de segregación del mundo exterior, la catedral gótica intentó una fusión arquitectónica del mundo interior y el exterior, en la misma forma que ambos se hermanaban para fluir por las paredes cuajadas de vitrales. El impulso y el contraimpulso de la bóveda interior tuvo como elementos correspondientes en el exterior, el contrafuerte y el arbotante; los adornos esculpidos del exterior se repitieron en la icono-

grafía de las vidrieras del interior. Por medio del cristal de colores, los iconógrafos dieron a la luz un significado al transformar las ondas físicas en iluminación metafísica.

Las diversas lenguas y dialectos europeos hallaron un sitio por derecho propio en la literatura vernácula, pero la Iglesia y las universidades prefirieron el latín como lengua universal del erudito. En música, el motete de varios textos reconcilió el latín con la lengua vernácula, y cuando se empleó una sola lengua, la misma forma brindó un método muy ingenioso para expresar un texto de alguna autoridad en la materia, y al mismo tiempo presentar uno o más comentarios, sobre la marcha. La música gótica también representó una síntesis de teoría y práctica, que funcionaban al mismo nivel y a la par. El espíritu gótico se reveló por todas estas manifestaciones separadas, sea en la lógica sistemática de Santo Tomás, en el elevado sentido del tiempo y el movimiento logrado por los músicos, o en las aspiraciones visuales y tensiones lineales de los constructores.

Ninguna de estas soluciones fue definitiva y el estilo gótico, en último análisis, puede ser considerado como un proceso dinámico y no un resultado definitivo y acabado. Un templo griego o incluso una abadía románica es un todo completado, y después de admirarlos la mirada cae en el reposo. El atractivo del gótico reside en la inquietud que no permite esta sensación de terminación. El observador es atrapado y llevado por la corriente general de movimiento y del impulso inicial no pierde el deseo de seguir. La terminación, empero, puede hacerse sólo en la imaginación. De hecho, no hay catedrales terminadas; en cada una faltó algo, desde un juego de agujas en algunos casos, hasta toda una nave, como en Beauvais. De manera semejante, no fueron terminadas la enciclopedia de Vicente y la *Summa* de Santo Tomás.

Por todo lo expresado, la unidad gótica cabe hallarla principalmente en métodos y procedimientos como dialéctica en filosofía, principios estructurales en arquitectura, y técnicas de escritura en literatura y música. No han aparecido formas más eficaces para enfrentarse y reconciliar las incongruencias específicas con las que el espíritu gótico tuvo que luchar. De hecho, fueron las únicas formas de volver a unir lo aparentemente irreconciliable, llegar a lo no racional por argumentos racionales ingeniosos, y lograr el punto máximo de inmaterialidad por manifestaciones materiales. La meta del pensamiento gótico fue, por todo lo dicho, elaborar un método que abarcara lo inabarcable, ponderara lo imponderable y dividiera lo indivisible. En su totalidad, el arte gótico fue creado como un puente para salvar el abismo imposible entre la materia y el espíritu, la masa y el vacío, lo natural y lo sobrenatural, la inspiración y la aspiración, lo finito y lo infinito.

9 EL ESTILO DE COMIENZOS DEL RENACIMIENTO ITALIANO

PANORAMA DE ITALIA EN EL SIGLO XIV

Las contradicciones que el gótico siglo XIII había podido conservar en un estado de precario equilibrio por aplicación de la lógica escolástica y la jerarquización estricta, en el siglo XIV entraron en conflicto abierto. Como un paisaje bajo la tormenta, Italia alternativamente fue sacudida por los gélidos vientos del agonizante invierno medieval y templada por los primeros soplos de la naciente primavera del Renacimiento. En el norte aún se construían catedrales góticas, mientras que en el sur se revivía la serena belleza del arte clásico. Desde los pulpitos, un día se lanzaban amenazas tonantes de castigos de fuego y azufre y se infundía temor al Señor, para dar paso al día siguiente a las reconfortantes parábolas franciscanas y la certeza de la obtención del amor y la misericordia divinos. Los profesores en las universidades aún argüían con la fría lógica de la filosofía escolástica, en tanto que los seguidores de San Francisco persuadían gente con sencillas verdades humanas. Algunos pintores creaban imágenes del día del juicio final llenas de ángeles y demonios enfrascados en luchas, en tanto que otros ilustraban pasajes bíblicos como los vería el ojo de la sencilla gente del pueblo. Y la gente se preguntaba si el mundo en que vivía era una artimaña moral tejida por el demonio para atrapar a los incautos o un grato paraje que un Creador benigno había concedido para ser disfrutado.

Un drama de alcances tan vastos no podía tener como único escenario una ciudad o un centro aislados. Toda Europa, de hecho, fue el teatro de esta representación polifacética en que los hombres y las artes entraron en un estado de ebullición creadora. Las viejas guerras entre gibelinos y güelfos que habían comenzado como una lucha entre las fuerzas leales al Sacro Imperio Romano y los adeptos a los Papas, asumieron una nueva forma en el siglo XIV. La gente emigraba del campo a las ciudades, donde los aristócratas terratenientes se atrincheraban alrededor de la bandera gibelina, y las filas crecientes de mercaderes y gremios de artesanos de la ciudad enarbolaban el pendón de los güelfos.

Las nuevas órdenes de franciscanos y dominicos rara vez permanecieron confinadas en sus claustros sino que

en caminos y senderos, predicaban a todos aquellos que se reunieran a su alrededor y los escucharan. Las disensiones internas de la Iglesia alcanzaron grado tal, que incluso los Papas cambiaron su sede hereditaria en Roma, para establecer cortes en sitios distantes, en especial en Aviñón, en el sur de Francia. Escritores como Dante y Petrarca fueron desterrados de sus ciudades natales y su obra fue escrita durante prolongados periodos de residencia en media docena de centros. A semejanza de ellos, los grandes pintores eran jornaleros que viajaban al sitio al que sus encargos los obligaban. Giotto, el primer pincel de la escuela florentina, hizo una serie de frescos que lo tuvieron ocupado durante años en Roma, Asís y Padua, y también en su ciudad natal. Simone Martini de Siena trabajó arduamente en Pisa y Nápoles antes de pintar una capilla en la Iglesia de San Francisco en Asís; después, sus últimos años de labor los dedicó a la corte papal en Aviñón. Los grandes escultores de Pisa trabajaban también en Siena, Florencia, Padua y Arezzo. También los músicos buscaban fortuna en diversas cortes y la escena musical italiana era dominada por influencias francesa y alemana. Los idiomas artísticos, en términos generales, mostraban amplia variación, y en centros como Venecia, Pisa, Siena y Florencia florecían estilos locales, en tanto que en el sur de Francia, en Aviñón, donde la corte papal atraía a los mejores talentos de cada país, se forjaba un estilo internacional.

En esa era de cambios, el pequeño villorrio de Asís en las colinas de Umbría, en el centro de Italia representó mejor a su época que un gran centro como Roma. Poblado provinciano tan pequeño no habría sido suficiente para propiciar un movimiento artístico importante, ni ningún artista de primera línea hubiese podido sobrevivir en él, de no haber sido la cuna de uno de los más venerados santos medievales. Por esa causa, después de terminarse a mediados del siglo XIII la monumental basílica para peregrinos en Asís, muchos de los artistas sobresalientes de la época acudieron como jornaleros a decorar sus muros.

El poblado de Asís se levantó en una colina rocosa a mitad de una campiña más austera que exuberante. Un medio montañoso habría sustentado un espíritu escabroso y vigoroso capaz de divulgar nuevos mandamientos

Sucesos Importantes

1140	Comienza la guerra entre güelfos y gibelinos	Aprox.	1350	Traini pinta en el Campo Santo de Pisa el <i>Triunfo de la muerte</i>
1182 a 1226	Vida de San Francisco de Asís; en 1210 funda la orden franciscana (ratificada en 1223 por el Papa); en 1225 escribe <i>Cántico al hermano sol</i> ; en 1228 es canonizado	Aprox.	1354	Petrarca escribe el <i>Triunfo de la muerte</i>
1198 a 1216	Es Papa Inocencio III; la Iglesia alcanza el pináculo de su poderío	1378 a 1417		Gran Cisma entre los Papas rivales
1228 a 1253	Construcción de la basílica de San Francisco en Asís			
1229	Tomás de Celano escribe la primera <i>Vida de San Francisco</i>			
1247	Tomás de Celano escribe la segunda <i>Vida de San Francisco</i>			
1252 a 1273	Gran interregno			
Aprox.	1260 Nicolás Pisano termina el púlpito en el Baptisterio de Pisa			
1262	San Buenaventura escribe su <i>Vida de San Francisco</i>			
1278 a 1283	Juan di Simone erige en Pisa el Campo santo			
Aprox.	1296 a 1300 Son pintados en Asís los frescos de la vida de San Francisco			
Aprox.	1305 a 1309 Giotto pinta en Padua los frescos de la vida de la Virgen			
1308 a 1311	Duccio pinta el altar de la Majestad en la Catedral de Siena			
1309 a 1376	Los Papas pasan a residir en Avignon			
1310	Primera <i>Compagnie dei Laudesi</i> fundada en Florencia			
1324 a 1321	Dante Alighieri escribe su <i>Divina Comedia</i>			
1316	Felipe de Vitry escribe su tratado musical <i>Ars Nova</i>			
Aprox.	1320 Giotto pinta los frescos en la Capilla de Bardi en la Iglesia de la Santa Cruz de Florencia			
1322	Se publican las <i>Floreccillas de San Francisco</i>			
1330 a 1339	Adrés Pisano funde las puertas de bronce del Baptisterio de Florencia			
Aprox.	1334 Andrés Pisano y Giotto colaboran en la edificación del Campanile en Florencia			
1348	La peste negra asuela Europa			
1348 a 1352	Boccaccio escribe el <i>Decamerón</i>			

1350	Traini pinta en el Campo Santo de Pisa el <i>Triunfo de la muerte</i>
1354	Petrarca escribe el <i>Triunfo de la muerte</i>
1378 a 1417	Gran Cisma entre los Papas rivales

Filósofos

Aprox.	1214 a 1294	Vida de Roger Bacon, monje franciscano y científico
Aprox.	1225 a 1274	Vida de Tomás de Aquino, filósofo escolástico
Aprox.	1270 a 1347	Vida de Guillermo de Occam, monje franciscano y filósofo nominalista

Pintores

Aprox.	1240 a	Aprox.	1302	Juan Cimabue
Aprox.	1225 a	Aprox.	1319	Duccio di Buoninsegna
Aprox.	1266 a	Aprox.	1336	Giotto di Bondone
Aprox.	1285 a		1344	Simón Martini
	1305 a		1348	Pedro Lorenzetti
	1321 a		1363	Francisco Traini
	1323 a		1348	Ambrosio Lorenzetti

Escultores

Aprox.	1205 a	1278	Nicolás (d'Apulia) Pisano	
Aprox.	1250 a	Aprox.	1317	Juan Pisano
Aprox.	1270 a		1349	Andrés Pisano

Escritores

	1265 a	1321	Dante Alighieri
	1304 a	1374	Francisco Petrarca
	1312 a	1353	Juan Boccaccio

Músicos

Aprox.	1200 a	Aprox.	1255	Tomás de Celano
			1306	Muere Jacopone da Todi
	1291 a		1361	Felipe de Vitry
	1325 a		1397	Francisco Landini, organista compositor en Florencia

bajados de lo alto, pero, en vez de ello, las suaves, ondulantes y verdes colinas dieron a luz al más humilde de los santos cristianos. Una gran ciudad habría producido a un gran dirigente de hombres, capaz de mover los espíritus de las muchedumbres con su palabra sagaz, para crear un nuevo orden social. Empero, Francisco de Asís reconoció los peligros de la oratoria ampulosa y la naturaleza transitoria de todas las formas de organización social, y desempeñó su misión por medio de la dulce persuasión de parábolas sencillas y la elocuencia de su propia vida ejemplar.

La época de madurez y fecundidad de San Francisco pertenece al siglo XIII, pero el conjunto de relatos que hicieron de él una leyenda viviente, al igual que el desarrollo absoluto del movimiento franciscano, pertenecen al siglo XIV. La influencia del clero preparado en las

universidades y de las órdenes doctas de monjes, nunca alcanzó a un segmento amplio de la sociedad. Empero, los franciscanos pudieron llegar al corazón y al espíritu de las multitudes al predicarles en su propio idioma vernáculo y en los términos más sencillos, y las voces franciscanas se escucharon más a menudo en las plazas de los villorrios que en los pulpitos de las iglesias. La esencia del pensamiento franciscano está contenida en las nupcias místicas del santo con la Pobreza, tema de uno de los frescos en la Iglesia de Asís. Relatan los Evangelios que cuando un hombre joven se acercó a Jesucristo y le preguntó qué debía hacer para ganar la vida eterna, la respuesta fue: "Si quieres ser perfecto, ve y vende cuanto tienes, dalo a los pobres, y tendrás un tesoro en los cielos, cuando lo hayas hecho, ven y sígueme" (S. Mateo, 19:21). Francisco cumplió literalmente

ese mandato y en su última voluntad y testamento describe sus años tempranos y los de sus primeros seguidores, en esta forma: "Se contentaban con una túnica remendada por fuera y por dentro, con el cordón y los calzones y no deseábamos poseer más. . . Nos placía vivir en iglesias pobres y abandonadas y éramos ignorantes y sumisos a todo" Después pedía a sus seguidores: "No guardar para sí cosa alguna, ni casa, ni paraje, ni cosa terrenal, sino como peregrinos y extranjeros en este mundo, servir a Dios en la pobreza y la humildad, e ir confiadamente buscando limosnas".

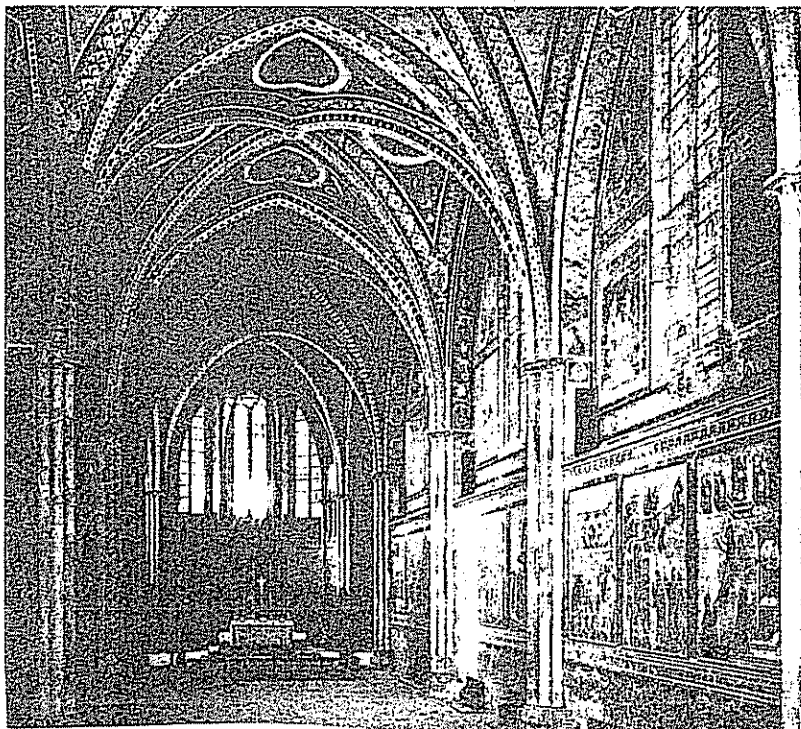
LA BASILICA DE SAN FRANCISCO EN ASIS

Si se hubiese seguido al pie de la letra el precepto de pobreza formulado por San Francisco, no se habría producido en Asís movimiento artístico alguno de grandes proporciones. Un programa de edificación entrañaba reunir y gastar enormes sumas de dinero, e inmediatamente después de la muerte del santo este asunto originó disensiones entre quienes estuvieron más cerca de él. El hermano Elías deseaba construir un gran templo como un monumento digno a su amigo y maestro, en tanto que otros discípulos pensaban que el santo debía ser honrado siguiendo con la mayor fidelidad posible el modelo de su vida sencilla. Para construir el monumento concebido por el hermano Elías se necesitarían fondos cuantiosos, y muchos de sus compañeros se escandaliz-

zaron cuando Elías colocó una urna de pórfido para coleccionar las ofrendas de los peregrinos que llegaban a Asís a venerar al santo varón. Empero, dos años después, por la fecha en que era canonizado, se comenzaba a erigir una gran basílica con monasterio en la colina en que el santo había deseado ser sepultado.

Los arquitectos, aprovechando los desniveles naturales del terreno, diseñaron un conjunto que incluyó dos iglesias, la mayor y superior para los peregrinos, y la menor e inferior para los monjes franciscanos.

A pesar de su tamaño bastante grande, ambas iglesias carecen de alas laterales y sólo tienen naves centrales que terminan más allá de los cruceros, en ábsides poligonales. Sobre las grandes áreas interiores se extienden espaciosas bóvedas de estilo lombardo, cuyas cuatro aristas se unen en el centro, apoyadas en parte en cañías, o columnas adosadas a las paredes. El gótico italiano, a diferencia del gótico septentrional, no buscó los interiores muy iluminados en que las paredes fuesen substituidas casi del todo por vitrales de colores. El sol meridional hizo más grata la sombra en el interior, y por esa causa tuvieron el carácter de refugios frescos para evitar la luz y el calor ardientes del exterior. La ausencia de una nave de arquería y de alas laterales y el número pequeño de vitrales, permitió contar con bastante espacio en las paredes en ambas iglesias de Asís, para cubrir con frescos de colores vívidos y brillantes. Iluminadas más bien por la luz de los ventanales detrás del altar y



Izquierda Fig. 127. Nave de la Iglesia superior de San Francisco en Asís 1228 a 1253.

Página opuesta. Fig. 128. GIOTTO (?) *Milagro del manantial*. Hecho entre 1296 y 1300. Fresco: Iglesia superior de San Francisco en Asís.

de algunos esparcidos en lo alto de la nave, los muros de la iglesia superior resplandecen en el interior umbrío con una suave luz propia, en los que esplenden las escenas de la vida de San Francisco. Y por encima de todo, son estos murales los que dan a las iglesias gemelas su nota más relevante, y los nombres de los artistas que trabajaron en ellos son como un compendio de los grandes pintores de esa época: Cimabue y Giotto de Florencia, y Simone Martini y Pietro Lorenzetti de la escuela de Siena.

LA VIDA DE SAN FRANCISCO EN FRESCOS

Al entrar en la nave de la iglesia superior en Asís (fig. 127), el observador topa en sus paredes con la serie de frescos sobre la vida del santo, que la tradición atribuye a Giotto. Es aún tema de discusión entre los eruditos si fue en realidad cabeza o parte de una escuela artística, y si esbozó los frescos, o realmente los pintó. La fecha generalmente atribuida al trabajo son los cuatro años anteriores al año de jubileo de 1300. Previendo que llegaría a Roma para las celebraciones un número nunca visto de peregrinos, los artistas en Asís no escatimaron esfuerzo alguno para terminar a tiempo su tarea de cubrir los desnudos muros de la iglesia superior. Los frescos de la iglesia inferior, reservada a los frailes, tuvieron que esperar hasta mediados del siglo XIV para ser terminados.



Giotto, a semejanza de otros maestros de ese período, dominaba varias técnicas. Además de los frescos, trabajó en mosaico, pintó al temple retablos de madera, y fue escultor. Años antes de morir, fue nombrado primer arquitecto de Florencia y como tal, diseñó el campanario de la catedral (fig. 138), conocido aún como Campanile de Giotto. Es posible que sean suyos algunos de los alto relieves del basamento de dicho campanario; los otros tal vez hayan sido ejecutados por Andrea Pisano siguiendo sus diseños. Por encima de todo, la fama indisputable de Giotto está asegurada por los tres cielos de frescos en Asís, Padua y Florencia.

Los primeros dos paneles de la serie de Asís son dignos del propio Giotto, pero dado que el pintor trabajaba con un grupo de discípulos ayudantes, es imposible asegurar que son realmente obra suya. A la derecha, después de atravesar el vestíbulo, está el *Milagro del manantial* (fig. 128), en tanto que a la izquierda está el conocido *Sermón a los pájaros*. El orden de las escenas es psicológico más que cronológico. La colocación de este par en uno y otro lados de la entrada, parece haber sido hecha para impresionar a los peregrinos, desde que penetrasen en el templo, con las más populares de las leyendas franciscanas: las que muestran al santo, en un lado, auxiliando al pobre y al humilde, y, en el otro, demostrando su hermandad con todas las criaturas de Dios, incluidos sus hermanos los pájaros.

El *Milagro del manantial* está basado en la *Leyenda de los tres compañeros*, que narra el viaje de San Francisco al monasterio de Monte la Verna. Un fraile franciscano, un campesino, y su asno lo acompañaban, pero el camino era escarpado y el día caluroso. Agobiado por la sed, el campesino imploró por agua. Arrodillándose en oración, el santo se volvió hacia él y le dijo: "Ve presto a esa roca y hallarás un venero que Cristo en su misericordia ha hecho brotar de la piedra para calmar tu sed". Los peregrinos al entrar a la iglesia estaban sedientos de confortación espiritual, y encontrar a su arribo ese cuadro les infundía la seguridad de haber llegado a un venero espiritual.

La composición es tan sencilla como magistral. San Francisco es el foco central en el que convergen dos líneas diagonales que se entrecruzan a manera de una X. La luz que desciende de la cima rocosa en la parte superior derecha hace que sobresalgan los perfiles de la montaña en una serie de planos, y alcanza su máxima intensidad en el punto en que se une con la aureola del santo, para desvanecerse en el ángulo en que están sus dos compañeros y el asno. La oscura montaña de la parte superior izquierda se proyecta hacia la umbrosa figura del campesino que bebe, situado en el ángulo inferior derecho, como para indicar que su espíritu está aún en las tinieblas. Pero, por estar el santo también en esta misma línea diagonal, se sugiere la forma de alcanzar la iluminación. Las inimitables montañas del Giotto se hallan también en otras de sus obras mayores como *Joaquín regresando al redil*, la *Huida a Egipto* y la magnífica *Piedad* (fig. 137), todas en la Capilla Arena de Padua. Desde el punto de vista estructural, las montañas avanzan y retroceden para formar nichos para sus figuras, y su dureza y pesantez son complemento de la

ternura y expresividad de las figuras de seres humanos. En los pictóricos diseños del Giotto, las montañas o fondos arquitectónicos no existen por derecho propio sino se transforman en volúmenes y masas, y también se tornan extensión inanimada de la naturaleza humana. Aún más, las proporciones espaciales de este pintor son más correctas desde el punto de vista psicológico que real. Los seres humanos, en concordancia con su mayor importancia expresiva, destacan notablemente contrastando con el fondo de las montañas, de menor tamaño, y los árboles esparcidos en el cuadro son más puntos de realce espacial que árboles naturales.

De la serie pictórica mencionada, tal vez la más dramática sea *San Francisco renunciando a su padre* (fig. 129) después de una controversia sobre los bienes terrenales. En su prisa por abandonar el mundo material, Francisco se despoja de sus ropas y, desnudo ante la gente del poblado, dice: "Hasta este momento en la tierra te he llamado mi padre; desde ahora, puedo llamar confiadamente Padre mío que estás en los cielos, en cuyas manos he depositado toda mi fortuna, mi confianza y mi esperanza". El obispo cubre a Francisco con su propia capa y lo recibe en el seno de la Iglesia. Las expresiones de las figuras, reveladas por sus ademanes y

gestos faciales, hacen de este fresco un estudio interesante de las actitudes humanas. El airado padre necesita ser sujetado por un vecino para no caer en la violencia, y su rostro muestra la confusa preocupación de un padre que no entiende los actos de su hijo. Su equivalente en el otro lado es el obispo, ahora el nuevo padre del santo en la Iglesia. Apartándose de la escena por el desagrado que le causa, su mirada expresa turbación y simpatía. Estas figuras antagónicas están sostenidas por el grupo de vecinos con el edificio de viviendas, y los clérigos con el edificio de la iglesia, respectivamente. Giotto emplea una interesante geometría pictórica para unificar la composición y resolver la tensión. Los dos grupos opuestos, que simbolizan las ambiciones materiales y las aspiraciones espirituales, forman la base de un triángulo; entre ellos, se alza la mano del santo señalando el vértice donde la mano de Dios asoma entre las nubes.

Un ejemplo notable del estilo tardío de Giotto es la *Muerte de San Francisco* (fig. 130), punto culminante de una serie de siete frescos que ejecutó veinte años más tarde para la iglesia de la Santa Cruz en Florencia. Las estáticas líneas horizontales del cuerpo acostado son suavizadas por los variados ademanes de los grupos que lo rodean, y con una sola excepción, todas las miradas

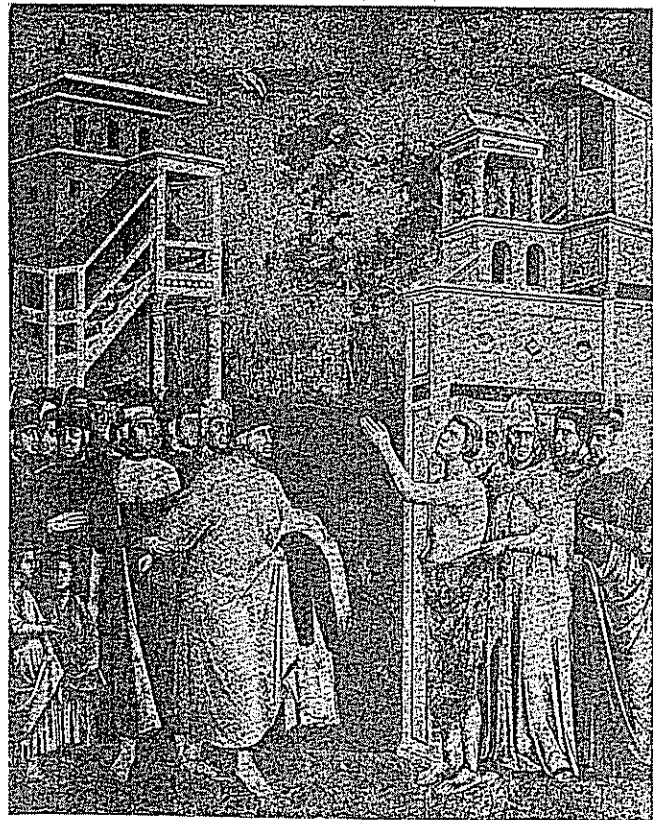


Fig. 129. GIOTTO (?). *San Francisco renunciando a su padre*. Entre 1296 a 1300. Fresco en la Iglesia superior de San Francisco en Asís.

convergen en la cabeza del santo. La trama arquitectónica refleja la disposición de las figuras, la línea horizontal de la pared es paralela al cuerpo yacente y las líneas verticales guardan simetría con las figuras de pie. El color imparte al conjunto sensación de profundidad. La capa con cuello de armiño y las vestiduras rojas de la figura arrodillada junto a la mano derecha del santo, lo hace sobresalir en primer plano; los grises y pardos neutros de los hábitos de los monjes por detrás y a los lados del lecho mortuario, los sitúan en el plano medio, y el cielo de azul purísimo queda en el fondo de los planos. En esta composición, Giotto de nuevo emplea una disposición triangular para narrar su asunto. Según la biografía de San Buenaventura, en el momento de morir el santo uno de los hermanos tuvo una visión de su alma "con la apariencia de una estrella de brillo extraordinario llevada en una nubecilla deslumbrante entre incontables destellos, ascendiendo directamente en una curva hacia el cielo." En el fresco, los lados del triángulo están formados por la línea que asciende desde la cabeza del santo, llevada por el ademán del discípulo que contempla la visión, y por la línea que forma el crucifijo inclinado que se unen en el vértice en que aparece la ascensión celestial. De ese modo, en su estructura pictórica Giotto amalgama el contenido del tema, la situación emocional y la tensión dramática en un todo compacto.

ANTES Y DESPUES DE LA MUERTE NEGRA

Todo marchaba sin contratiempos en Italia en el primer tercio del siglo XIV. Los habitantes de los poblados prosperaban, la vida era buena y las artes florecían. Sin embargo, desde 1340 una serie de calamidades asolaron la península, comenzando con la pérdida de las cosechas locales y continuando con las desgracias del hambre y las pestes. Todo ello alcanzó su máximo con la aparición de un brote temible de peste bubónica en el año catas-

trófico de 1348. En la epidemia de la "Muerte Negra" perecieron más de la mitad de los moradores de Florencia, Siena y Pisa. Un cronista de Siena, después de sepultar a cinco de sus hijos, dijo con toda sencillez: "Nadie lloraba por los muertos, pues todo el mundo esperaba la muerte".

Un acontecimiento tan catastrófico que abarcó todo el continente, ejerció obligadamente efecto profundo en el curso de la sociedad y la cultura. Después de la peste, muchos supervivientes súbitamente se encontraron en la miseria, o, por herencias inesperadas, en la opulencia. Miles de residentes de poblados rurales relativamente inmunes afuyeron a las ciudades para ocupar el hueco dejado por los muertos. Las vidas de los individuos sufrieron cambios radicales que espolearon sus instintos normales. Algunos se abandonaron a la filosofía de "comer, beber y divertirse", consignada en el *Decamerón* de Boccaccio; otros se refugiaron en la recriminación y el arrepentimiento morales, como se aprecia en la visión expiatoria en el *Corbaccio*, obra ulterior del mismo autor. Impulsada por el miedo y un sentimiento de culpa, la gente pensaba que algo había estado desastrosamente mal y que la Muerte Negra, a semejanza de las plagas bíblicas de la antigüedad, había sido enviada por un Dios colérico para castigar a la humanidad y apartarla de los caminos del mal. Boccaccio y Petrarca, entre los escritores, adoptaron esa opinión después de sus primeras obras más mundanas, fenómeno que también se observó en la pintura.

Juan Pisano y su padre Nicolás fueron los dos escultores más sobresalientes de esa época. Nicolás Pisano, conocido también por Nicola d'Apulia por ser originario del sur de Italia, fue el autor de un bellissimo púlpito con seis paneles a base de motivos religiosos para el Baptisterio de Pisa, y años más tarde su hijo Juan hizo otro para la Catedral. En ellos se muestran escenas del Nuevo Testamento. Son patentes las distintas actitudes entre la generación del padre y la del hijo al comparar

Fig. 130. GIOTTO. *Muerte de San Francisco* (sin las restauraciones del siglo XIX); hecho entre 1318 y 1320. Capilla Bardi. Iglesia de la Santa Cruz. Florencia.





Arriba: Fig. 131. NICOLAS PISANO. *Anunciación y Natividad*. Hecho entre 1259 y 1260. Detalle del púlpito de mármol en el Baptisterio de Pisa

Al centro: Fig. 132. JUAN PISANO *Natividad y Anunciación a los pastores*. 1302 a 1310. Detalle del púlpito de mármol en la Catedral de Pisa

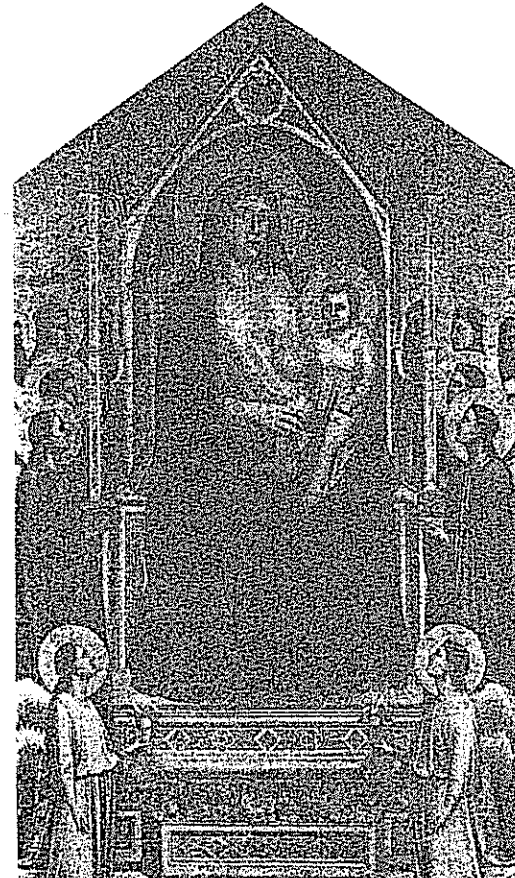
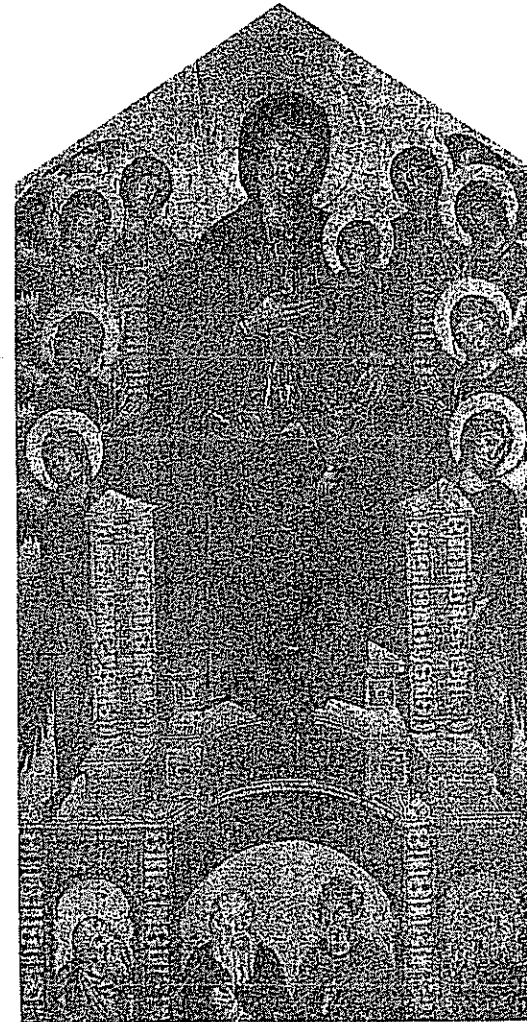
Derecha: Fig. 133. CIMABUE. *La Virgen en el trono*, 1270 a 1285. Temple sobre madera; 3.75 m por 2.20 m. Galería de los Oficios, Florencia.

los paneles con el mismo tema; juntas, las obras representan las tendencias de la escultura antes de la Muerte Negra.

El panel de Nicolás de la *Anunciación y la Natividad* (fig. 131) muestra la clara influencia de los antiguos sarcófagos con los que el escultor estuvo en contacto en sus años de formación en Roma. La Virgen está representada por una digna matrona romana reclinada en una postura clásica característica, en tanto que en el ángulo izquierdo, el ángel encargado de la anunciación tiene como fondo un templo clásico y está vestido con una toga romana, al igual que otras figuras. Nicolás emplea el viejo método simultáneo de narración, en el que la Virgen aparece tres veces en el mismo panel, y en su conjunto todo el relieve está impregnado de una calma monumental. La obra de Juan, como lo prueba su *Natividad y Anunciación a los pastores* (fig. 132), se apartó

del clasicismo de su padre y se situó en el ámbito del gótico francés. Sus figuras están elaboradas a escala menor y guardan proporción más natural con el espacio que las rodea. Hay más animación y agitación en los trazos, que substituyen al sereno estilo del padre. Empero, de la obra de ambos se desprende una sensación de calor humano que guarda íntima semejanza con el espíritu de los frescos de Giotto.

La cercana ciudad de Siena, antes de la peste, gozaba de un periodo de prosperidad. A diferencia de su ciudad rival, Florencia, que era bastión de los güelfos donde el poder estaba en manos de los gremios y los mercaderes ricos, Siena era una población netamente gibelina dominada por los aristócratas terratenientes. Estos antagonismos hicieron que Florencia siguiese un camino progresista y que Siena quedase como reducto del tradicionalismo. Cimabue, el artista florentino más sobresaliente



de la última parte del siglo XIII, que llevó el estilo gótico a su apogeo en su ciudad, fue sucedido por la formidable figura de Giotto, cuyas pinturas anuncian claramente el advenimiento del Renacimiento. En Siena, empero, el gran Duccio fue seguido por Simón Martini y los hermanos Lorenzetti, quienes continuaron la tradición bizantina introducida en Italia muchos siglos antes por centros como Rávena y Venecia. A pesar de ese tradicionalismo, la escuela de Siena vertió suficiente vino gótico tardío en los viejos odres medievales para originar una eclosión brillante, aunque postrimera, de la pintura italo-bizantina.

Tres retablos de iglesias florentinas, semejantes en finalidad, tema y forma, pero diferentes en estilo, son ejemplos de la tendencia pictórica comentada. La *Virgen en el trono* (fig. 133) ejecutada por Cimabue para el altar mayor de la iglesia de Santa Trinità, tiene toda la emoción de la majestad y monumentalidad medievales. La verticalidad gótica gobierna la composición en dos niveles, con cuatro solemnes profetas en la parte baja mostrando sus pergaminos, y el despliegue ascendente de ocho ángeles en la parte superior. La Virgen está sentada frontalmente en un trono de sólida arquitectura, hecho

de complicada marquetería. Su manto de azul intenso y su túnica rosa están fileteados de oro, que con el drapeado suntuoso crea un conjunto lineal rítmico. El Niño Jesús concuerda con la imagen teológica de un patriarca en miniatura, onnisapiente desde su nacimiento. La *Virgen de "Rucellai"* de Duccio (fig. 135) en la iglesia de Santa María Novella, está realizada en un estilo más ligero, vivaz y decorativo. A pesar de que Duccio, sin duda alguna, conoció el estilo monumental de Cimabue, sus ángeles arrodillados son más etéreos, como si se posaran en la tierra después de un vuelo celestial. Los pliegues de los cortinajes de fondo, el empleo generoso del oro, la opulencia bizantina de los trazos, la sobrepujante exquisitez de los bordes festoneados de la túnica de la Virgen, el ángulo del trono un poco excéntrico, el

Abajo, izquierda: Fig. 134. GIOTTO. *La Virgen de Todos los Santos*. Hecha por 1310. Temple sobre madera. 3.20 m por 2.0 m. Galería de los Oficios, Florencia

Abajo, derecha: Fig. 135. DUCCIO. *Virgen de "Rucellai"*. 1285. Temple sobre madera; 4.40 m por 2.85 m. Galería de los Oficios, Florencia

sutil ropaje del Niño cuyo manto se ha deslizado, todo contribuye a obtener el máximo de gracia y elegancia.

Las nuevas tendencias de comienzos del Renacimiento, empero, se manifiestan en la *Virgen en el trono*, de Giotto (fig. 135) pintada para la iglesia de Todos los Santos, unos veinte años después de las creadas por Cimabue y Duccio. En la parte inferior están dos ángeles arrodillados, en tanto que los del coro celeste están a cada lado, uno frente al otro, para ensanchar la sensación de espacio y crear una mayor profundidad hacia la hilera posterior de seis solemnes santos. El dibujo está simplificado, rasgo en que se aparta de sus antecesores, la mirada de la Virgen se encuentra con la de quien la mira, su figura es más pesante, los senos prominentes, el niño en posición más natural, y la túnica está modelada con luces y sombras, para delinear el cuerpo que cubre.

Predomina una dignidad aristocrática en la *Anunciación* (ver la lámina anterior) de Simón Martini, el discípulo sienés de Duccio y contemporáneo de Giotto. El conjunto gótico es cortesano, con un elegante florero de lirios y la Virgen real vestida en una túnica azul de estilo francés realizada en polvo de lapislázuli. Interrumpida su lectura por la aparición repentina del Arcángel Gabriel, con sus ropas y sus alas aún agitadas, la asombrada Virgen retrocede con temor y pavor al oír las palabras que aparecen en relieve: "Dios te salve María... el Señor es contigo". La composición es una combinación magistral de color y dibujo curvilíneo.

Como resultado de la Muerte Negra de 1348, la escuela sienesa decayó. La reacción a la gran peste está adecuadamente ilustrada en la serie de frescos en las paredes interiores del Campo Santo de Pisa. El tema es el día del Juicio Final, y el fresco de Traini *Triunfo de la muerte* (fig. 136) deriva su nombre del poema homónimo de Petrarca. Si bien no es posible comprobar relación de causa a efecto entre el fresco y el poema, hay que admitir que ambos fueron reacciones a la peste, ambos compartieron actitudes comunes de esa época, y los dos están basados en un tema semejante.

Fig. 136. FRANCISCO TRAINI. *Triunfo de la muerte* (detalle). Hecho por 1350 (destruido parcialmente en 1944). Fresco. Campo santo de Pisa.



El *Triunfo de la muerte* es una obra de expresión grandilocuente, con tantos detalles apiñados en cada pulgada cuadrada de espacio, que algo obligadamente atrae la atención. A semejanza de los sermones de esa época, cada parte es una advertencia de la inminencia de la muerte, los terrores del infierno si el alma fuese reclamada por el demonio, o la bienaventuranza, de ser ganada por los ángeles.

En la figura 136 se muestra un grupo de nobles a caballo con sus pertrechos de caza, pero en vez de la presa que persiguen, topan sólo con la muerte. En los tres féretros abiertos, serpientes devoran los restos de los que un día fueron grandes en la tierra. Petrarca también habla de la muerte como la gran niveladora cuando pregunta: "¿ni Papas, Emperadores ni Reyes portan muestras de su elevado rango y han todos quedado reducidos a la desnudez y la pobreza. ¿Dónde han quedado sus riquezas y sus piedras preciosas? ¿Dónde sus mitras, cetros, ropajes y diademas?" Muy cerca, está un barbado anacoreta desenrollando un pergamino profético que conmina a arrepentirse antes que sea demasiado tarde. La única nota de consuelo en esta escena de horror y desolación está en el ángulo izquierdo superior, donde unos monjes alrededor de una capilla se ocupan en las tareas monacales habituales, como señalando que sólo quienes renuncian al mundo encuentran un respiro de su agitación general y del miedo a la muerte.

MUSICA Y LITERATURA

EL DIES IRAE Y EL CANTICO AL HERMANO SOL. El contraste entre la visión medieval del mundo inclemente y amenazadora, y el espíritu franciscano, benigno y gozoso, podemos advertirlo en dos himnos del siglo XIII. Su contenido basta para señalar el divorcio ideológico de ese periodo. El *Dies Irae*, que refleja admirablemente el espíritu medieval prevalente, fue compuesto por Tomás de Celano, magnífico latinista, pocos años antes de su encuentro con San Francisco y de con-

Dies Irae (secuencia, comienzos del siglo XIII) TOMAS DE CELANO



vertirse en uno de sus frailes. El segundo himno, el *Cántico al Hermano Sol*, es del propio santo. Tomás de Celano ingresó a la orden franciscana por 1215, gozó de la amistad de San Francisco durante varios años, y el Papa Gregorio IX le confió la tarea de escribir la biografía autorizada del santo, que hizo poco después de la canonización en 1228.

En los tercetos y los 57 versos del *Dies Irae*, el estilo poético del latín mediéval alcanza su cima. En su contenido, invoca la disolución final del universo, el resonar de las trompetas angélicas que anuncian a los muertos la salida de sus tumbas y la majestad sobrecogedora de la venida de Cristo como Rey para juzgar a los vivos y a los muertos. La grandeza de su lenguaje y la perfección de su forma poética igualan por todos conceptos al tema solemne y aterrador. Las imágenes y giros recorren una gama que va desde la ira y el terror hasta la esperanza y el arrobamiento, antes de resolverse en una invocación final implorando el descanso eterno. Mostramos un fragmento de 12 versos llenos de intensidad:

¡Oh día de ira aquel
en que el mundo se disolverá,
atestiguándolo David y la Sibila!
La trompeta, al esparcir su atronador sonido
por la región de los sepulcros
reunirá a todos ante el trono de Dios.
Gimo como reo, la culpa
ruboriza mi cara ¡Perdona, Señor,
al que te lo suplica!
¡Confunde y arroja a los malditos
a las llamas eternas,
y llámame con los Benditos!

Aunque las alteraciones vívidas y los ritmos verbales del original latino tienen una música interior propia, el *Dies Irae* es inseparable de un trazo melódico en el modo dórico mixto. A pesar de que no es posible atribuir con certeza la melodía a Tomás de Celano, la íntima correspondencia entre las inflexiones y las palabras prueba sin lugar a dudas que cuando menos ambas fueron de la misma época. El poema y su melodía fueron incorporados a la liturgia como una secuencia que aún es parte indispensable de la misa de requiem. La secuencia recibe este nombre por seguir al gradual y la aleluya en la parte de la misa que está entre la lectura de la epístola y el evangelio. Alcanzó gran popularidad en ese periodo y generalmente era cantada por los feligreses y el coro.

La aportación franciscana más característica a la poesía y la música, la encontramos en un conjunto de

himnos espontáneos y libres llamados *alabanzas* o *leas espirituales*, cuyo origen podemos atribuir directamente a San Francisco y su círculo inmediato. La práctica de cantar espontáneamente himnos continuó a partir de su época, y en el siglo XIV estaba ya firmemente establecida como la forma más popular de música religiosa. Hasta nuestros días han sobrevivido los conjuntos de cantores conocidos como *Compagnie dei Laudes* principalmente en Italia. Además del idioma provenzal, San Francisco había aprendido las canciones de Provenza de labios de su madre, descendiente de una antigua familia de la región, y en la biografía conocida como la *Le-yenda de los tres compañeros* se narra la forma en que cantaba a viva voz las alabanzas (o laudes) y cánticos cuando rezaba, y cómo durante sus viajes "el santo varón entonaba alabanzas en lengua francesa con voz potente y clara". Ese fue el periodo de auge de los trovadores o poetas líricos y durante él muchos de los más conocidos visitaron Italia; por esa razón indudablemente el santo conocía bien sus versos y su música. Por su compenetración de las formas de los poetas provenzales y por irrumpir constantemente en su propia lengua vernácula de Umbría entonando versos rapsódicos, San Francisco tuvo un papel preponderante en el nuevo movimiento poético. Hecho significativo es que se llamó a sí mismo y a sus compañeros que entonaban las alabanzas con él, *jongleurs de Dieu*, trovadores o juglares de Dios. De ese modo el santo se identificó con los músicos del pueblo y no con los aristócratas escritores de versos amorosos.

En música, al igual que en su obra religiosa, San Francisco amalgamó las tradiciones sacras con las cortesanas y las populares. Por esa causa, las alabanzas fueron un puente poético entre la música tradicional de la Iglesia, la música de los castillos y la música de las calles. Las palabras correspondían siempre a un tema religioso; a menudo eran simples paráfrasis de salmos y letanías incorporadas en aires melódicos populares, pero, por encima de todo, eran música y poesía que la gente podía cantar y sentir con el corazón. La música coral contrapuntística, en forma de motete litúrgico o madrigal profano, era un medio musical demasiado refinado que exigía el concurso de voces de profesionales preparados. A diferencia de ella, las alabanzas eran de espíritu popular, sencillas y directas en su forma, y cantadas en solos o al unísono con otras personas. Como el coro monástico altamente adiestrado fue característico del movimiento cluniacense y el coro contrapuntístico el equivalente musical del espíritu gótico septentrional, las alabanzas fueron la expresión especial y característica de los franciscanos.

El *Cántico al Hermano Sol*, definitivamente compuesto por San Francisco, es al mismo tiempo la más sublime de todas las alabanzas y la más original. La leyenda narra que, cuando el santo se restablecía de una enfermedad en una choza junto al convento de Santa Clara, las monjas oyeron de sus labios esta nueva composición arrobadora; su informalidad e incluso su carácter imprevisto y sus ritmos y rimas variables hacen que su forma sea tan sencilla y llana como el dialecto de Umbría en que fue escrita. Por la razón señalada, se opone caracte-

Lauda (fines del siglo XIII) JACOPONE DA TODI (según Liuzzi)



rísticamente a los cánones del latín erudito, por una parte, y al lenguaje cortesano y amatorio de los trovadores, por otra. En las estrofas incomparables de los cánticos de alabanza de San Francisco predominan la sinceridad y un hondo sentimiento humano, en vez de intento alguno de comunicación culta o elegancia poética.

¡Oh Señor altísimo omnipotente y bondadoso, digno de toda alabanza, gloria, honor y bendiciones!

¡Alabado seas, Señor, con todas tus criaturas y en especial por nuestro Hermano Sol, quien nos trae el día y la luz; es de gran hermosura y brilla con excelso esplendor: eres Tú, Señor, quien por él Te nos manifiestas!

¡Alabado seas, Señor, por nuestra Hermana Luna y por las estrellas, que has puesto en el cielo, claras y hermosas!

¡Alabado seas, Señor, por nuestra Hermana Agua, servicial para con todos, y humilde, preciosa y cristalina!

¡Alabado seas, Señor, por nuestro Hermano Fuego, por quien nos diste luz en la obscuridad y que es vivo, reconfortante, fuerte y poderoso!

El manuscrito de Asís que contiene el texto del *Cántico al Hermano Sol* en su forma original y pura también cuenta con espacio para la notación musical que, por desgracia, está en blanco. A pesar de que la melodía original parece haberse perdido para siempre, han llegado a nuestros días innumerables alabanzas, algunas de ellas datan de la época inmediata a la existencia del santo. Un monje franciscano llamado Jacopone da Todi, muerto en 1306, fue uno de los autores más prolíficos de alabanzas. Su himno más famoso es *Stabat Mater Dolorosa* que en el siglo XVIII fue incorporado oficialmente a la liturgia para ser cantado en la fiesta de los Siete Dolores. Este hombre excepcional al igual que San Francisco que le precedió, fue originario de Umbría, y después de probar en actividades tan diversas como abogado, ermitaño y predicador franciscano, terminó siendo poeta y compositor. Sus himnos pasaron fácilmente a los textos de las primitivas narraciones de milagros y su música constituyó los cimientos de la tradición de alabanzas. El ejemplo que incluimos en esta página es parte de una de sus alabanzas; su intensidad emocional y su carácter estilístico la hacen típica de principios del movimiento franciscano.

IDEAS

En Italia, el siglo XIV tuvo un pie en la Edad Media y otro en el Renacimiento. La visión contradictoria del

mundo se refleja en el gran cisma de la Iglesia, en la lucha social entre la vieja aristocracia dueña de la tierra y las ciudades en crecimiento, en la incompatibilidad de la arquitectura gótica y el paisaje soleado de Italia, en la presencia de demonios medievales y genuinos tipos humanos en los frescos de Giotto, en las visiones antagónicas del infierno y el paraíso en la *Divina Comedia* de Dante, y en las actitudes expresadas en poesía y pintura antes de la Muerte Negra y después de ella.

Las corrientes retrógradas y progresistas las encontramos también en la lucha en el pensamiento y la conciencia de cada individuo. Para citar un ejemplo, la vida de San Francisco fue combinación de autonegación ultraterrena con amor terrenal manifiesto hacia la belleza de la Naturaleza. Para él el fuego no fue creado tanto para abrasar las almas de los pecadores en el infierno, como para brindar luz en la obscuridad y calor en la noche fría. San Pedro Damiani, que vivió en el periodo románico, había dicho: "El mundo está tan corrompido por los vicios que la divina inteligencia se contamina con sólo pensar en él". A diferencia de él, el enciclopedista gótico Vicente de Beauvais exclamaba: "¡Cuán grande es incluso la belleza más humilde de este mundo!" En su *Cántico al Hermano Sol*, San Francisco halla en todas partes pruebas de la bondad divina: en la luz radiante del Sol, en el milagro eterno de la primavera. Consideró toda la Naturaleza como una revelación de la divinidad, y con ello anticipó una ruptura con el dualismo medieval dicotómico, basado en el antagonismo de carne y espíritu. Después de una vida de mortificaciones, humildemente terminó por pedir perdón a su Hermano Cuerpo por todo el sufrimiento que le había infligido.

Los dos escritores más grandes del siglo XIV, Petrarca y Boccaccio, revelan un conflicto interno similar. En su juventud Boccaccio escribió el mundano y festivo *Decamerón* y se distinguió por el redescubrimiento de la literatura grecorromana. Sin embargo, en su vejez se retractó repudiándolo y despojándose de su biblioteca por contener demasiados libros paganos. La poesía de Petrarca fue una curiosa mezcla de normas caballerescas góticas y retorno a las antiguas formas romanas; dudaba si era mejor escribir en latín clásico que en italiano vernáculo, y sus apasionados sonetos a Laura, parte de su obra temprana, contrastan con su *Secreto*, escrito posteriormente, un diálogo moralista con el espíritu de San Agustín.

Por todo lo señalado, el siglo XIV quedó a horcajadas entre los mundos medieval y del Renacimiento. En su cara al pasado, representa la culminación de algunos aspectos de las postrimerías del medievo, y en su cara al futuro anticipa muchas de las ideas del Renacimiento. El desmoronamiento del simbolismo medieval se advierte en el florecimiento del naturalismo en la pintura, y el cambio de un enfoque ultraterreno a un concepto terrenal es patente por el auge del humanitarismo. Empero, es muy importante diferenciar el naturalismo del siglo XIV, en gran parte consecuencia de las ideas de finales del gótico, y su equivalente más científico en el siglo XV, del humanitarismo franciscano y el humanismo del Renacimiento subsiguiente, más orientado hacia el clasicismo.

NATURALISMO DE FINALES DE LA EPOCA MEDIEVAL. Las abstracciones del pensamiento escolástico encontraron un nuevo reto en las ideas concretas de los filósofos que a sí mismos se llamaban nominalistas. En sus postrimerías el escolasticismo se había vuelto, de hecho, cada vez más un ejercicio rígido y depurado de gimnástica lógica, y con gran frecuencia sus formas desafiaban el mundo real y los hechos necesarios para dar validez y substancia al pensamiento racional. Los nominalistas simplemente invirtieron los procesos escolásticos del razonamiento; insistían en que las generalidades están compuestas del agrupamiento de objetos individuales, en tanto que los escolásticos, partiendo de una proposición hipotética o idea eterna platónica, deducían los hechos del mundo fenoménico según su proposición. Dicho en el lenguaje de los propios escolásticos, estos razonaban *a priori*, en tanto que los nominalistas lo hacían *a posteriori*: unos partían de premisas *ante rem* (antes de llegar al hecho) y los otros, de proposiciones *in re* (en el mismo hecho), o, en breves palabras, unos razonaban *antes* de llegar al hecho y los otros *después* de él: Estos sistemas esbozan la diferencia entre el pensar deductivo y el inductivo, de los cuales el último sentó las bases del método experimental de la ciencia moderna.

La tesis nominalista, al ganar terreno, debilitó el autoritarismo medieval, en que era aceptada de manera incontrovertible la palabra de Aristóteles y de los Padres de la Iglesia, y sentó los cimientos del método actual de llegar a los hechos partiendo de la observación directa. Las cosas individuales adquirieron mayor importancia que las formas universales. Según el nuevo criterio, una planta era un vegetal o un organismo florido que crecía en un jardín y no la manifestación de una idea universal *a priori* de una planta que existía en la mente de Dios. El resultado de este nuevo enfoque mental fue un interés renovado por la realidad tangible, que tendría consecuencias de enorme importancia en el arte y en el campo de la investigación científica. En el siglo siguiente conduciría a la representación de figuras en un medio natural, la reproducción del cuerpo con la exactitud anatómica a nivel de huesos y músculos, el modelado tridimensional de las figuras por medio de luz y sombra, y la elaboración de leyes de la perspectiva lineal para lograr efectos de primer plano y planos de fondo.

Mientras en las universidades se esgrimían sistemas contradictorios de lógica, los franciscanos esparcían su mensaje al pueblo de ciudades y de aldeas. Por su influjo, la devoción religiosa se tornó una relación espontánea y voluntaria entre el hombre y Dios y no una obligación impuesta, un acto basado en el amor y no en el temor. Los franciscanos trataron también de establecer un lazo común entre un hombre, fuese cual fuese su posición en la vida, y sus semejantes, lo que representó un cambio radical respecto a la organización feudal vertical de la sociedad, en que los hombres guardaban relación con sus superiores o inferiores por autoridad jerárquica, y la adopción de una relación con orientación ética de tipo horizontal, que unía al hombre con sus semejantes. San Francisco por doquier encontró

pruebas del amor de Dios en todo, desde las frutas y las flores de la tierra hasta los vientos y las nubes en el cielo, concepto que tendría grandes consecuencias en la corriente del arte. Los pájaros a los que el santo predicaba, por ejemplo, eran los que cantaban y piaban cada día, no la paloma simbólica del Espíritu Santo ni el águila apocalíptica de San Juan. Si bien esta tendencia al naturalismo había advertirla desde la escultura del siglo XIII en Chartres y otros sitios, en el siglo XIV fue cuando se difundió. Al preponderar esta visión del mundo natural y desplazar la sobrenatural, por estar basada en la observación concreta y no en la especulación metafísica, liberó a las artes plásticas de los problemas agobiantes de cómo representar lo invisible. El amor de San Francisco por sus hermanos los hombres y por cosas tan sencillas como la hierba y los árboles, que podían ser representados tal como estaban en la Naturaleza, abrió nuevas posibilidades y puertas para que los artistas exploraran.

El mensaje de San Francisco fue transmitido en palabras e imágenes sencillas de la vida que todos podían entender, y Giotto las tradujo felizmente en formas pictóricas. En ese clima naturalista favorable, logró su equilibrio entre lo abstracto y lo concreto, entre la esencia divina y la realidad humana. Al no inclinarse hacia el simbolismo, Giotto se alejó del misticismo medieval y en su pintura mostró situaciones humanas asequibles al profano. Para él, los santos no eran remotos espíritus trascendentales, sino seres humanos, sujetos a todas las emociones corrientes, desde la alegría hasta la desesperación exactamente igual que cualquier persona de los poblados italianos que tan bien conocía. Al no tener que preocuparse principalmente por alegorías y trabajar con ellas, y poder reproducir el mundo de objetos y acciones como las veía, abrió una nueva puerta a la pintura. Incluso sus contemporáneos pudieron advertir que Giotto abría nuevos derroteros. Sin embargo, cuando ellos lo enaltecían por su fidelidad a la Naturaleza, su elogio debe medirse por el arte anterior a ese periodo, y no por normas del siglo XV o de siglos ulteriores. Si bien Giotto indudablemente mostró amor por la propia Naturaleza, nunca lo exageró al punto de que se debilitara su interés principal por el hombre. Más que en la Naturaleza por sí misma, se interesó en el significado que tenía en la vida de sus personajes.

Al contemplar una pintura de Giotto, ante todo conviene reparar en sus personajes, y sólo de modo secundario en el paisaje que los rodea, pues su obra está hecha más con enfoque psicológico que siguiendo la perspectiva lineal. Sus personajes parecen crear su propia atmósfera por sus actitudes expresivas y su despliegue dramático. A pesar de que su trabajo muestra una preocupación creciente por problemas de espacio del ambiente natural, dicho espacio queda siempre subordinado a sus intenciones expresivas, y su empleo del color y el sombreado da a sus figuras humanas la sensación de profundidad y volumen que les infunde vida. En esa forma, la naturaleza humana y la Naturaleza como tal alcanzan una identidad íntima y característica en el arte de Giotto.

HUMANITARISMO FRANCISCANO Mucho antes, el movimiento cluniacense había cambiado las características del monasticismo al unir la vida claustral al feudalismo. La nueva orientación de la orden franciscana fue no menos revolucionaria. San Francisco no confinó a sus monjes en claustros, sino que los envió a todas partes a ser pescadores de hombres. La idea evangélica de la pobreza, la humildad y el amor a la humanidad expresada por la convivencia y el trabajo con la gente del pueblo, resultó en una unión con la sociedad, en vez de separación de ella. Los franciscanos no repudiaban al mundo sino a sus empresas y ambiciones mundanas, y como señaló G. K. Chesterton, lo que San Benito acumuló, San Francisco desparramó. Los cluniacenses fueron una orden en el sentido estricto de la palabra, esto es, su disciplina exigía una organización estrictamente jerárquica. En cambio, los franciscanos constituyeron, en todos los sentidos del término, un movimiento.

El gélido intelectualismo de las universidades medievales se derretió con el calor del emocionalismo franciscano. El ascetismo y la autonegación fueron de poco atractivo para una clase media urbana cada vez más próspera. La matemática elegancia de las estructuras góticas comenzó a perder terreno para dar paso a tipos más informales de construcciones. La composición lineal lógica de lo que sobrevivía del estilo bizantino en pintura, cedió el paso al calor expresivo de las figuras de Giotto, y las vacías caras estilizadas de los santos bizantinos palidieron ante la luz de la ternura humana de una boca sonriente o de unos ojos en lágrimas en la pintura de Giotto. La formal escultura arquitectónica y las composiciones abstractas de los vitrales góticos fueron substituidas por la informalidad cromática de los frescos. En su música y en su obra religiosa, San Francisco heredó las tradiciones sacra y popular, y con sus loas estimuló a la gente a cantar; les dio la música que pudieran sentir en su corazón sin tener que discernirla con el cerebro.

Cuando Dante declaró que la fama de Giotto superaba a la de Cimabue, y cuando Boccaccio proclamó que Giotto había revivido la pintura después de estar sepultada por siglos, los contemporáneos del pintor comenzaron a reconocer en su arte la presencia de un nuevo espíritu y estilo, presente también en el *Decamerón*, en que los diez personajes ciudadanos satirizan las costumbres y las flaquezas de caballeros, abades y monjes góticos y el obsoleto ideal feudal que profesaban. La renovación también se manifestó en la música. En Francia, Felipe de Vitry publicó por 1316 un tratado musical que tituló *Ars Nova*. Arte Nuevo, que enfrentó a la *ars antiqua* o arte viejo del siglo XIII gótico. El nuevo movimiento, del cual fue el portavoz, en especial en su defensa ardiente de los nuevos ritmos profanos, fue considerado bastante importante para ganarse la censura en una bula severa expedida por el Papa Juan XXII, en Aviñón, en 1325.

En el aire flotaba un espíritu nuevo de libertad, de rompimiento con la tradición. San Francisco había marcado una nueva ruta en religión y Giotto, al plasmar la vida del santo en pinturas, se abstuvo de emplear los temas y personajes bíblicos acostumbrados y su tradicio-

nal tratamiento estilizado. Trabajaba en realidad en un tema casi contemporáneo suyo y lo hacía en una nueva forma. Temas que pertenecían a la tradición iconográfica, como la *Piedad* o *Lamentación* (fig. 137), fueron tratados con mayor dramatismo que antes. En términos generales, las figuras de Giotto se mueven en un espacio que creó para ellas con mayor flexibilidad que la hasta entonces empleada. Su mundo se caracterizó por una nueva e inteligible relación entre el hombre y sus semejantes, el hombre y la Naturaleza, y el hombre y Dios.

Las representaciones de Cristo niño en brazos comenzaron a substituir a la imagen del hombre maduro en divina majestad del periodo gótico, y junto con el interés creciente por el cielo de la infancia de Cristo, cada vez se concedió mayor significación a las leyendas sobre la vida de la Virgen. El elemento emocional de la Pasión fue expresado en gran parte por compasión hacia la Virgen como madre de los dolores, mismo enfoque que encontramos en el ciclo de Giotto en Padua, como en *Stabat Mater Dolorosa* de Jacopone da Todi. La adopción del lenguaje vernáculo en literatura, el tratamiento informal en los frescos, y el espíritu popular en la música, pusieron de manifiesto que los trabajos artísticos estaban dirigidos a un nuevo grupo de patronos. Aún más, una de las sentencias escritas por Giotto revela la nueva concepción que el artista tenía de sí mismo. Cada hombre, dice, "debe salvar su alma en la mejor forma posible. En lo que a mí toca, trato de servir a la pintura a mi manera y sólo en la medida en que a mí me sirve, en aras de los amenos momentos que me da, al precio de una fatiga agradable". Incluso la Muerte Negra había reportado algunos beneficios a los artistas que vivieron después de la época de Giotto, pues los maestros más jóvenes pudieron alcanzar su independencia y desarrollar nuevas ideas y técnicas con menores restricciones por parte de sus gremios conservadores.

En los trabajos de los artistas y escritores del siglo XIV comienza a verse, escucharse y leerse lo que parece ser un renovado interés por la antigüedad clásica. Los paneles del púlpito de Niccolò Pisano muestran la influencia romana clásica de relieves narrativos como la columna de Trajano (figs. 66 y 67). Su hijo Giovanni, a pesar de la orientación gótica de su obra, colocó antiguos sarcófagos romanos, junto con ejemplos contemporáneos, en la arquería del Campo Santo en Pisa. El poeta romano Virgilio aparece de modo sobresaliente en la *Divina Comedia* de Dante. Todos estos fenómenos podemos explicarlos en forma más lógica como la continuación de una tradición que realmente nunca había muerto. Si desde el punto de vista cronológico se colocase una escultura de Nicolás Pisano después de un grupo de ejemplos del gótico francés, indudablemente parecería estar más cerca del arte de la antigua Roma que del gótico. Pero, dado que la escultura romana estaba en todas partes de Italia, cualquier escultor italiano con los ojos bien abiertos no podía dejar de verla. Por sencillo que parezca, la explicación es más geográfica que cronológica o psicológica: Italia está más cerca de Roma que de Francia, situada al norte. Al escribir Dante un poema épico, el antecedente obvio tenía que ser la *Eneida*, que nunca había dejado de ser leída. Es impo-

sible dejar de advertirse en la obra de Dante y sus contemporáneos un reconocimiento creciente de lo clásico; empero, debe ser visto con el criterio del siglo XIV, como la continuación de una tradición cultural y no como un renacimiento del clasicismo. La influencia de los autores y el arte clásicos nunca fue desdeñada ni murió como algunos autores han supuesto. Las obras de Virgilio, Cicerón y algunas de Aristóteles eran tan ampliamente leídas en la época medieval como fueron en los siglos XIV y XV.

Todo lo señalado no significa que no hubiera un nuevo espíritu de curiosidad que estimulara la búsqueda, instituida por Petrarca y Boccaccio en las bibliotecas de los monasterios, de manuscritos de autores griegos y romanos distintos de los que habían recibido la sacrosanta aprobación de la tradición eclesiástica. Estas pesquisas fueron al parejo del descubrimiento en Roma de alguna escultura antigua por mucho tiempo sepultada, y del estudio de los métodos romanos de construcción. A pesar de que Petrarca, en medio de grandes fanfarrias clásicas, fue coronado en Roma con guirnalda de laureles, la antigua presea de fama inmortal, y a pesar de que escribió su ciclo de Triunfos inspirado en la forma del arco triunfal romano, es indudable que la tarea de Petrarca, Dante o Boccaccio sólo acercó un poco el

mundo antiguo a su propia época. Indiscutiblemente no sentían por la antigüedad pagana en sí misma una admiración tan grande como la que tuvieron los artistas florentinos del siglo XV. A pesar de que Giotto pasó algún tiempo de su vida en Roma, el jubiloso espíritu humanista que predomina en su obra está más cerca de la nueva visión franciscana y de la ininterrumpida tradición de la escultura en relieve y la pintura al fresco romanas, que de cualquier revaloración consciente de la cultura clásica, como tal. Es, pues, necesario separar el humanitarismo espontáneo franciscano del siglo XIV, del resurgimiento más autorreflexivo de la antigüedad que caracterizó los progresos del humanismo florentino cuatrocientista y romano de los albores del siglo XVI.

El conflicto entre ideas antagónicas y tendencias rivales orientadas hacia el pasado y el futuro que tuvo como escenario al siglo XIV, ha recibido los nombres de periodo posgótico, protorenacentista o prerrenacentista. Pero cualquier época que posea los nombres mágicos de San Francisco, Dante, Petrarca, Boccaccio, Giotto, Dueccio y Simone Martini, y que muestre tan grande originalidad y fuerza creadora, tiene el derecho de existir con vida propia y no ser un posludio o prelude de otra. En estilo y en ideas, esos fueron verdaderamente los comienzos del Renacimiento.

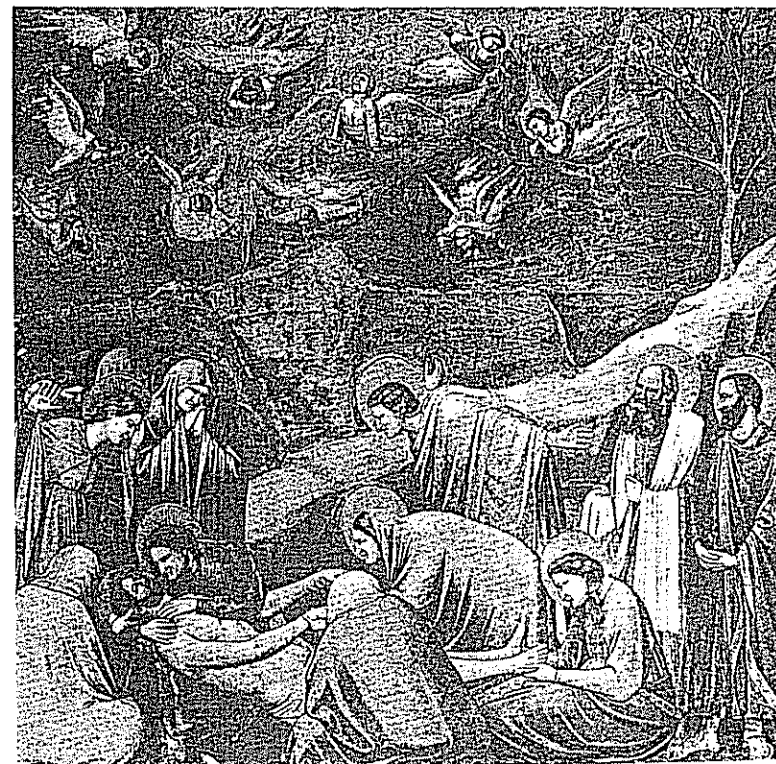


Fig. 137. GIOTTO. *Pietà* (Piedad) 1305 a 1306. Fresco, 2.25 m por 2.30 m. Capilla Arena, Padua

10 EL ESTILO FLORENTINO RENACENTISTA

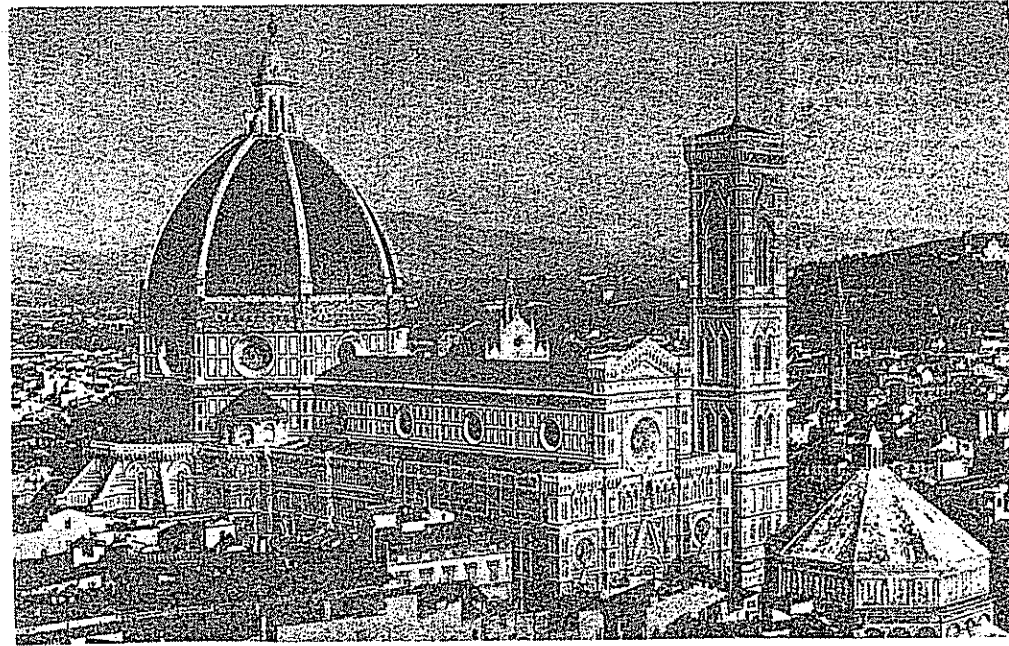
FLORENCIA, SIGLO XV

Los festivales coloridos fueron la delicia de todos los florentinos, pero el 25 de marzo de 1436 fue una ocasión especial que perduró por mucho tiempo en la memoria de esta gente próspera y amante del placer. La dedicación de la catedral recién terminada (fig. 138) reunió un número no visto de dignatarios de la Iglesia, estadistas y diplomáticos, y en sus séquitos estaban famosos artistas, literatos y músicos. Eugenio IV, coronado con triple tiara y con su vestidura blanca, escoltado por siete cardenales con vestiduras rojas y no menos de 37 obispos y arzobispos purpurados, hizo su recorrido triunfal por las calles abarrotadas de gente, acompañado por las autoridades de la ciudad y los maestros de los gremios con sus guardias de honor. Con acierto la catedral fue bautizada Santa María de la Flor, pues Florencia, nombre heredado de *flora*, era la ciudad de las flores. El 25

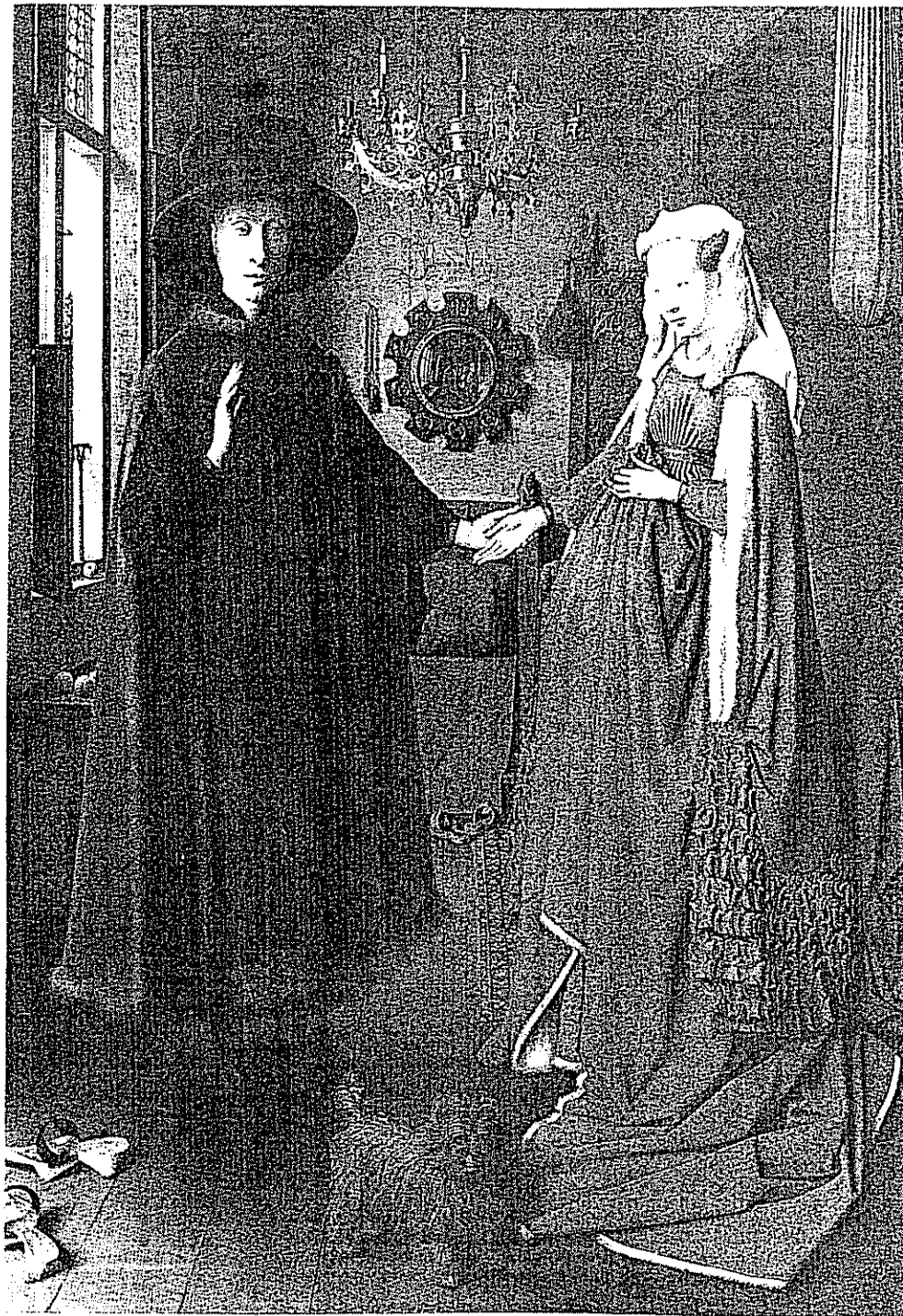
de marzo también era la fiesta de la Anunciación, el comienzo de un nuevo ciclo de nueve meses para el nacimiento de Cristo, y la Anunciación y la Natividad eran temas favoritos de la pintura florentina.

Miradas y pensamientos de todos los florentinos ese día se dirigieron a la majestuosa cúpula que coronaba el crucero de su catedral y que dio a su ciudad el perfil característico. A pesar que el edificio había sido comenzado a finales del siglo XIII, la construcción había sido lenta, pues ningún arquitecto poseía los conocimientos necesarios para coronar el enorme hueco octagonal de 42 m de ancho, pero Felipe Brunelleschi, después de estudiar el Panteón y otros monumentos de la antigua Roma regresó y echó sobre sus hombros la tarea titánica, hasta darle fin. Comenzando en un nivel a 52 m de la planta, erigió ocho enormes nervaduras que ascienden al cielo desde los ángulos del tambor octagonal, hasta un punto casi 30 m más arriba, en que convergen en la base

Fig. 138 Conjunto de la catedral de Florencia. El edificio de la catedral fue comenzado por ARNOLFO DI CAMBIO en 1296; la cúpula, construida por FELIPE BRUNELLESCHI entre 1420 y 1436; la fachada actual, entre 1875 a 1887. La catedral tiene más de 152 m de largo, y el domo más de 110 m de altura. El campanile de GIOTTO fue comenzado por el famoso pintor en 1334, y continuado por ANDRÉS PISANO entre 1336 y 1348, tiene más de 80 m de altura. El baptisterio (*derecha*) fue hecho entre 1060 y 1150.



LAMINA 9. SANDRO BOTTICELLI. *Venus y Marte*, hecho por 1485. Lienzo al óleo de 66 cm X 1,69 m.
Galería Nacional, Londres. (Reproducido por cortesía de la Junta Directiva.)



LAMINA 10. JAN VAN EYCK. *Giovanni Arnolfini y su Esposa*. 1434. Lienzo al óleo. De 82,5 cm X 56 cm. Galería Nacional de Londres. (Reproducido por cortesía de la Junta Directiva)

CRONOLOGIA: Florencia en el siglo XV

Hechos generales

- 1401 Certamen para elegir el orfebre que hiciese las puertas del norte del Baptisterio
- 1403 a 1424 Ghiberti trabaja en las puertas del norte del Baptisterio
- 1406 Pisa bajo el dominio de Florencia
- 1421 Juan de Médicis es elegido magistrado
- 1425 a 1452 Ghiberti trabaja en las puertas orientales del Baptisterio
- Aprox. 1429 Brunelleschi comienza la capilla Pazzi
- 1434 Elección de autoridades leales a los Médicis; comienza la administración de Cósimo de Médicis (1389-1464)
- 1434 a 1444 El Papa Eugenio IV reside en Florencia
- 1436 Dedicación de la catedral (comenzada en 1298); la cúpula es obra de Brunelleschi
- 1439 a 1442 El Concilio de Florencia consigue la unión nominal de las iglesias de Oriente y Occidente
- 1444 a 1459 Michelozzo construye el palacio Médicis-Riccardi
- 1447 Parentucelli, humanista florentino es electo Papa con el nombre de Nicolás V
- 1464 a 1469 Pedro de Médicis gobierna después de la muerte de Cósimo
- 1469 a 1492 Gobierno de Lorenzo de Médicis
- 1476 El tríptico Portinari hecho por van der Goes en Flandes es llevado a Florencia
- 1478 La familia Pazzi sin éxito se subleva contra los Médicis; es asesinado Julián de Médicis y Lorenzo consolida su poder político
- Aprox. 1480 Heinrich Isaac sucede a Squarcialupi como organista de la catedral y es el compositor de la corte de Lorenzo
- 1482 Se imprimen las traducciones que Marsilio Ficino hizo de los diálogos de Platón
- Aprox. 1485 Se imprime el tratado de Alberti sobre *Arquitectura*, *Pintura* (1436) y *Escultura* (1464) (aprox. 1485)
- 1489 Savonarola (1452 a 1498) predica la reforma moral
- Miguel Angel es aprendiz en el taller de Ghirlandaio
- Aprox. 1490 Fundación de la imprenta Aldina en Venecia; comienzan a publicarse obras de Platón y Aristóteles
- 1492 Muerte de Lorenzo de Médicis
- 1494 Los Médicis son desterrados de Florencia y el gobierno es dominado por Savonarola
- 1497 Quema de libros, cuadros y otras "vanidades"
- 1498 Savonarola es quemado en la hoguera

Arquitectos

- 1377 a 1446 Felipe Brunelleschi
- 1391 a 1473 Michelozzo di Bartolommeo
- 1404 a 1472 León Bautista Alberti

Pintores

- 1387 a 1455 Beato Angélico
- 1397 a 1475 Pablo Uccello
- Aprox. 1400 a 1461 Domingo Veneziano
- 1401 a 1428 Masaccio
- Aprox. 1406 a 1469 Filippo Lippi
- Aprox. 1416 a 1492 Piero della Francesca
- 1420 a 1497 Benozzo Gozzoli
- 1423 a 1457 Andrés del Castagno
- Aprox. 1429 a 1498 Antonio Pollaiuolo
- 1444 a 1510 Sandro Botticelli
- 1449 a 1494 Domingo Ghirlandaio
- 1452 a 1519 Leonardo da Vinci
- 1458 a 1504 Filippino Lippi

Escultores

- 1371 a 1438 Jacobo della Quercia
- 1378 a 1455 Lorenzo Ghiberti
- 1386 a 1466 Donatello
- 1400 a 1482 Lucas della Robbia
- Aprox. 1429 a 1498 Antonio Pollaiuolo
- 1435 a 1488 Andrés del Verrocchio
- 1475 a 1564 Miguel Angel Buonarroti

Músicos

- 1400 a 1474 Guillermo Dufay
- 1430 a 1495 Juan de Ockeghem
- 1436 a 1475 Antonio Squarcialupi
- Aprox. 1450 a 1517 Heinrich Isaac
- 1450 a 1505 Jacobo Obrecht
- Aprox. 1460 a 1521 Josquin des Prez

Escritores y filósofos

- 1304 a 1374 Petrarca (Francesco Petrarca)
- 1313 a 1375 Juan Boccaccio
- 1433 a 1499 Marsilio Ficino
- 1449 a 1492 Lorenzo de Médicis
- 1454 a 1494 Angelo Policiano
- 1463 a 1494 Pico della Mirandola
- 1469 a 1527 Nicolás Maquiavelo
- 1478 a 1529 Baltasar Castiglione

de una torre de linterna. Entre cada una, ocultándolas del exterior, añadió dos costillas o nervaduras menores radiadas, para hacer un total de 24 que constituyera la armazón interior. Reforzadas por vigas de madera y abrazaderas de hierro en los puntos clave, logró el sostén necesario para la mampostería de la cúpula y el domo. La estructura, en efecto, es una bóveda gótica de ocho caras, pero al ocultar los elementos funcionales y modelar una silueta lisa externa, Brunelleschi cruzó el puente que asentaría en su otra orilla en la arquitectura renacentista

Frente a la fachada de la catedral está el antiguo baptisterio románico (fig. 138, porción inferior, derecha) al que se dio nueva vida renacentista, con las puertas de bronce dorado fundidas por Ghiberti. Estaban ya hechas las bellísimas puertas del norte, y el escultor pudo sin contratiempos completar las del oriente (lámina 7) que más tarde Miguel Angel ensalzó diciendo que eran dignas de ser las puertas del paraíso. En la tarea de fundirlas en su taller ayudaron en diversas ocasiones el arquitecto Michelozzo, el escultor Donatello y los pintores Pablo Uccello y Benozzo Gozzoli. Donatello al mismo tiempo

trabajaba en una serie de estatuas de profetas para los nichos del exterior de la catedral y del campanario conocido como "campanile" de Giotto

En el séquito del Papa Eugenio estaban algunos de los principales humanistas florentinos, entre otros el erudito y artista León Bautista Alberti que había terminado su libro *Tratado de pintura* y trabajaba en su valiosísimo *Tratado de arquitectura*. Para hacer música en tan fausta ocasión estaba el coro papal, cuyas filas incluían al músico más sobresaliente de su generación, Guillaume Dufay (Guillermo Dufay) que compuso el motete conmemorativo para la ocasión. Se piensa que Antonio Squarcialupi, organista titular de la catedral y preceptor privado de música de la familia Médicis, compuso la gran misa solemne. Según un espectador, la magnífica procesión pontifical era antecedida por una gran banda de instrumentos de viento, cada músico "sosteniendo su instrumento con la mano y ataviado con suntuosas vestiduras de tela recamada en oro". Después, seguían los coros mixtos que "cantaban a veces con armonías tan elevadas y arrobadoras que a todos los presentes los cantos parecían provenir de los propios ángeles".

Las calles que recorrería la majestuosa procesión y las vastas naves de la catedral estaban abarrotadas de ciudadanos de la próspera población toscana, que lucían sus galas multicolores. A diferencia de los países septentrionales, la vida en la ciudad había alcanzado su madurez. En una época en que muchos aristócratas feudales aún vivían confinados en sus lóbregos castillos-fortalezas, las familias patricias florentinas llevaban un estilo de vida que habría sido la envidia de reyes. Los miembros laborantes de la población pertenecían a diversos gremios y organizaciones mercantiles, de las cuales las más importantes eran las dedicadas a cardar, tejer y teñir la lana y la seda, para la famosa industria textil florentina. Seguían en importancia la metalurgia y la escultura en piedra, y después estaban los carniceros y los panaderos. Los maestros de los gremios principales eran los ciudadanos influyentes y entre ellos se escogían los miembros que constituían la Señoría y el Consejo de la ciudad, y de cuyas filas salieron las grandes familias de negociantes y banqueros

De ellas, la más famosa fue la de los Médicis, encabezada en esa época por Cósimo. Por una combinación de sagacidad política y genio financiero para amasar su enorme fortuna, Cósimo tuvo en sus manos las riendas del gobierno de la ciudad. Sabiendo la pasión que sus conciudadanos sentían por la igualdad, Cósimo nunca aceptó un título u otro signo ostentoso de autoridad, sino en vez de ello fue el jefe político benigno que todo lo dirigía entre bambalinas con el apoyo de los gremios, pues sabía que un gobierno estable y relaciones pacíficas con sus vecinos eran los mejores medios para salvaguardar su prosperidad. Los Médicis fueron también los banqueros papales que recibían en depósito fondos eclesiásticos de Inglaterra, Francia y Flandes, y en sus filiales en Londres, Lyon y Amberes prestaban dinero con intereses fantásticos a jefes extranjeros de estado. Con los beneficios obtenidos del dinero papal compraban lana inglesa, la preparaban en los Países Bajos, la embar-

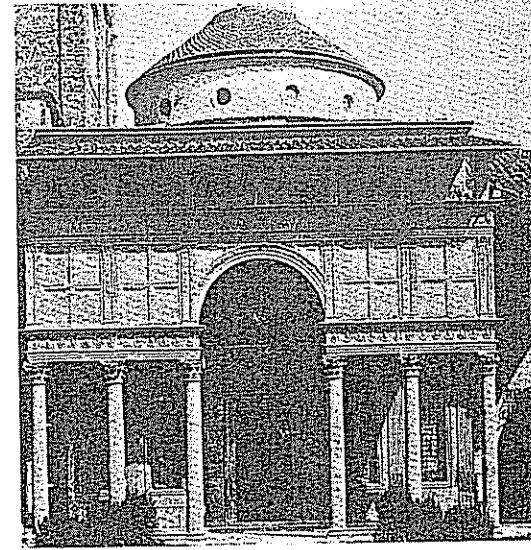
caban a Florencia para ser tejida en paños finísimos, que exportaban con gran beneficio. Fue Cósimo quien hizo del florín la moneda más sólida y estable en Europa, pero el poder político y las altas finanzas no fueron los únicos fines de este banquero ambicioso.

Las otras inquietudes de Cósimo eran poco comunes para un capitalista negociante del Renacimiento. Como diligente estudioso de Platón, fue uno de los fundadores de la Academia Neoplatónica, institución que ejerció enorme influencia intelectual. En todos los países de Europa en que se extendían sus intereses financieros encargó obras de arte, y en su palacio reunió manuscritos raros y preciosos en su biblioteca, para estudio y traducción de los eruditos. Gracias a su generosidad un grupo de monjes dominicos pudo cambiarse al monasterio de San Marcos reconstruido para ellos por su arquitecto personal Michelozzo. Entre los monjes estaba el beato Angélico, a quien Cósimo invitó y estimuló a pintar los muros del monasterio con sus famosos frescos. A pesar que Masaccio, uno de los más originales pintores de ese siglo había muerto seis años antes, Filippo Lippi, el futuro maestro de Botticelli, trabajaba activamente y se encargaba de realizar los encargos de Cósimo. El gran banquero pidió el consejo de Donatello, coleccionó estatuas antiguas y las llevó a sus jardines y estimuló a jóvenes escultores a trabajar estudiándolas. Por todo ello no fue nada raro que la Señoría le concediera el título póstumo de *Pater Patriae*, esto es, Padre de la Patria.

CAPILLA PAZZI Y PALACIO MEDICIS-RICCARDI

A pesar que la inmensa cúpula de la catedral de Florencia es impresionante, el nuevo espíritu arquitectónico quedó mejor plasmado en la capilla Pazzi de menores proporciones, obra de Brunelleschi (fig 139). En la fábrica de diminutas proporciones, el arquitecto pudo concentrarse por completo en el diseño, sin preocuparse por problemas complejos de construcción. Los frutos de sus estudios de los edificios romanos antiguos están más a la vista, y el rompimiento con la tradición gótica es total. El espaciado armonioso de las columnas del pórtico, el tratamiento de las paredes como superficies lisas y el equilibrio exacto de los elementos horizontal y vertical hacen al diseño de Brunelleschi el prototipo de todo el estilo arquitectónico renacentista. El entablamento es otra prueba de la influencia clásica. Los contornos curvos de la parte superior provienen directamente de los sarcófagos de la Roma antigua, en tanto que el tallado elegante de los capiteles corintios, las pilastras compuestas y otros detalles del ornato revelan el aprendizaje que de la orfebrería tuvo Brunelleschi en su juventud, al igual que su estudio de los auténticos originales romanos que los artistas de esa época conocían.

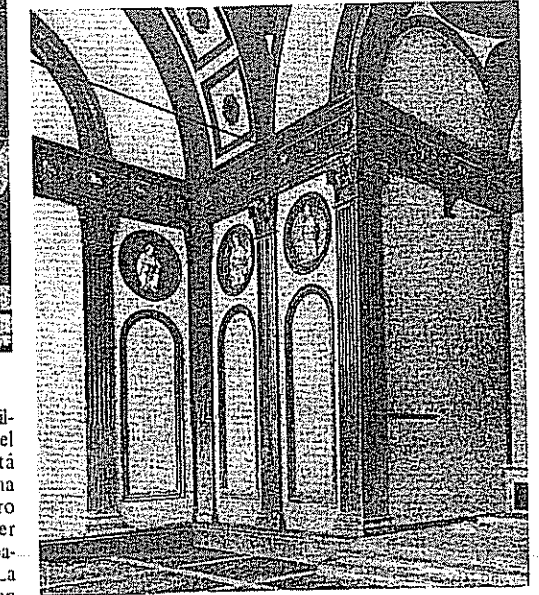
El interior (fig 140) confirma sin duda la impresión inicial de la fachada y en él se manifiesta el interés clásico romano por el molduramiento lógico del espacio inferior. Sin huella alguna del misterio y la vaguedad góticas, las paredes con pilastras dan una impresión de frialdad y fragilidad. Marcos de piedra oscura dividen la



Izquierda Fig 139 FELIPE BRUNELLESCHI Fachada de la capilla Pazzi, claustro de la iglesia de la Santa Cruz, Florencia; hecha entre 1429 y 1433 20 m X 12 m

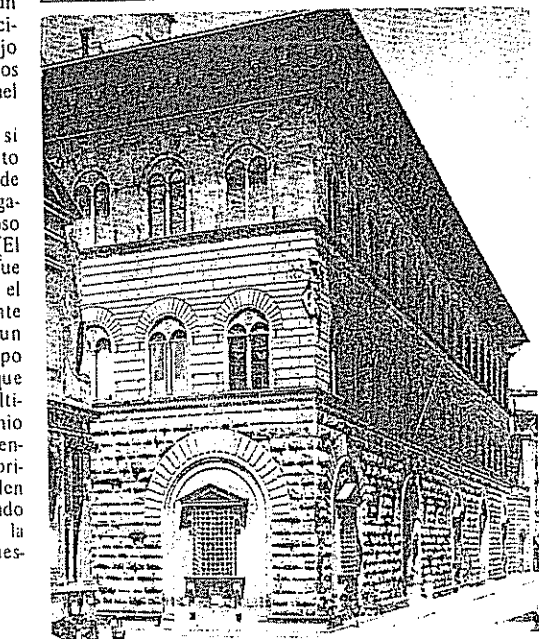
Derecha Fig 140. FELIPE BRUNELLESCHI Interior de la capilla Pazzi

Abajo Fig 141 MICHELOZZO Fachada del palacio Médicis-Riccardi, Florencia, 1444 a 1459; 75 m de largo por 27 m de alto



superficie en formas geométricas que la mirada fácilmente asimila. El misterio y la infinitud han cedido el paso a la claridad geométrica. La sala rectangular está coronada por bóvedas transversas en cañón con una cúpula baja sobre pechinas que ascienden en el centro hasta el punto de intersección. Algo vacilante para ser definitivo, el interior señala un nuevo concepto de espacio sin plasmar sus implicaciones definitivas. Empero. La enorme sencillez de su diseño hizo de la capilla Pazzi un modelo que influyó notablemente en todo el Renacimiento y la unidad de su organización centralizada bajo una cúpula, fue la base de la cual se derivaron los planos para iglesias hechas por Alberti, Bramante y Miguel Ángel.

Cuando Cósimo de Médicis decidió construir para sí un nuevo palacio, se cuenta que rechazó un proyecto fastuoso enviado por Brunelleschi, con la observación de que la envidia era una planta que nunca debía ser regada. Escogió en vez de ese proyecto, el menos ostentoso elaborado por Michelozzo, discípulo de Brunelleschi (El palacio tiene dos nombres, pues en el siglo XVII fue adquirido por la familia Riccardi.) Al materializarse el proyecto, el edificio resultó ser una estructura bastante sólida, severa, perfectamente acorde al gusto de un hombre de tanta miga como Cósimo. Como prototipo este edificio fue en realidad una continuación más que un renacimiento de la casa ciudadana romana de múltiples pisos. En el palacio Médicis-Riccardi el predominio de las masas sólidas sobre el espacio destinado a las ventanas además del rústico aparejo almohadado del primer piso (muchos de los bloques de piedra sobresalen más de un pie) tienen todavía algo del aspecto vedado de una fortaleza medieval. Sin embargo, al dirigirse la mirada hacia arriba, los pisos primero y segundo mues-



tran una gradación del aparejo cada vez mayor, que llega hasta la superficie lisa del último piso. La importancia concedida a las líneas horizontales que se advierten en los angostos filetes que separan las tres plantas y la audaz cornisa que sobresale del techo, indudablemente no son medievales. Podemos advertir una alusión a la tradición clásica en los arcos semicirculares que enmarcan las ventanas (las pechinas que rodean las ventanas en la planta baja son una adición ulterior). Detalles como los montantes verticales de las ventanas a manera de biforio del primero y el segundo pisos, al igual que el decorado a base de óvalos y copa invertida y el motivo dentado del friso de la cornisa, son sin duda de estilo renacentista.

El sentido de austeridad de Cósimo se avocó al exterior del palacio, pero puertas adentro todo estaba a escala principesca. Con los frescos de Benozzo Gozzoli y un altar de Filippo Lippi que decoraba la capilla en el segundo piso, pinturas al caballete de Uccello y Botticelli adornando los muros del salón, antiguas y contemporáneas estatuas de bronce y mármol en el patio y los jardines, colecciones de joyas y monedas antiguas y medievales en los gabinetes y preciosos vasos de metal y figurillas en las mesas, una biblioteca con manuscritos valiosísimos que incluían obras de Dante, Petrarca y Boccaccio, el palacio Medicis-Riccardi fue de hecho uno de los primeros y más ricos museos de Europa.

ESCULTURA

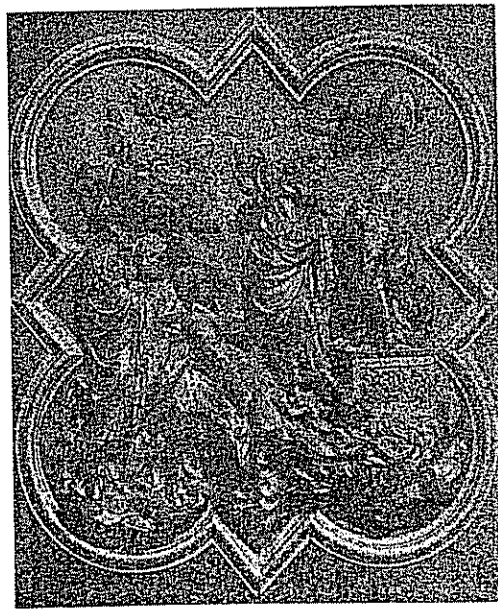
En el año de 1401, la Señoría de Florencia junto con el gremio de mercaderes convocó una competencia para

Fig. 142. FELIPE BRUNELLESCHI. *Sacrificio de Isaac*, 1401. Bronce dorado, 52,5 cm X 45 cm (sin moldura). Museo Nacional de Florencia.



decidir a quién adjudicaría el contrato para las proyectadas puertas del norte del baptisterio. Al igual que el primer par hecho por Andrés Pisano, el material sería el bronce, y cada panel estaría incluido en un marco cuadrifoliado. El tema, según las bases de la competencia, sería el Sacrificio de Isaac. Se invitó a una media docena de escultores para enviar modelos, entre Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti. Ambos eran artistas muy jóvenes, menores de 30 años, hábiles artesanos del metal y miembros que gozaban de magnífica reputación, en el gremio de orfebres. Si comparamos sus paneles (figs 142 y 143), empero, advertimos muchas diferencias importantes en su concepción y técnica. La composición de Brunelleschi muestra la influencia de la verticalidad gótica en la forma en que es integrado el diseño en tres planos ascendentes; la composición de Ghiberti es casi horizontal y sus dos escenas están divididas diagonalmente por una montaña semejante a las del Giotto. El panel de Brunelleschi es sobrecargado y sus figuras están diseminadas sobre la superficie; el de Ghiberti es todo orden, y sus figuras y detalles convergen al foco de interés en el ángulo superior derecho, formado por las cabezas de las figuras principales. Brunelleschi subraya la tensión dramática, y en su composición Abraham agarra por el cuello al implorante Isaac en tanto el ángel detiene su mano en el último momento; Ghiberti sacrifica la intensidad en aras del equilibrio y elegancia decorativa. Brunelleschi modela el retorcido cuerpo de Isaac con angularidad gótica, y Ghiberti lo hace con líneas fluidas y parejas y la gracia impersonal de una estatua helenística. (En los *Comentarios* de Ghiberti, éste menciona el descubrimiento del torso de una estatua clásica antigua

Fig. 143. LORENZO GHIBERTI. *Sacrificio de Isaac*, 1401. Bronce dorado, de 30 cm X 45 cm (sin moldura). Museo Nacional de Florencia.



cerca de Florencia que tomó como modelo para su Isaac.) Por último, Brunelleschi funde su relieve en secciones separadas y las une en la placa basal de bronce, en tanto que Ghiberti con mayor maestría técnica, lo hace en un solo molde. La decisión en favor de Ghiberti demostró el rumbo en que soplaban los vientos del arte en 1401. Ghiberti comenzó a trabajar en los 20 paneles de las puertas septentrionales que ocuparían la mayor parte de su tiempo en los siguientes 24 años, en tanto que Brunelleschi, acompañado por su amigo Donatello, viajó a Roma para estudiar arquitectura.

Más tardaron las puertas de Ghiberti en ser colocadas, en que se le comisionara, esta vez sin competencia, para hacer otro grupo. Las famosas puertas del oriente (lámina 7) en que trabajó de 1425 a 1452, nos señalan la distinta concepción que las animó. Para ese entonces los marcos cuadrifoliados góticos eran ya cosa del pasado, y si bien las puertas septentrionales fueron construidas en términos de su función arquitectónica, las del oriente tenían como función principal ser una armazón adecuada para decoración. Incluso muestran ciertas diferencias en las técnicas idóneas para el material bidimensional de escultura en relieve, y de hecho son más bien pinturas en bronce dorado. Ghiberti ensayó osadas perspectivas adelantándose a la pintura de su época, y algunas figuras como las del panel central en la puerta izquierda, están en un alto relieve tan completo que prácticamente son figuras de bulto. En el panel de Adán y Eva (fig 144) en la parte superior de la puerta izquierda, emplea tres planos que se profundizan progresivamente: el alto relieve en el suelo, en la parte más inferior, es usado para narrar la creación de Adán (izquierda) y Eva (centro) y la expulsión (derecha) en tiempo presente; el pasado inmediato se advierte en el medio relieve de mitad de la escena que representa el jardín del paraíso, y el bajo relieve del fondo es de tal calidad, que la figura de Dios y su corte de ángeles parece disolverse en el tenue y transparente aire del pasado remoto.

En uno y otro lados de los paneles pictóricos, Ghiberti incluyó una serie de figurillas en todas sus dimensiones que alternan con cabezas que recuerdan los bustos romanos. Los profetas hebreos en los márgenes están colocados enfrente de las sibilas paganas, quienes se supone predijeron el advenimiento de Cristo. La figura junto al segundo panel desde la parte superior de la puerta derecha es la del Sansón, el robusto personaje bíblico, pero su porte y musculatura son las de un Hércules del arte helenístico. Ghiberti menciona en sus *Comentarios* la forma en que buscó imitar la naturaleza a la manera de los antiguos griegos, cuando modeló la fauna y la flora de estos decorados para las puertas. El arte exquisito y el cuidado que prodigó en estos y otros detalles hacen de las puertas del oriente la cima en el arte de la metalisteria. Como señalamos, Ghiberti perteneció al gremio de los orfebres y su influencia se dejó sentir en muchos aspectos del arte florentino. Podemos advertirla no sólo en el decorado para las puertas, sino en púlpitos, paneles para paredes, ménsulas de ventanas, columnas, pilastras, cornisas, todas ellas forjadas con abundancia de finos detalles amorosamente dispuestos.

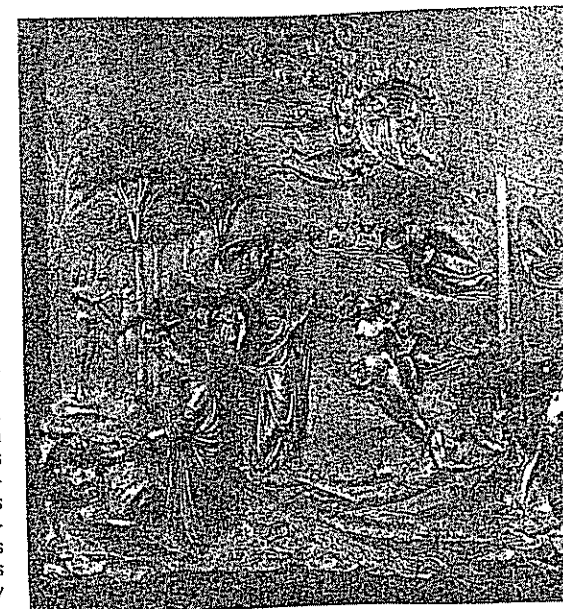


Fig. 144. LORENZO GHIBERTI. *Historia de Adán y Eva*, detalle de las puertas orientales, Baptisterio de Florencia. Hecho aproximadamente por 1435. Bronce dorado, 80 cm por lado.

La personalidad y la carrera de Donatello contrastan fuertemente con las de Ghiberti. Hombre de fiero temperamento y audaz imaginación, Donatello despreció los exigentes detalles que emparentaban el trabajo de Ghiberti con el del joyero, y su escultura tiene una grandeza tempestuosa y áspera en comparación con la obra de Ghiberti, se nos antoja fina y preciosa. Mientras Ghiberti estudiaba ejemplos locales de escultura antigua y leía tratados de Vitruvio, Donatello en Roma junto con Brunelleschi se ocupaba de los mejores ejemplos sobrevivientes de las estatuas clásicas. En tanto que Ghiberti fue ante todo un bronzista, Donatello dominó sin trabas todos los materiales, mármol, madera, terracota pintada, y bronce dorado, en todos los campos y proporciones, esto es, relieve y bulto, pequeña escala y proporciones heroicas, ornato escultórico y figuras independientes de todos los temas, sagrados y profanos, escenas históricas y retratos. Ghiberti tuvo un solo estilo y Donatello muchos. Su fuerza de expresión épica, enorme energía, vehemencia e impetuosidad hacen de él el escultor representativo de este periodo y el precursor artístico inmediato de Miguel Ángel.

Lo Zuccone, o *El Calvo* (fig. 145) es una serie de estatuas de mármol encargadas a Donatello para la catedral de Florencia y su campanile en 1424. Creada para ocupar un nicho en el tercer piso del campanile, fue hecha para ser contemplada a una altura de más de 18 metros del suelo. El drapeado de hondos pliegues y las líneas de la cara, en consecuencia, fueron elaboradas tomando en consideración este ángulo de visión e in-

minación En lo anguloso y huesudo del conjunto enorme, la potente musculatura de los brazos, el ademán convulso de la muñeca derecha, la tensión de los tendones del cuello y la intensidad de la expresión facial, Donatello buscó reproducir una figura de poderosísima expresión y no la animada por la simple belleza. La figura, que representa un profeta del Antiguo Testamento (tal vez Habacuc o Jeremías), se consume en un fuego interior y en el temor al Señor, es un vidente capaz de ayunar en el desierto, de morar solo en la cumbre de una montaña, o de arengar a una multitud indiferente desde su nicho y exhortar a los hombres a la penitencia. La influencia clásica puede percibirse en el ropaje, la adaptación de la toga y en los rasgos ásperos y la calvicie, que recuerdan un retrato realista de la época clásica romana. Con *El Calvo*, Donatello creó una figura excepcional de fuerte individualidad y no un simple tipo iconográfico tradicional. El sobrenombre que los florentinos dieron a la estatua muestra la enorme aceptación que gozó.

En su *David*, estatua de bronce (fig. 146), Donatello nos muestra por su obra una vena más lírica. En el *David*, figura que se supone fue hecha para ser observada



Extrema izquierda: Fig. 145 DONATELLO. *Profeta (El Calvo)*, detalle del campanile de la catedral de Florencia; 1423 a 1425. Mármol, 2,12 m de altura. Original en el Museo Catedralicio de Florencia.

Izquierda: Fig. 146 DONATELLO *David*, 1430 a 1432. Bronce, 1,56 m de altura. Museo Nacional de Florencia.

Abajo: Fig. 147. ANTONIO POLLAIUOLO. *Hércules y Anteo*, hecho aproximadamente en 1475. Bronce, de casi 45 cm de altura. Museo Nacional de Florencia.



desde cualquier ángulo, hay un rompimiento definitivo de la tradición gótica de la escultura en nichos y como ornato escultórico y como el primer desnudo de bulto y de tamaño natural hecho en bronce desde la antigüedad, marca el renacimiento de la clásica estatua al desnudo. *David*, de pie, tiene la actitud confiada del vencedor sobre el vencido con una espada en la mano derecha y una piedra en la izquierda. La serenidad del perfil clásico y la actitud y modelado del joven cuerpo muestran la influencia helenística. El sombrero toscano de pastor aporta un toque local, que arroja sombra intensa en la cara y sirve para subrayar las líneas algo inmaduras del cuerpo adolescente.

La obra de la siguiente generación, de la cual Antonio Pollaiuolo y Verrocchio son los representantes principales, nos revela otra actitud. La obra de Pollaiuolo está dominada por curiosidad científica, especialmente en lo que respecta a la anatomía humana (se sabe que diseccionó cadáveres para estudiar directamente la estructura de músculos y huesos). Adiestrado con sus hermanos en el taller de orfebrería de su padre, es conocido por sus figuras musculosas en bronce como *Hércules* y *Anteo*, de la que hizo versiones en pintura y escultura (fig. 147)

Las leyendas de los hombres musculosos de la antigüedad fueron temas excelentes que permitieron al artista plasmar la musculatura de la figura masculina en acción. En este caso, *Hércules* domina por completo a su adversario, el gigante de Libia, elevándolo de la tierra que era su fuente de poder en tanto lucha desesperadamente para liberarse del abrazo aplastante de *Hércules*. Es digna de notar la contracción exacta de los músculos gemelos y sus tendones en las piernas, que sostienen el peso de ambos cuerpos. Pollaiuolo también pintó una serie de cuadros de las tareas de *Hércules*. A semejanza de su obra en bronce, son estudios de tensión muscular llenos de energía atlética con muy pocos toques de delicadeza.

Verrocchio, contemporáneo de Pollaiuolo, fue el escultor oficial de los Médicis. Para esta acaudalada familia creó una serie de objetos, desde trofeos de torneos, ornamentos para desfiles hasta retratos y tumbas.

Verrocchio, a semejanza de Antonio Pollaiuolo, fue también pintor en una época en que la escultura llevaba la delantera en experimentos con perspectiva, anatomía, luces y sombras. A diferencia de la orientación clásica de Ghiberti y Donatello, Pollaiuolo y Verrocchio tuvieron una orientación científica y fue precisamente en el taller de este último en que hizo su aprendizaje Leonardo da Vinci. Leonardo heredó la curiosidad científica inextinguible de su maestro, en tanto que correspondería a Miguel Ángel, bajo el influjo del arte de Donatello, recibir la herencia del ideal humanístico, y plasmarla en el siglo siguiente.

PINTURA

Junto con Brunelleschi y Donatello, Masaccio, el tercer miembro del triunvirato de los innovadores del siglo XV, fue el único que nació y vivió completamente en ese siglo. La importancia de su serie de frescos en la capilla Brancacci de la iglesia de Santa María del Carmen, difícilmente puede ser pasada por alto. En la *Expulsión del Paraíso* (fig. 148) eligió uno de los pocos temas en la tradición iconográfica en que el cuerpo humano desnudo podía ser representado en las iglesias sin desaprobación eclesiástica. Al definir la fuente de luz desde un plano diagonal desde la derecha y al acercarlo a Adán y Eva, Masaccio pudo representarlos proyectando sombras naturales. Además, al rodear sus figuras de luz y aire, relacionarlas con el espacio que ocupaban, modelarlas en la luz y la sombra como si un escultor las hubiera hecho para que parecieran en bulto con todo el peso y el volumen de las formas vivas, logró una de las más grandes innovaciones de la pintura, esto es, la *perspectiva atmosférica*. Masaccio, aún más, se percató minuciosamente del drama de la situación. La fuerza aplastante de la primera crisis moral del hombre está expresada por el puro cuerpo humano sin depender casi en absoluto de detalles accesorios. Eva, consciente ahora de su desnudez, llora y gime lastimeramente, en tanto que Adán, avergonzado de enfrentarse a la luz, expresa su remordimiento cubriéndose el rostro. Incluso el ángel vengador que los expulsa del paraíso refleja la tragedia de la caída del hombre por una expresión de preocupación y solicitud humanas. La pierna derecha de Adán

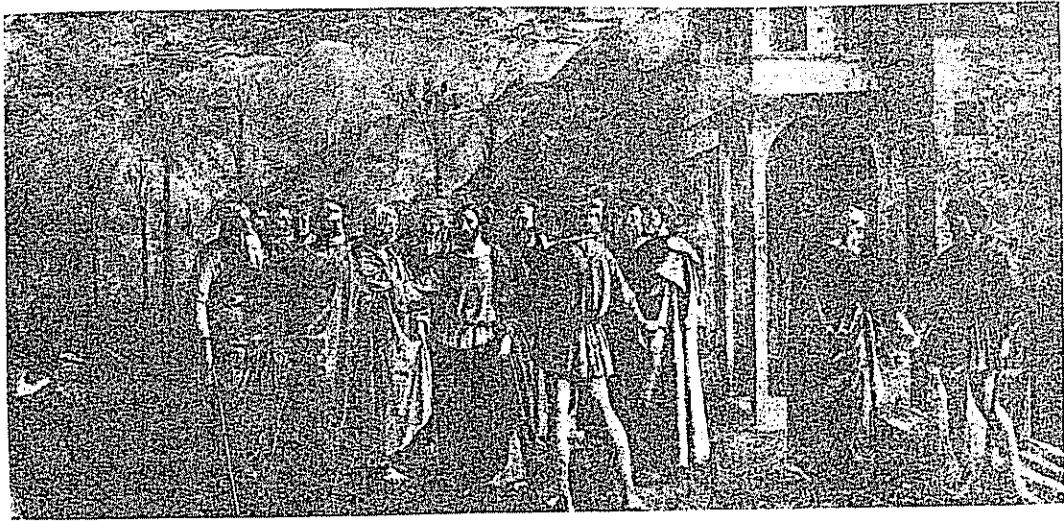


Fig. 148 MASACCIO. *Expulsión del Paraíso*. Hecho aproximadamente en 1427. Fresco de casi 2 m de altura X 85 cm de ancho. Capilla de la iglesia de Santa María del Carmen, Florencia.

fue dibujada como está para mostrar el movimiento de la salida, pero las proporciones de sus brazos y los trazos de la mano sobre el pubis de Eva son incorrectos. Estas inexactitudes, empero tienen mínima importancia en comparación con el paso tan trascendental que Masaccio hizo dar a la pintura e hizo que el hombre en ella entrara en una novísima relación con su medio espacial.

El *Tributo* (fig. 149), otro de los frescos de la capilla Brancacci, es otro ejemplo del principio de la perspectiva atmosférica. Requerido por el recaudador, Jesús dice a Pedro que el primer pez que saque tendrá una moneda en la boca. Se emplea el recurso antiguo de simultaneidad en la presentación, y en primer término aparece en el centro San Pedro, después a la izquierda pescando, y por último a la derecha pagando el tributo. La muerte prematura de Masaccio a la edad de 27 años impidió llevar a sus últimas consecuencias sus descubrimientos, distinción que quedaría reservada para Leonardo da Vinci y Miguel Ángel.

Artistas como Benozzo Gozzoli, más que seguir las innovaciones de Masaccio, se preocuparon por pintar la vida oropesca y festiva que ante sus ojos desfilaba en la ciudad de Florencia. La mirada de Benozzo se enfocó firmemente en este mundo. Teniendo como protector a Pedro de Médicis, hijo de Cósimo, Benozzo pintó el ciclo de frescos de la *Adoración de los magos* que cubre tres muros de la capilla en el palacio Médicis. Tema



favorito para expresar con pompa y ostentación, el talento de Benozzo sobrepasó con mucho su tarea. En el detalle (fig. 150), un joven rey mago suntuosamente ataviado y con montadura soberbiamente ajazada está a horcajadas sobre su espléndido caballo. A la cabeza del séquito que le sigue, Benozzo muestra tres generaciones de la familia Médicis. De derecha a izquierda, Pedro de Médicis (de perfil) encabeza la procesión. En la parte inferior del arnés de su caballo blanco en el blasón está la palabra *Siempre* (Semper), parte del escudo de armas de los Médicis y cada letra está en el centro de un anillo enojado, que componen una cadena continua. Junto a él está el anciano Cósimo (también en perfil) en una mula gris con un esclavo negro a pie. El joven Julián y su hermano mayor, el futuro Lorenzo el Magnífico, están en la extrema izquierda. A la zaga descuellan varios íntimos y miembros de la corte de los Médicis y el propio artista se colocó en la segunda hilera trasera, identificado por una banda en su bonete en que se lee *Opus Benotii* (obra de Benozzo). Se piensa que otras caras de la cabalgata son las del filósofo Pico della Mirandola, el poeta Poliziano y el beato Angélico.

La larguísima procesión serpentea por montañas y valles del encantador paisaje toscano salpicado por las agujas de los altos pinos como abanicos y los cipreses afilados, hacia el altar en nicho que alberga la *Natividad* del beato Filippo Lippi (lámina 8). Sus vírgenes de alargados contornos son juveniles, sus niños son regordetes y totalmente infantiles, y sus santos, benignos y patriarcales. La predilección lineal en sus diseños y dibujos, suavizada por su riquísima paleta de tonos pastel, tuvo una influencia decisiva en el arte de su discípulo Botticelli. En la *Natividad*, el espacio pictórico está dividido simétricamente por la presencia de la Trinidad, con Dios Padre que imparte su bendición a Dios Hijo por los

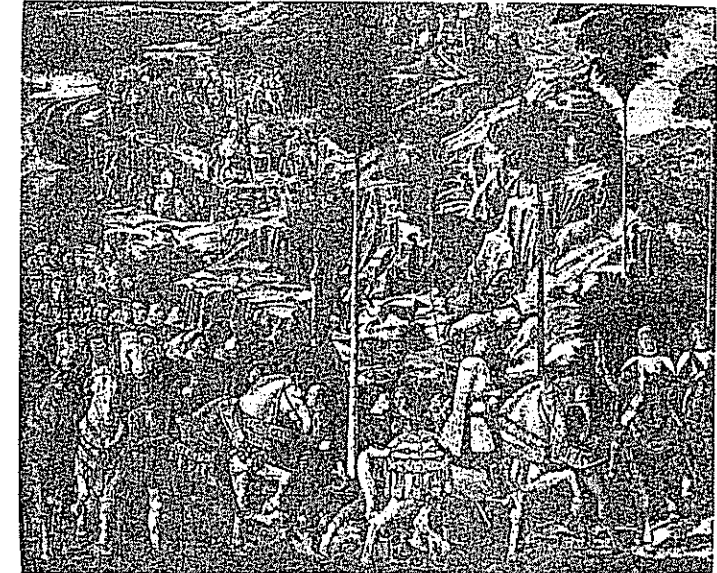
rayos descendentes del Espíritu Santo, que encuentra un reflejo terreno en las líneas verticales ascendentes de los tres troncos. De este modo, se crean espacios para la figura de la Virgen, San Juan y San José.

Para decorar una de las salas de su palacio, Cósimo llamó a Paolo Uccello. Como estudioso de la técnica espacial, Uccello trataba de resolver el problema de la *perspectiva lineal*, esto es, llegar a una fórmula para disponer líneas en una superficie bidimensional de modo que convergieran a un punto evanescente en el horizonte y diesen la ilusión de alejamiento hacia la profundidad. Una de sus tres escenas muestra la *Batalla de San Romano* (fig. 151), una escaramuza ocurrida en 1432 en que los florentinos hicieron huir al ejército sienés, y en ella se advierte su esfuerzo innovador para aplicar la geometría de Euclides a la mecánica pictórica. Como un experimento científico Uccello coloca las lanzas y banderas sobre el terreno como si estuviesen en un tablero de ajedrez. Sin duda concedió tanta importancia a las líneas que esta batalla exangüe está expresada más en la forma de un desfile alegórico que de un conflicto frágil. Tampoco aprovecha el elemento de luces y sombras y por ello sus caballos de tiovivo a pesar de la variedad de sus posturas, son tan planos como la tabla en que fueron pintados. A pesar de todo este esfuerzo intelectual, siempre se le escapó de las manos la solución del problema lineal y en este aspecto fue aprendiz y nunca maestro.

En el decenio de 1440 trabaja en Florencia Piero (Pedro) della Francesca. Como ayudante de Domingo Veneciano, asimila la riqueza del color veneciano, y al estudiar a Masaccio, aprendió a dominar la perspectiva atmosférica y la forma de modelar figuras en claroscuro; sus relaciones fructíferas con Ghiberti, Brunelleschi, Alberti y Pablo Uccello lo transformaron en un maestro

de la perspectiva lineal y más tarde escribió un tratado sobre el tema. Su *Resurrección* (fig. 152), pintada para la capilla de la sala capitular de su nativa Borgo San Sepulcro de Umbría, es uno de los trabajos más elaborados y armoniosos. La claridad geométrica de su diseño se advierte de inmediato en la compacta composición piramidal compuesta por los soldados dormidos (se piensa que el segundo desde la izquierda es un autorretrato) y el sarcófago, hasta la figura de Cristo modelado como una estatua clásica y sosteniendo la bandera del triunfo. El contraste de colores y el de luces y sombras intervie-

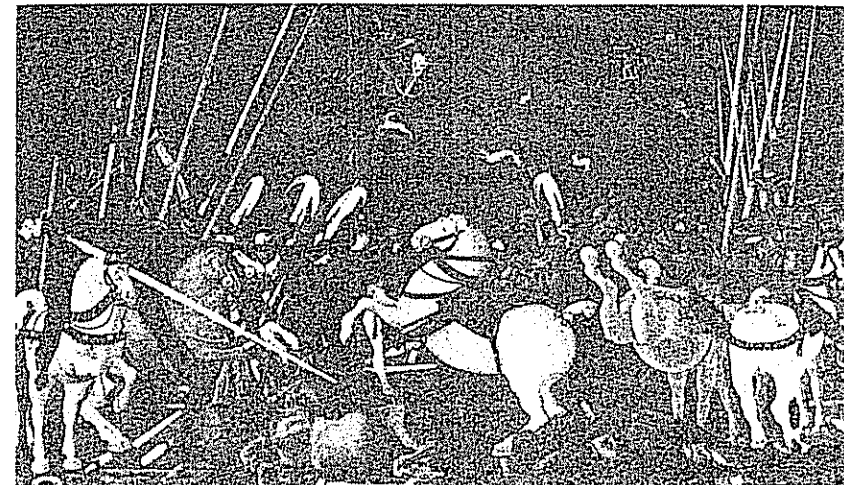
ne conscientemente en la mecánica del cuadro y en el simbolismo. Los tonos sombreados de las ropas de los soldados son opacados por la diáfana túnica rosa de Cristo. Aún más, los soldados morenos, en forma correspondiente a la tierra morena, establecen un ritmo de alternancia con la figura resplandeciente de Cristo que tiene como plano de fondo la alborada de la resurrección. El erial de la izquierda se transforma en la nueva vida primaveral de los campos a la derecha, y el efecto del brillante cielo, aunado con el espíritu radiante de Cristo y su mirada penetrante, casi hipnótica, se refleja

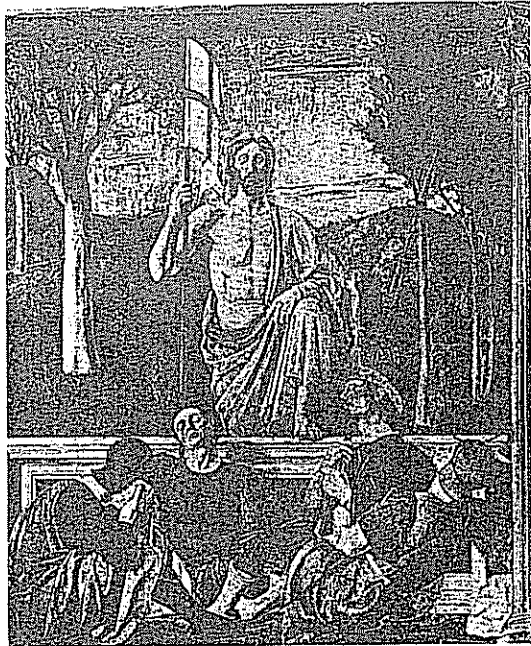


Hoja opuesta Fig. 149. MASACCIO. *El Tributo*. Hecho aproximadamente en 1427. Fresco de casi 6 m X 2.5 m. Capilla Brancacci, Iglesia de Santa María del Carmen, Florencia.

Derecha: Fig. 150. BENOZZO GOZZOLI. *Viaje de los Reyes Magos* (detalle). Entre 1459 y 1463. Fresco de unos 3.75 m de longitud. Capilla del palacio Médicis-Riccardi, Florencia.

Abajo: Fig. 151. PABLO UCCELLO. *Batalla de San Romano*. Hecho por 1455. Temple en madera, 1.80 X 3.12 m. Galería de los Oficios, Florencia.





Izquierda Fig. 152. PIERO DELLA FRANCESCA. *Resurrección*, por 1460. Fresco, 2,85 m X 2,5 m. Palacio de la Comuna, Borgo de San Sepulcro.

Abajo Fig. 153. SANDRO BOTTICELLI. *Adoración de los Reyes Magos*, por 1475. Temple en madera, 1,31 m. Galería de los Oficios, Florencia.



mitad de ese siglo. Botticelli gozó de la protección de la familia Médicis y su *Adoración de los magos* (fig. 153) es un retrato del grupo familiar, semejante al que hizo su predecesor Benozzo Gozzoli (fig. 150). Entre las figuras admirablemente dispuestas está el anciano Cósimo arrodillado a los pies del recién nacido y también sus dos hijos Pedro y Juan; detrás de ellos, de pie contra la pared ruinoso, se advierte la figura perfilada de Julián, el apuesto nieto de Cósimo y hermano menor de Lorenzo el Magnífico, a quien podemos encontrar en el primer plano en extremo izquierdo. Su equivalente en el extremo derecho ha sido identificado como el propio Botticelli. A pesar que el colorido es brillante y va desde el plácido azul del manto de la Virgen, pasando por el suntuoso traje esmeralda de Cósimo recamado de oro hasta llegar a la capa carmesí ribeteada de armiño de Pedro arrodillado y el naranja intenso del manto de Botticelli, todo integra un conjunto armonioso. Conviene destacar el toque clásico que a la escena dan las ruinas romanas en la parte izquierda del plano de fondo.

Botticelli no fue un pintor popular de fastuosas procesiones como Benozzo Gozzoli y su contemporáneo Ghirlandaio, sino miembro de un grupo cultísimo de humanistas que se reunieron a la sombra de sus patronos, los Médicis. En este círculo que incluía al poeta Angelo Poliziano y los filósofos Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, Lorenzo el Magnífico y su primo Pedro Francisco di Lorenzo de' Médicis, se estudiaban y se interpretaban constantemente los mitos clásicos. Los diálogos de Platón, las *Enéidas* de Plotino y las teorías musicales griegas fueron analizados de modo cabal. El interés florentino hacia las artes pictóricas hizo que se prestara gran atención a las antiguas fuentes de escultura y pintura. La atmósfera neopagana con sus puntos de concordancia cristianos se refleja en muchas de las pinturas de Botticelli.

Venus y Marte (lámina 9) es una de las obras alegóricas de Botticelli inspirada en las especulaciones humanísticas de los neoplatonistas florentinos. Encargado para celebrar unos esponsales en la famosa familia Vespucci, el tamaño insólito del panel sugiere que Botticelli, para hacerlo, se inspiró en un sarcófago clásico como prototipo, y que se pensó emplear la obra tal vez como arcón nupcial o como una alegoría para la cabecera del lecho nupcial. Venus y Marte fueron los amantes mitológicos de la antigüedad, y Marsilio Ficino, en su comentario al *Simposio* de Platón, menciona que: "Marte sobresale en potencia entre los planetas, pues hace a los hombres más fuertes, pero Venus los gobierna." La rica familia Vespucci que tenía lazos íntimos con los Médicis tuvo varios miembros famosos, entre ellos Simonetta Cattaneo,

esposa de un Marco Vespucci, y Américo Vespucci (Vespuccio), el geógrafo y explorador florentino cuya pretensión de haber descubierto un continente desconocido dio su nombre a América. La bella Simonetta fue elevada a la categoría de personificación platónica de la belleza y la bondad ideales. Con esa imagen fue entronizada por Poliziano y Lorenzo el Magnífico en un nicho poético muy semejante a como habían hecho Dante con Beatriz y Petrarca con Laura. También se ha dicho que inspiró el tipo de Venus idealizada que aparece en muchas de las obras maestras de Botticelli.

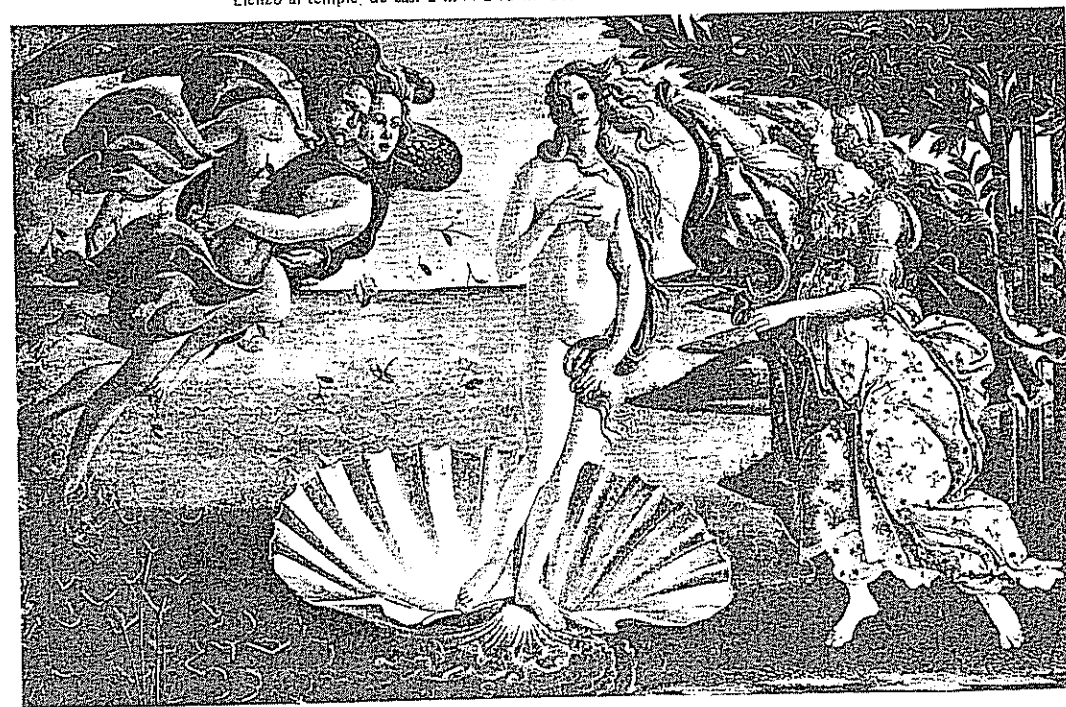
En un gran cuadro famoso, el *Nacimiento de Venus* (fig. 154), Botticelli representa vividamente a la diosa flotando sobre el verde mar en una concha rosada, suavemente impulsada por los céfiro. En la playa, lista para cubrirla con un manto florido, está una de las Horas. El colorido del cuadro es tan diáfano como lo exige el tema clásico. El drapado aéreo de las figuras laterales imparte una sensación de ligereza y movimiento que hacen que la mirada converja a la cabeza de Venus rodeada por una aureola de dorados cabellos. La exactitud del trazo, la coreografía danzarina de las líneas y el conjunto de ritmos lineales recuerdan la técnica de la escultura en relieve.

Además de Florencia, la familia Médicis también ejerció su patronazgo en todos los centros europeos en que tenían filiales de sus bancos: Milán, Venecia, Lyon, Londres y especialmente Brujas, en donde los represen-

tantes de los Médicis figuraron prominentemente en la pintura flamenca. *Giovanni Arnolfini y su esposa* (lámina 10) de Jan van Eyck, es un soberbio retrato del calculador banquero Médicis. La luz del sol se derrama en toda la habitación e ilumina cada objeto con uniformidad y naturalidad. Cada detalle está descrito con la más perspicaz observación, que va desde los tonos más apagados y las texturas del suelo de madera y los zuecos, el perro lanudo, el paño de los trajes y las colgaduras del lecho, hasta el resplandor del candelero metálico y el espejo, y son cada uno una miniatura que refleja fielmente la unión, así como un autorretrato del artista como testigo fiel de la ceremonia.

En la segunda mitad del siglo XV, Tomás Portinari, otro representante de los Médicis en Brujas, encargó un retablo de altar (fig. 155) para el Hospital de Santa María la Nueva en Florencia. Hugo van der Goes, heredero artístico de van Eyck, se encargó de la obra y pintó al donante, a su esposa e hijos y a los santos patronos Tomás y Margarita en los amplios paneles plegadizos del tríptico. En el panel central que muestra la Adoración de los Pastores, cabe observar como van Eyck, la misma preocupación por el detalle naturalista, desde las caras curtidas de los pastores hasta el rico brocado de las túnicas de los ángeles. Pero van der Goes también se preocupó por el simbolismo, esto es, el arpa en el tímpano del edificio del fondo indica que María y el Divino Niño son descendientes de la casa de David: la

Fig. 154. SANDRO BOTTICELLI. *Nacimiento de Venus*, aprox. 1480. Lienzo al temple, de casi 2 m X 2,75 m. Galería de los Oficios, Florencia.



gavilla de trigo significa Belón, las flores, los futuros dolores de María. El artista también emplea algo de distorsión espacial para lograr efectos expresivos: el piso se comba un poco hacia arriba para hacer que las figuras estén más en primer plano; el tamaño relativo de las figuras con el plano pictórico, con San José, la Virgen y los pastores en la parte media central, los hace aparecer de mayor proporción que los ángeles del fondo.

La llegada de este tríptico a Florencia en 1476 despertó gran sensación, pues por primera vez los pintores locales tuvieron la oportunidad de observar un producto monumental de uno de sus contemporáneos del norte. Influyó poderosamente en Ghirlandaio y Botticelli. Como novedad traía la nueva técnica al óleo perfeccionada por Jan van Eyck. En Italia, dichos paneles habían sido hechos tradicionalmente con pigmentos solubles en agua en una técnica conocida como temple. Los maestros flamencos, empero, empleaban aceite para disolver los pigmentos. Los tablones en que se hacía la obra, eran preparados en primer término con una fina capa de substancia blanca semejante al cemento llamada gesso, y sobre ella se hacía un boceto del tema y se le sombreaba. Después de hacer la obra pictórica en colores opacos al óleo, se aplicaba un acabado transparente con brillo semejante al barniz, también de aceite, que podía ser trabajado con pincel para dar efectos resplandecientes de modo que los colores parecieran brillar desde el fondo del cuadro. Poco a poco los colores más intensos y el acabado brillante de tipo esmaltado que pudieron lograrse con el óleo, desplazaron las obras de más brillante colorido, pero superficies mates del temple italiano.

POESÍA Y MUSICA

Los principales poetas del Renacimiento florentino fueron Lorenzo de Médicis y Angelo Poliziano. El sobrenombre de el Magnífico aplicado a Lorenzo es un justo reconocimiento de sus actividades como poeta, huma-



nista, filósofo, descubridor de genios, protector de las artes y las ciencias y consejero de escritores, escultores, pintores y músicos.

Bajo la sabia orientación de su abuelo Cósimo, *Pater Patriae*, Lorenzo había sido educado por Pico della Mirandola y otros eruditos latinos y griegos de la más alta reputación, para ser el tipo de filósofo gobernante que Platón había exaltado en su *República*. Las condiciones sociales, empero, habían cambiado radicalmente desde la época de Cósimo y si bien este había sido un banquero con inquietudes intelectuales y artísticas su nieto llegó a ser un príncipe cuya fuerza descansaba en su prestigio filosófico y supremacía en cuestiones de gusto y en su inmensa fortuna bancaria. Lorenzo mantenía embajadas en todas las principales cortes en que hacía sus préstamos, pero a pesar de que estaba dispuesto a financiar conflictos extranjeros siempre que obtuviera una buena ganancia para él, prefería librar sus propias batallas con palabras. Al contar con los servicios de los mejores humanistas bajo su dirección, nunca careció de pertrechos en forma de frases de giros elegantes, epítetos adecuados, amenazas veladas, e invectivas. El transcurso del siglo XV conllevó cambios en el estado de las artes. En los primeros decenios, Ghiberti había sido contratado por la Señoría y su trabajo tenía fines públicos. Más tarde, los mayores encargos provinieron de selectas familias y bajo la égida de Lorenzo, el arte tomó un carácter cada vez más cortesano para un sector cada vez más restringido. Algunos pintores pudieron quedar fuera del círculo exclusivo y hacer sus carreras ejecutando escenas sociales de matrimonios y nacimientos para una clientela de clase media superior. Los cuadros de Botticelli, empero, fueron hechos principalmente para los conocedores humanistas.

El propio Lorenzo, a pesar de ser el jefe de este grupo exclusivo, tuvo la sagacidad e instinto de un dirigente del pueblo y no descuidó el toque popular. Participaba activamente en los alegres festivales florentinos componiendo nuevos versos para las tonadas tradicionales, alentando a otras personas de su círculo a pintarlo y auspiciando certámenes entre compositores para la mejor música de canciones. Lorenzo, de este modo, dio nuevo ímpetu a la literatura popular en el idioma vernáculo. En un comentario de cuatro de sus propios sonetos definiendo denodadamente las posibilidades expresivas del toscano y después de compararlo con el hebreo, con el griego y el latín, señala que su armoniosidad y dulzura sobrepasa la de esas lenguas. A pesar de que continuó escribiendo sonetos cultos, Lorenzo también escribió versos populares que además de su belleza y tersura literaria, tienen toda la frescura, sentido del humor y encanto espontáneo de la poesía del pueblo. En algunos de sus poemas pastorales llega incluso a emplear el diálogo rústico de la verdadera habla popular. Pocos poetas igualaron el lirismo de sus *canti carnavaleschi*, o cantos carnavalescos, uno de los cuales dice:

¡Izquierda Fig. 155. HUGO VAN DER GOES *Triptico Portinari* (panel central). Por 1476. Oleo sobre madera. 2.76 m X 6.45 m. Galería de los Oficios, Florencia.

¡Quanto è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.

¡Qué bella es la juventud
que a pesar de todo, se nos va!
Quien quiera ser alegre, que lo sea:
del mañana no hay certeza.

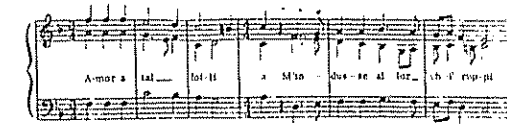
Para florecer, la poesía popular de este tipo necesitaba un marco musical adecuado. A los 18 años de edad, Lorenzo buscó el compositor que pusiera música a sus versos, y en una carta de esa época (1467) solicitó el concurso del "venerable Guglielmo Dufay" para esa tarea, quien a la sazón se acercaba a los 70 años; era nada menos el mismo que 30 años antes, había compuesto el motete para la consagración de la catedral.

La ejecución de música popular en Florencia y otras ciudades italianas fue solaz de la existencia como acontecía con cualquiera de las demás artes, pero en esa época era un arte de pura ejecución y por ello era muy poca la música que quedó escrita. Cuando fue necesario escoger un sucesor de Squarcialupi, después de su muerte en 1475, Lorenzo eligió a Heinrich Isaac, flamenco, compositor rápido y prolífico. De inmediato Florencia se volvió segunda patria de esta verdadera figura cosmopolita, y en breve lapso Isaac combinó los idiomas nativos italianos con los aprendidos en su medio natal y en su enseñanza musical.

Las tareas de Isaac incluían las de organista y director del coro de la catedral de Florencia, al igual que en el palacio Médicis, en donde se sabe que Lorenzo poseía no menos de cinco órganos. Junto con el poeta Angel Poliziano, también fue preceptor musical de los hijos de Lorenzo, uno de los cuales sería el papa León X, amante de la música y las artes. Pero de mayor importancia, Isaac colaboró con Lorenzo en las canciones que éste escribía para los festivales populares. En este aspecto cabe adjudicarle la mitad del título de creador de uno de los géneros populares de la música profana coral, que culminaría en el madrigal. Muchas de las melodías de Dufay para los versos de Lorenzo se han perdido, pero gran número de las de Isaac aún existen. En una de ellas advertimos la tendencia a alejarse del contrapunto complejo y adoptar una trama armónica más sencilla de las voces. Su estilo es el de la *frottola florentina*, canción carnavalesca para danzar y cantar, sus rápidos giros no siguen fielmente muchas veces la métrica.

Como señala la partitura, puede ser ejecutada por un coro a tres partes como una canción para solista, con las dos partes inferiores ejecutadas por el laúd o dos violas, o un dueto vocal con el soprano en la voz superior, y cualquiera de las otras dos voces. La colaboración de Lorenzo e Isaac, de este modo, fructificó en el feliz consorcio de espíritus y el nacimiento de formas poéticas y musicales. Los versos de Lorenzo fueron una fusión de la *ballata* (balada) cortesana y la poesía popular, en tanto que Isaac con acierto italianizó la *chanson* borgoñona, o canción; italianizar en este sentido denotó dar sencillez omitiendo lo artificial y dar vida a una

Un di lieto (frottola) LORENZO DE MEDICIS Y HEINRICH ISAAC



forma bastante rígida con los graciosos ritmos y melodías populares florentinos. Podemos advertir que dicho movimiento fue doblemente positivo, al elevar el nivel de la poesía popular por una parte y al mismo tiempo rejuvenecer las formas poéticas y musicales más cultas por contacto con el habla vernácula.

IDEAS

Las ideas que predominaron en el Renacimiento florentino giraban alrededor de tres conceptos: humanismo clásico, naturalismo científico e individualismo renacentista. En su acepción más amplia, no había nada nuevo en el humanismo, naturalismo e individualismo. El humanismo, en el sentido humanitarista franciscano, fue una transposición proveniente de los siglos XIII y XIV. El naturalismo era producto del gótico tardío y en cualquier época hay siempre alguna forma de individualismo. El término *renacimiento*, indica volver a nacer, y se presta a cierta confusión. Para los historiadores de comienzos del siglo XVI, significó un despertar de la conciencia hacia los valores de las antiguas artes y letras clásicas después de la larga noche medieval. Pero lo que volvió a nacer, si es que hubo algo que renaciese, nunca ha sido satisfactoriamente explicado. Todas las principales ideas aparecieron desde el periodo gótico, y por ello convendría mejor hablar de maduración de algunas tendencias presentes en los finales del gótico. Empero, en el siglo XV hubo un impulso específico que dio ímpetu y tintes extraordinarios a la vida creadora y al pensamiento de esta pequeña ciudad-estado toscana. Es importante descubrir el elemento que dio, y el que no dio, a Florencia su toque característico y especial.

El humanismo florentino fue producto del espíritu franciscano, pero no tomó un tinte conscientemente clásico. En este caso, de nuevo, al hablar de "renacimiento" del espíritu de la antigüedad hay que hacerlo con mucha reserva. En Italia, en mayor grado que en los países del norte de Europa, la tradición clásica a pesar de mostrar altibajos siempre había continuado. Había huellas romanas en toda la península. Muchos arcos, acueductos, puentes y caminos construidos por los romanos aún se empleaban, en tanto que fragmentos de antiguos edificios como columnas se empleaban y volvían a emplear como materiales de construcción. A fines del siglo XIII los modelos escultóricos de Niccolò Pisano fueron inspirados en las obras supervivientes romanas que tuvo a su alrededor, y por el siglo XV en la obra de Ghiberti, Donatello, Pollaiuolo y Verrocchio vuelve a aparecer el desnudo masculino clásico como instrumento de expresión. En el comienzo del siglo XVI, Miguel

Angel había alcanzado tal perfección en su técnica escultórica extraordinaria, que su David no sólo puede compararse sin menoscabo con el trabajo de antiguos artífices como Praxíteles sino que en realidad lo sobrepasa. Aristóteles era aún el filósofo oficial de la Iglesia y se estudiaban las antiguas teorías musicales. Lo nuevo en Florencia fue el estudio de la lengua griega, dar preferencia al latín ciceroniano y no al medieval como base y norma, y un interés apasionado por la obra de Platón. A pesar de cierta afición por lo antiguo, empero, el resultado neto fue más un paso hacia adelante que el "renacimiento" de lo pasado, y sin duda fue como dichas revoluciones suelen ser, una busca de antecedentes para justificar las prácticas presentes.

Se ha señalado también con insistencia el aspecto pagano de este interés por lo antiguo. En este punto, de nuevo pensamos que es mucho menos anticristiano de lo que aparece a simple vista. El neoplatonismo florentino fue sin duda antiescolástico, pero fue más bien una substitución de la autoridad de Aristóteles por la de Platón. Marsilio Ficino, como sumo sacerdote del movimiento, en su interpretación de la *República* y *Leyes* habla de Platón como el "Moisés" ático. También se ha dicho que dio a Sócrates el calificativo de "santo" en una letanía y en su honor encendió un cirio ante su busto. En este contexto, su pensamiento parece más una reinterpretación del cristianismo en términos platónicos, que realmente paganismo. También había cierta dosis de anticlericalismo en Florencia, como en cualquier otro sitio en esta época. Lorenzo, empero, como banquero papal y como padre que eligió para su hijo Juan la carrera eclesiástica, no fue tanto un escéptico religioso, como un hombre con un gran realismo político. Es importante recordar que los humanistas florentinos fueron un grupo pequeño de hombres cultos cuyas discusiones y disertaciones sobre Platón tuvieron mucho mayor resonancia en el curso de la historia que en su propio tiempo. En realidad, nunca formaron, ni les interesó, un núcleo numeroso. En los primeros 25 años del siglo siguiente, empero, los humanistas aparecerían en el foro internacional de Roma. La expresión artística del neoplatonismo llegó a su punto culminante en las obras de Miguel Angel y en el siguiente capítulo daremos una visión general del movimiento que incluye por necesidad el arte de Botticelli y Rafael, el mecenazgo de Julio II y los papas León X y Clemente VII de la familia Médicis, y los filósofos neoplatónicos.

El naturalismo entendido como fidelidad hacia la Naturaleza surge como una forma desarrollada en la escultura gótica septentrional y en la poesía de San Francisco, santo que había muerto desde 1226. Por el siglo XIV, las representaciones del hombre y la Naturaleza, por igual, habían perdido casi por completo su valor como símbolos ultraterrenos, pero en vez de seguir conservando un interés general por las cosas de este mundo, el naturalismo florentino del siglo XV tomó un giro marcadamente científico. La observación cuidadosa de los fenómenos naturales y el deseo de reproducir objetos como los capta el ojo fue signo de una actitud empírica; la disección de cadáveres para estudiar la estructura del cuerpo humano revela un espíritu de libre investigación

y el estudio de las matemáticas para hacer que los objetos quedaran en su perspectiva exacta, entrañó un nuevo concepto del espacio. Sin duda despuntaba un nuevo espíritu científico.

El individualismo como tal, es un rasgo prácticamente universal, pero el carácter distintivo en su expresión florentina fue que las circunstancias que prevalecían en esta pequeña ciudad-estado fueron prácticamente ideales para que los artistas se pusieran en contacto inmediato y fructífero con sus mecenas y con el público. La competencia era sin cuartel, era muy intenso el deseo de obtener fama, y se advierte gran estima por la personalidad, como lo demuestran retratos, biografías y autobiografías.

Por lo expresado, sin duda el renacimiento florentino se caracterizó por una continuidad con el pasado, sin interrupción alguna, y su toque especial residió en la gran calidad de su humanismo, su tendencia hacia el naturalismo y su estimación particular por el individualismo.

NATURALISMO CIENTÍFICO. Las dos corrientes básicas que siguió el naturalismo en el siglo XV condujeron a una nueva actitud experimental y a un nuevo concepto del espacio. Entre el arte y la ciencia nació una íntima hermandad y los arquitectos se volvieron matemáticos, los escultores anatomistas, los pintores geómetras y los músicos, especialistas en acústica. El espíritu de libre investigación no se limitó a las artes solas. Penetró en todos los aspectos progresivos de la vida de la época, y abarcó desde un nuevo examen de las formas de gobierno secular, hasta las observaciones de Maquiavelo acerca de la manera en que los hombres se comportan en un ambiente dado, de circunstancias políticas. Esta curiosidad por la búsqueda alcanzó su expresión máxima en los primeros años del siglo siguiente en la clásica obra sobre política *El Príncipe*, de Maquiavelo, en el intento del mismo autor para aplicar el método de Tucídides al análisis histórico racional en su *Historia de Florencia* y en las observaciones científicas de los cuadernos de notas de Leonardo en que se estudia todo, desde la astronomía hasta la hidráulica. En pleno siglo XV, empero, el mismo espíritu se manifiesta en toda su fuerza. En sus *Comentarios*, Ghiberti consideró las proporciones matemáticas del cuerpo humano como el fundamento de su belleza, y escribió el primer tratado de óptica en Italia. Brunelleschi, como estudioso diligente de Vitruvio, se interesó en las proporciones matemáticas de sus edificios. Alberti, en sus libros sobre pintura, escultura y arquitectura recalzó el estudio de las matemáticas como el principio directriz de todas las artes.

Los escultores y pintores que siguieron la influencia magistral de Antonio Pollaiuolo y Verrocchio, estaban animados por el deseo de expresar las formas estructurales del cuerpo por debajo. La apariencia física, y sus estudios anatómicos abrieron la puerta para el modelamiento de los movimientos y posturas del cuerpo humano. El resultado fue la reafirmación del poder expresivo del desnudo. En la pintura, el naturalismo significó una representación más fiel del mundo de las

apariencias, basada en la observación detallada y exacta. Incluso el beato Angélico se interesó en la reproducción exacta de muestras botánicas toscanas que plasmó en el jardín de su *Anunciación*, y Botticelli, bajo la influencia de Pollaiuolo y Verrocchio combinó técnicas objetivas con sus sistemas profundamente imaginativos. La combinación de esta corriente de pensamiento alcanzó su punto máximo en el discípulo de Verrocchio, Leonardo da Vinci que consideró la pintura como una ciencia y la escultura como un arte mecánico. Las investigaciones científicas de Leonardo fueron más allá de los aspectos anatómicos y físicos de la naturaleza humana, y llegaron a los metafísicos y psicológicos.

En música hubo un interés inexhausto por la teoría griega aunado, empero, al intento de experimentar con problemas acústicos. Las composiciones de Dufay y otros músicos de la escuela del norte de Europa se caracterizaron por una erudición extraordinaria y se aplicaron leyes matemáticas a aspectos de composición como las progresiones rítmicas, proporciones formales y la elaboración de medios técnicos más complejos.

La conquista del espacio geográfico, que comenzó con los viajes de Colón fue un factor con un impacto formidable, que llevó al establecimiento de vías mercantes y de comercio, y un cambio en la busca de nuevas y distantes fuentes de riqueza. En la arquitectura, este nuevo concepto del espacio se refleja en la cúpula de Brunelleschi que alcanzó la impresionante altura de casi 134 metros, desde el suelo. En la pintura se advierte el ordenamiento de figuras en una relación más normal respecto al espacio que ocupan, y en el escenario de los paisajes; en la innovación de Masaccio de la perspectiva atmosférica, en que las figuras están modeladas en luces y sombras y la experimentación y establecimiento de reglas de perspectiva lineal, en que la ilusión de profundidad en una superficie bidimensional se lograba por definición de un punto al que convergen las líneas, y por el *escorzo*, esto es, la disminución del tamaño de las figuras y los objetos en proporción directa a su distancia del plano pictórico.

El arte medieval extraía sus temas del mundo ultraterreno, y por ello estaba fuera del campo de la representación naturalista, y tenía que ser simbólico. El arte en el Renacimiento entró en una nueva fase de autorreconocimiento al comenzar los artistas a pensar menos en términos de alegoría, simbolismo y lecciones morales, y más en términos de problemas estéticos, formas de representación y artificios pictóricos.

En la música medieval se había concedido importancia a los intervalos perfectos y las proporciones rítmicas matemáticas para agradar el oído de Dios. Los músicos del Renacimiento invirtieron el proceso al concentrarse en los sonidos que agradarían al oído humano. El nuevo espíritu resonó también en la extensión de la amplitud de los instrumentos musicales, tanto en los registros altos como en los más bajos, para ensanchar los límites del espacio sonoro. De este modo, la obtención de mixturas armónicas agradables, el suavizamiento de los tonos disonantes de paso y la escritura de melodías cantables y ritmos bailables fueron fenómenos en relación íntima

En esta tendencia al naturalismo científico, las artes de la pintura y la escultura se aliaron firmemente con las leyes geométricas y científicas, unión que ha perdurado hasta el expresionismo del siglo XX. Los artistas florentinos cuatrocentistas se entregaron gozosos a expresarse por medio de los descubrimientos de perspectiva óptica y anatomía de su época, y cuando quedaron confirmadas las investigaciones básicas, experimentos y descubrimientos, quedó a los sucesores Leonardo da Vinci, Miguel Angel y Rafael, la gloria de explorar a la perfección todas sus posibilidades expresivas.

INDIVIDUALISMO RENACENTISTA. Se consideren las razones que los mecenas renacentistas tuvieron para encargar obras a los artistas, las formas y técnicas empleadas en las partes, la consideración de la personalidad humana que se advierte en el retrato, el deseo de prestigio personal por medio del arte, o la posición social del artista, en todos esos aspectos se hallan pruebas de la actitud especial del hombre del Renacimiento hacia sí mismo, sus contemporáneos y su sitio en el mundo. Hemos señalado la naturaleza religiosa de muchísimas de las obras artísticas, pero el auspicio personal adquirió preeminencia cada vez mayor. Brunelleschi construyó la capilla Pazzi, Masolino y Masaccio decoraron la capilla Brancacci, y Benozzo Gozzoli y Filippo Lippi hicieron las pinturas para la capilla Médicis por encargo de donantes privados, como obras conmemorativas para sí mismos y sus familias. San Lorenzo, la iglesia parroquial de Brunelleschi y Donatello, pero con dinero de Cósimo y no de la Iglesia. El beato Angélico decoró los corredores del monasterio de San Marcos bajo la protección de la familia Médicis, y Squarcialupi e Isaac recibían su paga de tan ricos patrones, tocaran el órgano en la catedral, en una iglesia, o en el palacio de la familia. La devoción y el deseo de salvación espiritual no fueron los únicos motivos para tal esplendor; también intervino el hecho de saber que la fama presente y póstuma del donante dependía de haber erigido los monumentos y la elección de artistas para decorarlos.

Además de las circunstancias del mecenazgo, algunas consideraciones técnicas dentro de las propias artes señalan el mismo enfoque individualista. El perfeccionamiento del dibujo en perspectiva, por ejemplo, entrañó que el personaje en el cuadro, fuese una virgen, un santo o un ángel, ocupaba un sitio exacto en este mundo y no de modo simbólico en el otro, y por ello estaba en igualdad cada vez mayor con el observador. La unificación del espacio al hacer que todas las líneas convergiesen en un punto del horizonte, fue una especie de lisonja al espectador. Con la organización de líneas y planos hecha con tanta nitidez, la perspectiva lineal presupone que todo se observa desde un solo punto de ventaja óptica; a pesar que en realidad es el del artista, lo hace parecer como si fuese el del observador. Al cerrar y perfeccionar su forma, el artista señala qué fuera del cuadro no queda cosa alguna de importancia, y que en su totalidad puede ser captada en una sola mirada. Dado que, por lo dicho, nada queda fuera del alcance del observador y todo puede ser englobado con relativamente poco esfuerzo, en

el ojo y en el espíritu de quien admira la obra queda una certeza tranquila. La iglesia con planta de tipo central que Alberti, Bramante y más tarde Miguel Ángel y Palladio prefirieron en sus diseños, en que el espacio está unificado debajo de una cúpula, es la expresión arquitectónica de la misma idea. La catedral gótica intencionalmente hacía que la mirada y la imaginación ascendieran hacia lo trascendental situado más allá, en tanto que la iglesia de tipo central gira alrededor del propio hombre. Debajo de la cúpula, el observador se percata que el eje de la construcción no tiende objetivamente hacia el exterior ni trascendentalmente al más allá, sino de manera subjetiva hacia sí mismo. En ese momento él es el centro del espacio arquitectónico. El centro del universo no es algún punto remoto más allá del horizonte, sino el propio hombre.

Las figuras humanas, empleadas para representar profetas o retratos, tienden a ser más personales e individuales. Cada estatua de Donatello, sea *El Calvo* o *David*, posee una individualidad humana que despierta una impresión potente y única. Incluso la Virgen del beato Angélico es un ser personal y no una abstracción, y su figura del arcángel Gabriel tiene genuina dignidad humana. En mármol, terracota, pintura, versos o música, aparecen pruebas innegables del nuevo valor concedido a la individualidad humana. Fuese la pintura un grupo familiar a manera de alegoría, como la *Adoración de los Magos* de Botticelli, o un retrato personal como el busto de Lorenzo, obra de Verrocchio, las figuras fueron personajes auténticos y no abstracciones estilizadas. A pesar que Lorenzo de Médicis fue la figura política más poderosa de Florencia, Verrocchio lo captó como un hombre y no como una institución.

El elevado rango social concedido a los artistas florentinos se manifestó por la inclusión de sus propios retratos en obras como la *Adoración de los Magos* de Benozzo Gozzoli, y el sitio prominente que Botticelli se adjudicó en su *Adoración de los Magos*. Las reminiscencias personales de Ghiberti en sus *Comentarios* fueron tal vez la primera autobiografía en un artista en la historia y su inclusión de las vidas y leyendas de sus famosos antecesores del siglo XIV dio origen a las primeras biografías de artistas individuales. Las firmas de los artistas en sus obras fueron la regla y no la excepción, cosa que alcanzó su culminación cuando Miguel Ángel advirtió que su obra era tan individual que no necesitaba firmarla. El deseo de fama personal creció a tal grado, que Benvenuto Cellini, no contento con que su propia obra hablara por sí misma escribió una autobiografía voluminosa llena de elogio a sí mismo. El pintor Jorge Vasari de manera semejante, con la pluma dejó constancia de las vidas de los artistas que conoció personalmente y por su fama. En un sentido más amplio, obras como el

ensayo de Pico della Mirandola acerca de la *Dignidad del hombre*. El príncipe de Maquiavelo, y el *Cortesano* de Castiglione fueron escritas para reforzar la situación intelectual, política y social del hombre, en lo general, y para el erudito, el político, el cortesano y el artista, en lo particular.

En la época final del medioevo y el comienzo del Renacimiento, los artistas se contentaban con su condición de artesanos; eran adiestrados como aprendices para mezclar pigmentos, tallar arcones de madera, hacer grabados o cincelados, y preparar las superficies de los muros para los frescos, al igual que para tallar relieves en mármol o pintar al caballete. A finales del siglo XV y comienzos del XVI, empero, no bastó para el artista crear obras de arte. Debía conocer la teoría del arte y su lugar en el ambiente intelectual de este periodo. La cualidad más admirada en el hombre del Renacimiento fue la *virtù*, que en este sentido, se aproxima al virtuosismo de nuestros días. La *virtù* se manifestó en la vitalidad ilimitada y la capacidad extraordinaria que condujo a las conquistas de un Lorenzo el Magnífico en el terreno material y espiritual, o a las proporciones pasmosas de un Miguel Ángel. Con *virtù*, el artista renacentista no pudo limitarse a una sola especialidad, sino buscó ser el *homo universale*, esto es, el hombre universal. Brunelleschi fue orfebre, escultor, ingeniero y matemático, al igual que uno de los paladines preclaros de la arquitectura renacentista. Alberti fue atleta, jinete, dueño de un ingenio brillante, estilista latino, matemático, arquitecto, músico, escritor y pilar de la teoría renacentista del arte. Respecto a Leonardo, es mucho más difícil hallar un campo en el que no haya brillado con excelencia sin par no sobrepasada.

Desde la época de Lorenzo hasta comienzos del siglo XVI, los grandes artistas fueron intelectuales. Alberti, arquitecto erudito, además de escribir un libro sobre el tema, diseñaba los edificios sobre el papel y dejaba su construcción a un maestro de obras o alarife. Botticelli gozó de la amistad de hombres de letras y plasmaba elaboradas alegorías en sus pinturas. Leonardo da Vinci calificó inferior a la escultura en relación con la pintura por el esfuerzo físico que entrañaba y sus últimos años los dedicó más a la ciencia que a la pintura. Bramante y Rafael fueron también artistas eruditos, al igual que arquitectos y pintores. Miguel Ángel odiaba el taller, incluso sabiendo que la realización de sus diseños grandiosos dependía del trabajo de muchas manos; él llegaría a ser el ideal del artista moderno individualista por voluntad propia, intelectual concienzudo que trataba a Papas y Príncipes como iguales, e insistía que pintaba con el cerebro y no con las manos, y rechazaba títulos de nobleza. Cuando la gente comenzó a hablar de él como "el divino", se completó el círculo.



LAMINA II. MIGUEL ANGELO. Creación de Adán, detalle del techo de la Capilla Sixtina, 1511. El Vaticano, Roma.

11 EL ESTILO ROMANO RENACENTISTA

ROMA, COMIENZO DEL SIGLO XVI

El 18 de abril de 1506, al ser colocada la primera piedra de la nueva basílica de San Pedro (fig. 166), Roma sin duda estaba en camino de convertirse en la capital artística e intelectual absoluta de Occidente. El Papa Julio II había reunido en su corte a los artistas más excelsos de todos los campos y ambos continuaron la transformación de la Ciudad Eterna, de la obscuridad de su pasado medieval, a la Roma resplandeciente de nuestros días. Donato Bramante, nacido en Umbría pero educado en Lombardía, fue el arquitecto que se encargó de los planos de la iglesia mayor de la cristiandad. Miguel Ángel Buonarroti de Florencia reunía el mármol para una monumental tumba papal y estaba a punto de comenzar la decoración de los frescos de la Capilla Sixtina. Rafael Sanzio de Urbino, pronto fue llamado desde Florencia para decorar las paredes del Palacio Vaticano. El florentino Andrés Sansovino tallaba una tumba cardenalicia en una de las iglesias romanas favoritas de Julio II, Santa María del Popolo, en donde Pinturicchio, originario de Umbría, cubría las bóvedas del coro con una serie de frescos. El cantante y compositor Josquin des Prez, miembro del coro papal durante ocho años, había aceptado el cargo de maestro de coros en la corte del Rey de Francia. La corte papal de Julio II y su sucesor León X tuvo tal magnetismo, que en un lapso de tres años las tres figuras señeras del Renacimiento, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, trabajaban en el Vaticano. Empero, en 1517 el anciano Leonardo abandonaría el campo de honor del arte para formar parte de la corte de Francisco I de Francia.

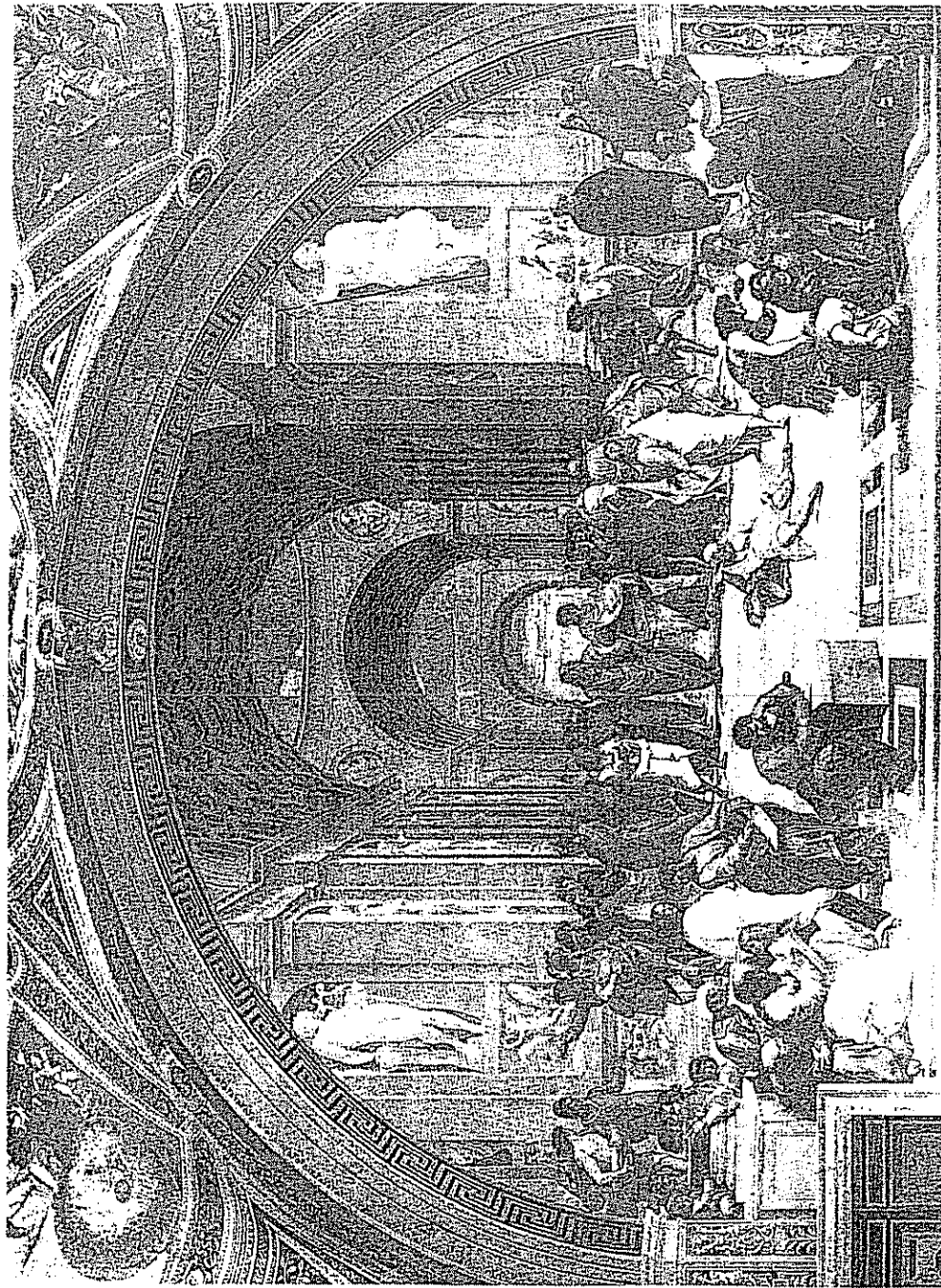
El exilio de los Médicis de Florencia en 1494 se caracterizó por un éxodo general de artistas. Muchos encontraron refugio temporal en las cortes ducales de Italia, pero el centro indiscutible de atracción fue la corte papal de Roma. En consecuencia, en los años de pontificado de dos de los más grandes Papas renacentistas, Julio II (della Rovere) y León X (Médicis) la capital cultural cambió de Florencia a Roma. Leonardo, Andrés Sansovino, Miguel Ángel y el Papa León eran florentinos, y Bramante y Rafael habían asimilado el estilo y las ideas florentinas en estancias prolongadas en Florencia, y no hubo, por ello, interrupción de la continuidad cultural. De hecho, fue como un trasplante afortunado de un almácigo al campo abierto, un cambio que dio a los artistas la oportunidad de llevar a su plena expresión los estilos locales, nutridos por el sol y el aire universales de Roma. Proyectos como la construcción del templo mayor de la cristiandad, la erección de la tumba de Julio II, la decoración con frescos de el cielo raso de la

Capilla Sixtina y los murales del Palacio Vaticano, sólo pudieron haber cristalizado en Roma. En ningún otro sitio hubiera sido posible elaborar monumentos de proporciones tan vastas o encargos de tal magnitud. En Roma también residían los cardenales que mantenían palacios y séquito principesco que rivalizaban en brillantez con la corte papal.

El interés por la antigüedad había animado a otros centros culturales italianos, pero cuando la semilla del Renacimiento cayó en Roma halló, por así decirlo, terreno propicio para su florecimiento pródigo. Cuando las estatuas eran halladas en excavaciones en diversas partes, causaban un revuelo considerable. Empero, en Roma, muchos de los antiguos monumentos estaban aún en pie y cuando los arqueólogos escarbaban en los sitios indicados les esperaba un verdadero tesoro de arte. El *Apolo de Belvedere* (fig. 53), la *Venus del Vaticano* y el *Laocoonte* (fig. 51), uno por uno surgieron a la luz para dar nuevo brío a la obra de Miguel Ángel y otros escultores. Los frescos del *Domus Aurea* (Mansión Dorada) de Nerón y de las termas de Tito fueron las primeras muestras importantes de la pintura de la antigüedad. A pesar que el arte del temple sobre estuco fresco no había muerto, estos fragmentos del arte de la antigua Roma dieron a la pintura al fresco una inyección de vida en el vasto repertorio renacentista.

Julio II había recibido la mayor parte de su preparación como diplomático y estadista de su tío el Papa Sixto IV, y por fortuna en ella se incluyó el amor por las artes. Sixto fue quien ordenó la construcción de la capilla que llevaría su nombre y era la sede del grupo de cantantes papales que desde entonces han recibido el nombre de coro de la *Cappella Sistina* (Capilla Pontificia). Tocaría a Julio el honor de fundar un coro para cantar en San Pedro, que aún lleva su nombre, *Capella Giulia*, o Coro Juliano, que correspondió a la antigua *Schola Cantorum* y preparaba los cantantes para el coro de la Capilla Sixtina. Ambos han recibido apoyo pontificio y aún son organismos florecientes.

Hombre de acción, Julio II fue tan hábil con la espada como con el báculo pastoral. Vivió su época con sus propias contradicciones y en sus propios términos, y el espectáculo de *el Papa terrible* (el Papa terrible) en su fiera cabalgadura en medio del humo de la batalla, ejercía un efecto amedrentador en sus enemigos. Como uno de los arquitectos principales del papado moderno, también captó la necesidad de un templo acorde con la magnificencia de la iglesia apostólica, y desde ese momento fue el estandarte que enarbó para reunir y dirigir a los artistas como lo hacía con los soldados. Al final de su carrera, desvanecidas sus energías volcánicas.



LAMINA 12. RAFAEL. *La Escuela de Atenas*, 1510 a 1511. Fresco, de 7.80 m X 5.4 m. Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma.

Hechos generales

1471 a 1527	El arte y el humanismo renacentistas romanos alcanzan la cumbre	1550	Se publica <i>Vidas de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos</i> , de Vasari
1471 a 1484	Papado de Sixto IV (della Rovere)	Aprox. 1550	Felipe de Monte en Roma; publicación del primer libro de madrigales en 1554
1473 a 1480	Construcción de la Capilla Sixtina	1551	Orlando di Lasso en Roma
1481 a 1482	Rosselli, Ghirlandaio, Botticelli. Perugino, Signorelli, Pinturicchio, y Piero di Cosimo se encargan de decorar con frescos las paredes laterales de la capilla Sixtina	1564	Muerte de Miguel Angel
Arquitectos			
1484 a 1492	Papado de Inocencio VIII (Cibò)	Aprox. 1444 a 1514	Donato Bramante
1486 a 1492	Josquin des Prez dirige el coro de la Capilla Sixtina	1475 a 1564	Miguel Angel Buonarroti
1492 a 1503	Papado de Alejandro VI (Borgia)	1556 a 1629	Carlos Maderno
1493 a 1506	En las excavaciones se descubren frescos y estatuas de la antigua Roma: <i>Apolo de Belvedere y Grupo de Laocoonte</i>	Escultores	
1496 a 1501	Estancia de Miguel Angel en Roma, quien hace <i>Baco y la Piedad</i>	Aprox. 1460 a 1529	Andrés Sansovino
1503 a 1513	Papado de Julio II (della Rovere)	1475 a 1564	Miguel Angel Buonarroti
1505	Miguel Angel comienza la tumba de Julio II	1500 a 1571	Benvenuto Cellini
1506	Bramante comienza la construcción de la nueva Basílica de San Pedro, después de la demolición de la antigua	Aprox. 1524 a 1608	Juan de Bciogna
1508 a 1512	Miguel Angel pinta la bóveda de la Capilla Sixtina Rafael pinta los frescos del Palacio Vaticano	Pintores	
1512	Fundación del coro Juliano (Cappella Giulia)	Aprox. 1441 a 1523	Lucas Signorelli
1513 a 1516	Estancia de Leonardo da Vinci en Roma	Aprox. 1450 a 1523	Perugino
1513 a 1521	Papado de León X (Médicis)	1452 a 1519	Leonardo de Vinci
1515	Ariosto escribe <i>Orlando furioso</i>	1454 a 1513	Bernardino Pinturicchio
1517	Comienza la reforma protestante en Alemania, con las 95 afirmaciones o Tesis de Lutero	1475 a 1564	Miguel Angel Buonarroti
1521	Excomunión de Lutero	1483 a 1520	Rafael Sanzio
1523 a 1534	Papado de Clemente VII (Médicis)	Escritores	
1523	Miguel Angel trabaja en las tumbas de los Médicis en Florencia	1474 a 1533	Ludovico Ariosto
1527	Roma es saqueada por el emperador Carlos V y Clemente VII se refugia en Sant'Angello	1478 a 1529	Baltasar Castiglione
1528	Se publica <i>El Cortesano</i> de Castiglione	1483 a 1531	Martin Lutero
1532	Se publica <i>El Príncipe</i> de Maquiavelo	1511 a 1574	Jorge Vasari
1534 a 1549	Papado de Pablo III (Farnesio)	1544 a 1595	Torcuato Tasso
1534	Separación de la iglesia anglicana, de Roma	1548 a 1600	Giordano Bruno
1535 a 1541	Comienza la reacción al humanismo renacentista Miguel Angel pinta <i>El Juicio Final</i> en la Capilla Sixtina	Músicos	
1542	Miguel Angel pinta los frescos de la Capilla Paulina	Aprox. 1445 a 1521	Josquin des Prez
1547	Miguel Angel es nombrado arquitecto de San Pedro	Aprox. 1521 a 1603	Felipe de Monte
		1525 a 1594	Giovanni da Palestrina
		Aprox. 1532 a 1594	Orlando di Lasso

Julio II fue immortalizado en uno de los más penetrantes retratos de Rafael (fig. 156).

Al ascender León X al trono papal, uno de los elogios en su honor fue: "El de Venus ha llegado a su ocaso y también el de Marte, y comienza el reinado de Minerva". Venus simbolizaba el pontificado del Papa Borgia, Alejandro VI; Marte, por supuesto, se refería a Julio II, y Minerva, el equivalente romano de Atena, estaba representado por León, quien, como hijo de Lorenzo el Magnífico, transportó a Roma el espíritu de Florencia, la Atenas de esa época. Miguel Angel, a quien León había conocido desde su niñez en el palacio Médi-

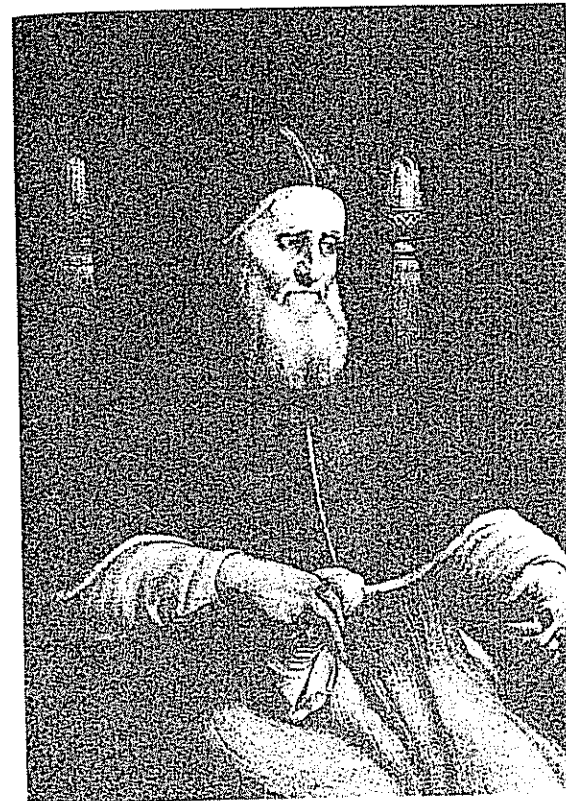
cis, por desgracia estaba atado por su contrato a servir a los herederos del Papa Julio, pero pudo contar con el afable y mundano Rafael, más acorde con el gusto personal del Papa León, que el titán rebelde. Una vez más, Rafael fue el retratista papal y dejó constancia sobrada de ello en el extraordinario estudio de *León X con dos cardenales* (fig. 157).

Heinrich Isaac, el antiguo maestro de música de León, escribió el motete a seis voces que conmemoraba su ascenso al pontificado, y el discípulo se convirtió en el más liberal de los protectores renacentistas de la música. Príncipes de Europa se vieron en problemas para

retener a sus músicos, ante el ostensible amor del Papa por la música. León reunió a su alrededor tañedores de laúd y viola, organistas y a los mejores cantantes. En el palacio pontifical se cultivó con esmero la música de cámara, y los banquetes papales eran amenizados por un conjunto de instrumentos de viento. La pasión de León por la música hasta el punto de considerarla hermana e igual de la literatura, causó cierto escozor entre los hombres de letras. Como compositor competente por derecho propio, conoció a la perfección todos los secretos del arte como pocos mecenas los han conocido desde entonces. Como filósofo, escritor, experto y coleccionista de obras de arte, su mecenazgo, al igual que el de su padre, se acompañó de una participación activa en muchos de los proyectos que auspició. El historiador Jacob Burkhardt, especialista del Renacimiento, atinadamente escribió que Roma "tuvo en la corte única de León X una sociedad sin paralelo en la historia del mundo".

ESCULTURA

A pesar de haber creado obras maestras con otros materiales, Miguel Angel siempre se consideró ante todo y por sobre todo, escultor. Empezó a regañadientes otros proyectos y en el contrato para pintar la bóveda



Isquierda: Fig. 156. RAFAEL. *Retrato de Julio II*, hecho en 1512. Lienzo al óleo. 1.06 m X 78.5 cm.

Arriba: Fig. 157. RAFAEL. *León X con dos cardenales*, hecho por 1518. Lienzo al óleo, de 1.51 m X 1.16 m.

de la Capilla Sixtina, firmó Miguel Angel *scultore*, como protesta. Su primera visita a Roma a la edad de 21 años coincidió con el descubrimiento de algunas estatuas antiguas, incluido el *Apolo de Belvedere* (fig. 53), que fue sin duda un estímulo potente para su propia capacidad creadora. Las estatuas más importantes salidas de sus manos en este periodo temprano son ejemplo del conflicto entre los ideales paganos y cristianos que influiría en su pensamiento estético en toda su larga carrera.

La *Piedad* (fig. 158), ahora en la basílica de San Pedro, fue encargada en 1498 por el cardenal Villiers. El embajador francés ante la Santa Sede. Su belleza de ejecución, delicadeza de detalles y conmovedora expresión revelan que Miguel Angel aun estaba bajo el influjo del renacimiento florentino. Su composición piramidal sigue un esquema perfeccionado por Piero della Francesca (fig. 152) y por Leonardo de Vinci, como se advierte en el dibujo de la *Virgen con el Niño y Santa Ana* (fig. 159). Miguel Angel emplea los pliegues voluminosos del ropaje de la Virgen como la base de la pirámide, y su

cabeza como la punta. La figura de Cristo en la Piedad tiene toda la perfección de un dios Griego, en tanto que la Virgen, agobiada por el dolor, conserva una compostura serena y clásica. Ni lágrimas ni lamentaciones ni gestos descompuestos alteran esta concepción de María como la madre de los dolores, amorosa y maternal. Empero, Miguel Ángel se concede muchas libertades con las proporciones de las figuras para obtener el máximo efecto expresivo y reforzar lo armonioso del diseño. El drapeado abundante es utilizado para crear una profusión de pliegues y líneas que se dirigen hacia lo alto. El cuerpo horizontal de Cristo es mucho más corto que la Virgen vertical, pero esta aparente desproporción sirve para hacer más compacta la composición. El diseño triangular como forma autosuficiente, concentra la atención en la propia composición y evita tener que depender de elementos externos como nichos o fondos arquitectónicos. En su perfección, la *Piedad* es un tipo de declaración escultórica de independencia y tiene el carácter insólito de ser la única obra que Miguel Ángel firmó.



Izquierda: Fig. 158. MIGUEL ÁNGEL. *Piedad*. 1498 a 1499. Mármol, de 1.73 m de altura. San Pedro, Vaticano, Roma.

Arriba: Fig. 159. LEONARDO DA VINCI. Retrato al carbón de *Virgen y Niño con Santa Ana*, 1497 a 1499. Carbón y tiza sobre papel, 1.36 X 1.00 m. Galería Nacional de Londres (reproducido por cortesía del Consejo).

Página opuesta: Fig. 160. MIGUEL ÁNGEL. *"Esclavo atado"*, 1513 a 1516. Mármol, de 2.25 m de altura. Louvre, París.

Después de terminar la *Piedad*, Miguel Ángel regresó a Florencia, en donde trabajó en la *Virgen de Brujas* y el *David*. En 1505, empero, fue llamado de nuevo a Roma por el imperioso Julio para discutir el proyecto de una tumba colosal. Desde los orígenes de esta composición gigantesca por única vez la imaginación del artista estuvo a la par con las ambiciones del patrocinador. El monumento de Julio fue concebido como un pequeño templo dentro de la grandiosa basílica de San Pedro, en construcción. Tendría una forma piramidal que ascendería desde una gran base cuadrangular, visible por los cuatro costados e incluiría más de 40 estatuas.

Al morir Julio en 1513, solamente se había terminado parte del proyecto y había que concertar un nuevo contrato con sus herederos. Revisiones posteriores redujeron las proporciones del proyecto y eliminaron muchas de las estatuas inacabadas. En su forma definitiva de 1545, el magnífico templo se había reducido a una modesta tumba empotrada en la pared, como se admira hoy día en la nave lateral de la iglesia de San Pedro en Vinci.

Las tumbas de los Papas, a semejanza de las tiaras triples que coronan sus sienes, se construyeron tradicionalmente en tres planos escalonados que simbolizaban la existencia terrena, la muerte y la salvación. En el proyecto original Miguel Ángel tradujo estas divisiones en términos neoplatónicos y representó las etapas sucesivas de la liberación del alma de su prisión corporal. En el proyecto final el monumento cayó en estratificaciones más tradicionales. En el esquema original la planta inferior contaría con figuras que simbolizaban seres aplastados por el peso de la vida y otros que se liberan de las cadenas de la materia. Esta idea fue conservada en algunas de las revisiones posteriores y quedan aún unos seis "Esclavos" o "Cautivos" y una Victoria, en varias etapas de tallado y terminación.

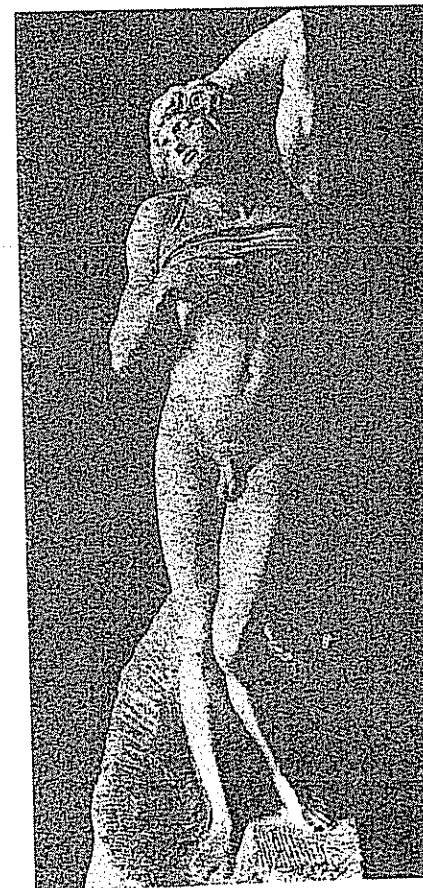
En el segundo nivel del proyecto original se colocarían figuras heroicas de los líderes de la humanidad, seres que señalaron el camino hacia la meta divina del género humano, esto es, su comunión con Dios. Moisés y San Pablo representarían la ley antigua y la nueva, en tanto que Raquel y Lía personificarían la vida activa y

la contemplativa, respectivamente. De ellas, sólo el Moisés fue terminado por Miguel Ángel.

Las tres figuras que datan de los años 1513 a 1516, en que León X era Papa, son los dos "Esclavos", ahora en el Louvre, y el *Moisés*. El "Esclavo" (fig. 160) es el mejor acabado de los dos y parece representar a un magnífico adolescente adormecido y atormentado por un sueño, más que el "cautivo moribundo" como a veces es llamado. El alma prisionera, torturada por el recuerdo de su divino origen, halla momentánea liberación en el sueño. Las ataduras de la figura son sólo simbólicas, pues Miguel Ángel no se preocupaba por el aspecto exterior del cautiverio, sino por el tormento interior. Es la tragedia del hombre limitado por el tiempo pero desesperado y aguijoneado por el conocimiento de la eternidad; mortal pero con una visión de la inmortalidad; encadenado a la carne, pero soñando una libertad infinita. Esta tragedia de la lucha del espíritu entre lo humano y lo divino fue vivida en carne propia por el mismo Miguel Ángel en la construcción de la tumba, quien luchó por plasmar su gran proyecto, pero fue doblegado por las circunstancias, y sólo pudo completar algunos fragmentos de su sueño. Figuras como los "Esclavos" y la "Victoria" proyectadas por el gran escultor son parientes cercanos de los arcos triunfales y de los mausoleos y sarcófagos de la antigua Roma. Se ha señalado atinadamente la semejanza entre el "Esclavo" (fig. 160) y el hijo menor del grupo de *Laocoonte* del siglo II, A. C. (fig. 51, figura de la izquierda).

La idea platónica del alma del hombre atada a la carne continuó en la versión ulterior de la tumba. La presión del espíritu en la materia expresada en estos "Cautivos" es absoluta. Inconsciente, parece buscar penosamente la liberación del bloque de mármol que lo aprisiona y ata al suelo. Su carácter incompleto nos proporciona una pista interesante de los métodos de Miguel Ángel, semejantes a los de la escultura en relieve. La estatua para Miguel Ángel era una forma potencial escondida en el bloque de mármol que esperaba, para surgir, la mano maestra del escultor. "El más grande artista no tiene una sola idea que un bloque de mármol en bruto no contenga ya en su interior. . .", escribió en un soneto, y el artista creador debe descubrir "oculta en el duro mármol del Norte, la figura vivida que debe dar a la luz (cuanto menos piedra quede, más crecerá)". La implicación o idea neoplatónica es que el cuerpo encierra el alma del hombre y que sólo puede ser llevada a la perfección y al puro ser por la mano de una fuerza creadora superior.

El *Moisés* (fig. 161) es la única estatua totalmente acabada por la mano de Miguel Ángel que fue puesta en su sitio en la tumba terminada. Julio II y Miguel Ángel tenían ambos como rasgo la *terribilità* encarnada en esta figura. Julio fue conocido como el Papa terrible, esto es, el Papa tremendo, imbuido de temor hacia Dios. Miguel Ángel concibe su *Moisés* como la personificación de la voluntad poderosa, y en parte como un retrato idealizado del indomable Julio, quien, como autor de los códigos de leyes canónicas, tuvo algo en común con el antiguo legislador hebreo. Moisés es representado como la personificación de las fuerzas elementales, esto es, el



volcán humano a punto de estallar con ira justificada, la calma antes de una tormenta de indignación moral, el punto muerto de un huracán de furia emocional, el autor de los tempestuosos Diez Mandamientos, el hombre capaz de ascender al Monte Sinaí para discutir con Dios y regresar para pasar revista a la humanidad desde el sillón del juez.

Miguel Angel trabajó en una época en que muchos de los mejores ejemplares de la estatuaria antigua fueron desenterrados y admirados. Inevitablemente ello condujo a comparaciones críticas Miguel Angel, a semejanza de los artistas grecorromanos, captó al hombre como el dueño de la creación, pero siempre le causó indiferencia el medio natural en que se movía. El arte de sus primeros años en especial, fue una afirmación del sitio supremo del hombre en el orden universal. El mundo, según él, estaba poblado de seres casi divinos en la cima de toda su fuerza física, llenos de vitalidad, actividad creadora y de una confianza absoluta en sí mismos. Al

Fig. 161. MIGUEL ANGEL. Moisés. 1513 a 1515. Mármol, de 2.50 m de altura. San Pedro en Vincoli. Roma.



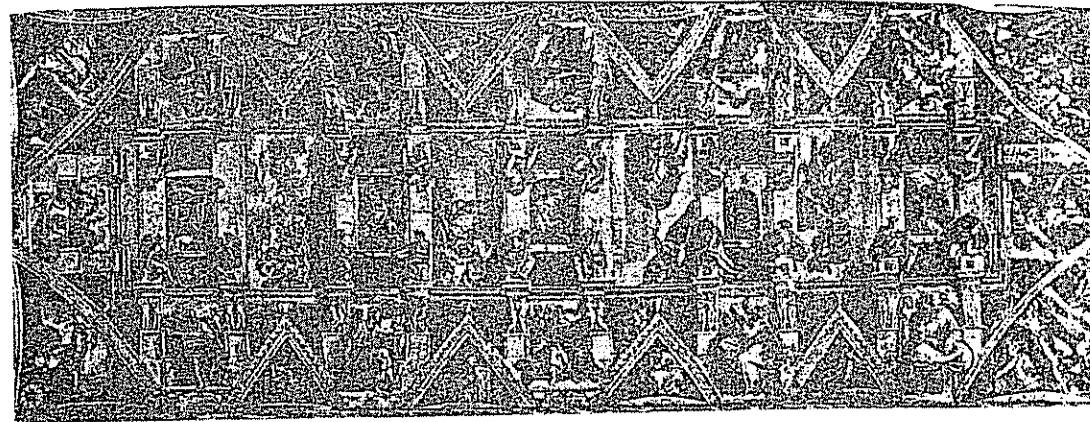
madurar su arte, sus hombres y mujeres fueron agobiados por tensiones, dudas y conflictos absolutamente fuera de la concepción clásica. A diferencia de las estatuas de la antigüedad, sus figuras cuando se enfrentan a los embates del destino, están armadas de fuerzas mentales y morales que llevan implícita la esperanza de la victoria final. Al haber sobrepasado todas estas características del arte de los antiguos al igual que el de su propia época no sólo por el dominio técnico sino por su capacidad de expresión, fue visto por sus contemporáneos con temor reverente. Vasari, su biógrafo, escribió: "El hombre que se lleva la palma en todas las edades, que ha trascendido y eclipsado a los demás, es el divino Miguel Angel Buonarroti, supremo no sólo en un arte sino en los tres juntos" La historia no ha podido contradecir este juicio.

LA BOVEDA DE LA CAPILLA SIXTINA

Cuando Miguel Angel huyó de Roma por el acúmulo de frustraciones en relación con los planes de la tumba de Julio II, el Papa recurrió a todos los medios, desde la fuerza hasta la diplomacia, para hacerlo retornar. A sabiendas de que tendría en las manos a un genio inquieto y volcánico, Julio concibió algunos proyectos para tenerlo ocupado en el interín hasta que se resolvieran los problemas con su tumba. Esperando que pronto todo se resolvería, encargó al genial artista pintar la bóveda de la Capilla Sixtina.

El mismo edificio, cuyo techo puede verse en sentido paralelo a la nave mayor a la derecha de la basilica de San Pedro en la figura 166, fue edificado por el tío de Julio, Sixto IV, y llamado así en su honor, como capilla privada de los Papas. El interior consiste en una sala sencilla rectangular de 15 m X 43 m. En las paredes están los frescos pintados por los artistas más sobresalientes del siglo XV, incluidos los florentinos Ghirlandaio (uno de los maestros de Miguel Angel), Botticelli y Perugino (maestro de Rafael). Por arriba de los frescos se abren seis ventanas en lo alto de las paredes laterales y todo está coronado por un techo en bóveda de cañón, a 23 m del piso, con más de 585 m² de superficie que se extendieron ante los ojos de nuestro inmenso artista.

Toda la decoración de la Capilla Sixtina (fig. 162) fue concebida como composición orgánica, generada por un solo concepto unificador filosófico y un solo diseño artístico. La iconografía es una fusión de la teología tradicional hebreo-cristiana y la filosofía neoplatónica que Miguel Angel asimiló desde los días en la corte de Médicis. El espacio está dividido en formas geométricas, como triángulos, círculos y cuadrados, que fueron considerados en la filosofía de Platón como las formas eternas que brindan pistas de la verdadera naturaleza del universo. Le sigue una división tripartita en zonas en que interviene la intensidad variable de la luz. Las zonas inferiores y sombrías comprenden las ocho enjutas triangulares, y las cuatro enjutas a manera de pechinas de las esquinas. La segunda es la zona intermedia que incluye todo el espacio por fuera de las enjutas, excepto el que ocupan los nueve paneles centrales que a su vez constituyen la tercera y más clara zona.



Arriba: Fig. 162. MIGUEL ANGEL. Cielo raso de la Capilla Sixtina, entre 1508 y 1512. Fresco, de 15 m por 43 m, aproximadamente. Vaticano, Roma. (Ver también lámina 11.)

Abajo: Fig. 163. MIGUEL ANGEL. Sibila delfica, detalle de la Capilla Sixtina; 1509, Vaticano, Roma.



por la ganancia, la consecución de las ambiciones y la busca de la verdad. El saber fue también dividido en tres etapas, esto es, ignorancia, opinión y conocimiento. La teoría platónica del alma humana tuvo carácter tripartita y consistía en las facultades del apetito, la emoción y la razón, situadas en el abdomen, el tórax y la cabeza, respectivamente. De ellas sólo la parte racional o intelectual podía aspirar a la inmortalidad.

Miguel Angel coloca al hombre no inspirado en el más bajo nivel de las enjutas. En la zona intermedia están los profetas y sibilas paganas inspiradas, del Viejo Testamento, que supieron de lo divino y lo mediato entre el hombre y Dios. En la sección central están los paneles que narran la historia del hombre en su relación directa con Dios, y cabe admirarlos a través de las divisiones arquitectónicas como si ocurriese más allá, en un plano más cósmico. En vez de comenzar desde los orígenes y seguir un orden cronológico como en el libro de Génesis, Miguel Angel concibe la historia de la creación en forma inversa, o como el ascenso platónico del hombre desde su más baja condición para alcanzar su origen divino. En este regreso a Dios, el alma en su prisión corporal poco a poco se percató de su Creador y transita desde la finitud hasta lo infinito, desde las cadenas materiales, hasta la liberación espiritual. La inmortalidad en este sentido no sólo es el premio de una existencia pasiva y piadosa, sino el triunfo definitivo de un esfuerzo tremendo en la lucha del alma entre la obscuridad de la ignorancia y la luz cegadora de la verdad.

Las ocho enjutas narran la lúgubre historia de la humanidad ciega, la que, como señala San Lucas, "está en medio de la negrura y bajo la sombra de la muerte", esperando la luz que vendrá cuando nazca el Salvador. En las cuatro enjutas de las esquinas están los hombres y mujeres heroicos cuyas hazañas aseguraron la libertad temporal de su pueblo: la muerte de Goliat por la piedra arrojada por David, la decapitación de Holofernes en manos de Judith, el castigo de Haman a manos de Ester, y Moisés y la serpiente de bronce.

Ello sirve como introducción para las representaciones de los siete profetas hebreos que alternan con cinco sibilas paganas como un coro que presagia salvación. Son hombres y mujeres inspirados, quienes por el ejercicio de su mente y su imaginación se convirtieron en mediadores entre las esferas humana y divina. Están colocados, en consecuencia, fuera de los confines de las enjutas oscuras, de una zona en que la luz baña los paneles centrales.

La *Sibila delfica* (fig 163) es la primera de la serie. En la tradición griega y en Platón, fue la sacerdotisa de Apolo en Delfos. En el libro VI de la *Eneida* de Virgilio está descrita como una mujer joven que tenía el don de la profecía. Poseída por la furia divina vuelve la cabeza hacia la voz que la inspira. A pesar de tener vestiduras griegas, su belleza es semejante a la de las primeras vírgenes de Miguel Ángel.

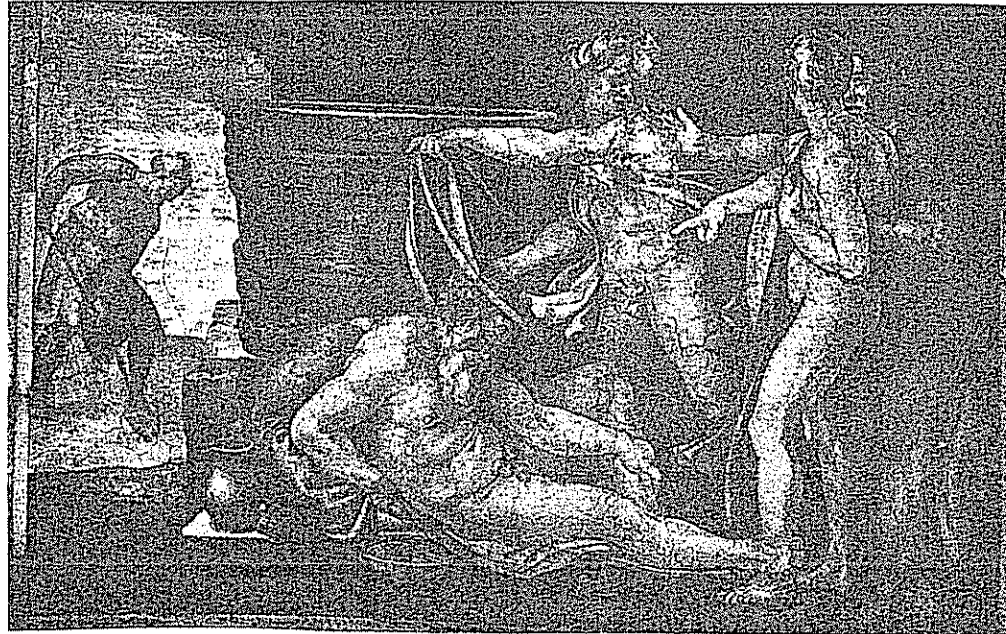
Por arriba de cada profeta y sibila y como un marco de los paneles centrales está una bella serie de cuerpos desnudos de jóvenes, como se advierte en la figura 165. En la tradición cristiana estas figuras habrían sido representadas como ángeles, pero según la teoría platónica, personifican las facultades racionales de sibilas y profetas por las cuales el hombre se eleva hasta la contemplación de la verdad divina y puede salvar el abismo entre lo físico y lo espiritual, o entre las regiones terrena y celestial. De este modo, todos los profetas y sibilas sostienen una figura debajo de ellos, que denota el cuerpo físico y un par de desnudos por encima de ellos para denotar la voluntad y un desnudo (ignudo) heroico para personificar el alma inmortal. Estos tres niveles corresponden a la concepción tripartita que Platón tenía del alma, esto es, el apetito, la emoción y el intelecto.

Estas figuras simbólicas también participan en la estética del conjunto, al suavizar los duros perfiles del diseño arquitectónico. Los adolescentes desnudos son indudablemente quienes soportan los festones que cursan por los bordes de los paneles centrales, y de los cuales cuelgan los grandes medallones pintados de bronce. Al cubrir las esquinas de los marcos y por la forma en que están colocados, contribuyen a dar un acento diagonal necesario y dan a todo el diseño una utilísima variedad.

La primera de las historias narradas en los nueve paneles centrales es la *Embraguez de Noé* (fig 164). A semejanza de las figuras de "Esclavos" del monumento de Julio II, en esta representación Noé está sumido en su condición más baja e infeliz como víctima de sus propios apetitos carnales. Su servidumbre está simbolizada en la figura de la izquierda, en donde se le contempla arando el árido suelo. A pesar de su fortaleza física, su espíritu es domeñado por la carne. Sus hijos, jóvenes adolescentes en la flor de la edad, no parecen estar descubriendo la desnudez del padre, según relata la Biblia, sino el destino trágico del hombre que debe trabajar, envejecer y morir. La postura reclinada de Noé recuerda la de los antiguos dioses fluviales romanos, y en este caso la cabeza se ha hundido sobre el pecho en lo que parece ser una premonición de la muerte. Después de este cuadro de Noé como prisionero de su propia naturaleza baja, en el siguiente panel está el *Diluvio*, que representa las penalidades del hombre cuando es abatido por las fuerzas elementales de la Naturaleza que escapan a su dominio. En el tercer panel, el *Sacrificio de Noé*, el tema central es la dependencia humana en Dios.

Después siguen los paneles de la *Caída del hombre y su expulsión del Paraíso* y de inmediato están los

Fig. 164. MIGUEL ÁNGEL. *Embraguez de Noé*, detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina; 1508 a 1509, Vaticano, Roma.



últimos cinco paneles cuyos temas son diversos aspectos de la naturaleza de Dios. En la *Creación de Eva*, la divinidad es una figura patriarcal cubierta por los pliegues de su manto. En la *Creación de Adán* (lámina 11), Dios está en los cielos y su manto lo rodea como una nube y se mueve hacia la tierra y el cuerpo inerte de Adán. La fuerza creadora es, en este caso, el fuego divino que fulgura como un rayo desde una nube hasta la tierra. El cuerpo de Adán es uno con la roca sobre la cual se apoya, no muy distinto a los "Esclavos" inacabados de la tumba de Julio. En concordancia con la idea platónica de la vida como una carga y una prisión, Adán despierta a la vida con más temor que entusiasmo. Dios con su otro brazo abraza a Eva, que de nuevo se asemeja a las vírgenes de Miguel Ángel y que mira con temor y reverencia este acto de la creación; el dedo divino señala la venida del Cristo Niño en tanto que detrás de Él están las cabezas de las generaciones por nacer.

En la *Creación del Sol y de la Luna*, Dios es la personificación del principio creador, en tanto que en *Dios separando la luz de la oscuridad* (fig 165), el último panel de la serie, se alcanza el climax y el reino del ser puro. En él la claridad nace del caos, el orden del vacío, la existencia de la nada y la idea de la inconsciencia. Según la Biblia, sólo por la verdad el hombre será libre o bien como el oráculo de Delfos dijo a Sócrates, Conócete a tí mismo. La concepción de Dios ha evolucionado desde la figura patriarcal humana de la *Creación de Eva* hasta la del espíritu cósmico en los paneles siguientes, y en ellos la divinidad está representada como un vórtice de abstracción en el reino del ser puro. Se ha logrado el objetivo neoplatónico de la unión del alma

con Dios por medio de la evolución gradual desde los lazos carnales y la servidumbre humana representados en las enjutas, pasando por las visiones proféticas de los videntes y por último la ascensión por los peldaños de las historias en alas de la luz pura del conocimiento, hasta el punto de la disolución en la libertad del infinito. Según las palabras de Pico della Mirandola, el hombre "es arrebatado al centro de su propia unicidad y su espíritu hecho uno con Dios".

El peso de la expresión, el contenido de la narración y el significado filosófico descansan del todo en la colocación y el tratamiento que Miguel Ángel dio a las trescientas y tantas figuras humanas en una variedad casi infinita de posturas. Los colores están limitados por el material empleado, y al evolucionar la obra, Miguel Ángel mostró preferencia cada vez mayor hacia los tonos grises, que subrayan el carácter tridimensional escultórico de las figuras. Los proyectos monumentales son casi siempre trabajo de asistentes y escuelas, pero los mismos frescos y los documentos sugieren que el propio Miguel Ángel ejecutó toda la tarea de pintura, y los ayudantes sólo hicieron el trabajo preparatorio.

A pesar de que más tarde regresó a la Capilla Sixtina para pintar el *Juicio final* en la pared del altar (fig. 194) y trabajó en otro grupo para la Capilla Paulina del Vaticano, Miguel Ángel nunca recobró el juvenil optimismo ni la fuerza creadora de las primeras series. El impacto que causa el decorado de la Capilla Sixtina hoy, como en la época del enorme pintor, es semejante a la revelación de una de las verdades eternas. Obra estupenda ejecutada en el apogeo de la capacidad creadora de un artista, es una de las cumbres del arte occidental.

Al mismo tiempo que Miguel Ángel pintaba la bóveda de la capilla Sixtina, Rafael, un contemporáneo más joven, lo hacía en las paredes de las salas del Palacio Vaticano. En la *Escuela de Atenas* (lámina 12), Rafael presenta una visión filosófica tan completa, que lo sitúa junto con Miguel Ángel en las selectísimas filas de los maestros eruditos de todas las épocas. El fresco de Rafael está saturado de complejidades intelectuales y pictóricas. Empero, por el espacio en expansión del escenario y la colocación habilísima de las figuras, al igual que por sus relaciones entre sí y con la arquitectura, todo es nítido y ordenado. Como miembros de un círculo filosófico que intentaba reconciliar las ideas de Platón y Aristóteles, Rafael y sus amigos pensaban que cualquier afirmación de Platón podía ser traducida en términos de una proposición de Aristóteles y viceversa, y la diferencia principal estribaba en que Platón escribió en imágenes poéticas, en tanto que Aristóteles lo hizo en el lenguaje del análisis racional. Los dos filósofos, "que concordaron en lo fundamental si bien discreparon en la palabra empleada" son representados en uno y otro lado del eje central del fresco, y entre ellos está el punto central de la composición, al que converge la mirada. Platón tiene en las manos su *Timeo* y señala al cielo para indicar su visión del mundo de las ideas; Aristóteles sostiene su *Ética* e indica, por su ademán terreno, su interés predominante por el mundo real y práctico.

En la espaciosa sala, que recuerda la cita del poeta romano Lucrecio respecto a "templos erigidos por la

Fig. 165. MIGUEL ÁNGEL. *Dios separando la luz de la oscuridad*, detalle de la bóveda de la Capilla Sixtina, 1511, Vaticano, Roma.



filosofía", las diversas escuelas filosóficas argumentan o sopesan las ideas defendidas por las dos figuras centrales. A un lado de Platón está un nicho que contiene una estatua de Apolo, protector de la poesía, y del lado de Aristóteles está Atenea, diosa de la razón. Esta división de las figuras centrales divide por igual toda la composición y los filósofos metafísicos están del lado de Platón y los científicos físicos entregados a diversas tareas de investigación, del de Aristóteles. Diseminados están grupos que corresponden a las escuelas filosóficas divergentes en el ámbito de las dos grandes divisiones y que llevan los diversos argumentos a su conclusión lógica. Se ha dicho que la figura de Platón es un retrato idealizado de Leonardo da Vinci.

En la *Escuela de Atenas*, como obra global, Rafael captó la atmósfera intelectual y el ardor con que eran discutidas las ideas renacentistas. Por su agrupación y colocación de figuras y por actitudes, atributos y ademanes, nos brinda un comentario clarísimo del pensamiento complejo de su época, mucho mejor que los tratados filosóficos tortuosos del periodo. Pintar dichas abstracciones metafísicas con toda fidelidad y revestirlas de forma plástica es un triunfo del claro raciocinio y de la organización lógica, y la posteridad ha sido afortunada al contar con esta summa del humanismo Renacentista a través de la visión de un artista tan profundo.

LA CUPULA DE SAN PEDRO

Las bases de la nueva Basílica de San Pedro (fig. 166) habían sido colocadas desde 1506, en que Miguel Angel comenzó con los planes para la tumba del Papa Julio. En los años siguientes poco adelantó la obra a pesar de los brillantes arquitectos que desfilaron por ella. Miguel Angel era partidario de que se siguiesen los planos de una planta central, propuestos por Brunelleschi y Alberti, idea compartida por su predece-

Fig. 166. Basílica de San Pedro y Vaticano, Roma. Abside y cúpula, de MIGUEL ANGEL, 1547 a 1564; domo terminado por GIACOMO DELLA PORTA, 1588 a 1592; nave central y fachada, de CARLOS MADERNO, 1606 a 1626 (la fachada tiene casi 50 m de altura por 125 m de anchura); columnata de JUAN LORENZO BERNINI, 1656 a 1663.



sor Bramante. La concepción de este último, empero, culminaba en una cúpula baja, modelo tomado del Panteón, pero con una base en peristilo y una linterna en la cúspide. Miguel Angel aceptó la planta de cruz griega propuesta por Bramante con pocas modificaciones propias, pero concibió una cúpula más majestuosa sobre el sitio legendario de la tumba de San Pedro; tendría proporciones más monumentales que unificarían no sólo los espacios interiores con las masas exteriores de la construcción, sino que constituiría el clímax de las fuerzas litúrgicas religiosas y artísticas del mundo católico y sería el símbolo de la cristiandad.

El primer problema al que se enfrentó Miguel Angel fue el de ingeniería, esto es, comprobar si la obra de mampostería tenía la fuerza suficiente para soportar dicha cúpula. Al obtener resultados negativos tuvo que reforzar los cuatro pilares de piedra de los ángulos, hasta obtener una robusta base de cerca de 20 m por lado. Utilizó pechinas para que la planta rectangular se transformara en el círculo de la cúpula y al hacerlo pudo construir sin problemas el tambor. Mientras tanto, hizo un gran modelo del propio domo para que pudiera ser construido por otros si fuese necesario. Por lo señalado, todo el trabajo preparatorio estaba terminado y Miguel Angel vivió lo bastante para ver el tambor terminado. El domo (fig. 167) fue terminado después de su muerte por dos de sus colegas, sin modificaciones importantes. Pero, por las ideas que surgieron en el Concilio de Trento y la Contrarreforma, la iglesia central de Miguel Angel sería también cambiada. El nuevo espíritu de ortodoxia, empero, chocó con todo lo que podía ser considerado una forma pagana y se suscitó una ola reaccionaria en favor de un retorno a la planta tradicional en cruz latina. En el comienzo del siglo XVIII Carlo Maderno llevó a cabo las adiciones longitudinales de la nave central y el diseño de la fachada (ver fig. 166). Desde el punto de vista litúrgico, la nueva nave brindaba mayor espacio para las grandiosas procesiones; desde el punto de vista práctico, espacio para asambleas mayores de fieles, y desde el histórico, absorbió toda la zona antes ocupada por la Basílica de Constantino, que había sido demolida para asentar la nueva estructura, pero desde el punto de vista estético, las proporciones sufrieron menoscabo y disminuyó el efecto sobresaliente del gran domo. La escala del interior, empero, había sido fijada por los enormes pilares concebidos por Miguel Angel que sustentan el domo, y Maderno tuvo que continuar empleando las mismas proporciones. La bóveda de la nave, en consecuencia, está a más de 50 m de altura del suelo, y el enorme interior cubre más de 20 700 m² de superficie.

El exterior de la iglesia que planeó Miguel Angel puede admirarse mejor desde el ábside, y el interior desde la planta del domo, donde cabe advertir la estructura compacta y unificada que concibió. Desde el ábside de la iglesia terminada (fig. 167), el efecto es fundamentalmente el buscado por el genial arquitecto, efecto que no aminora la longitud mayor de la nave central. Desde este punto de ventaja, el edificio en sí se extiende a manera de un gran podio para sostener la vasta estructura superior y desde el piso hasta la base del domo hay

una altura de más de 75 metros. Después, la cúpula sigue ascendiendo hasta la punta de la linterna hasta alcanzar la altura definitiva de más de 150 m del suelo. Contemporánea a la propagación de la Contrarreforma y la explotación y colonización del Nuevo Mundo, la Basílica de San Pedro y su gran domo ejercieron enorme influencia en la arquitectura religiosa futura (ver figs. 202 y 238) y en otros edificios profanos como el capitolio de Washington, D. C. y edificios públicos del Nuevo Mundo.

JOSQUIN DES PREZ Y EL CORO DE LA CAPILLA SIXTINA

"Admito sin concesiones que en su momento Ockeghem fue de hecho el primero en redescubrir la música, en esa época tan buena como muerta, de la misma forma que Donatello descubrió la escultura en su campo, y que de Josquin, discípulo de Ockeghem, cabría decir que fue un prodigio natural de la música así como lo fue nuestro Miguel Angel Buonarroti en la arquitectura, la pintura y la escultura, pues como queda a las generaciones venideras sobrepasar sus composiciones, Miguel Angel, por igual, se yergue solo y sin par entre todos los que han practicado su arte; el uno y el otro abrieron los ojos a los amantes de estas artes, actuales y futuros." Estas palabras se encuentran en un libro publicado en 1567 sobre Dante, por un historiador de la literatura florentina. Josquin des Prez, a quien se refiere, era considerado aún, casi medio siglo después de su muerte, como una figura de la misma talla que la de Miguel Angel. Un florentino no podría otorgar elogio mayor. Aun más, la misma opinión fue compartida por los músicos. El distinguido teórico Glareano escribió que la obra de Josquin era "el arte perfecto en que nada podía añadirse, y después del cual lo único que podía esperarse era sin duda muy inferior".

El llamado *ars perfecta* o arte perfecto, se basó en la típica suposición histórica renacentista del gran desarrollo de las artes en la antigüedad que se había perdido en los días medievales y más tarde redescubierta en esa época moderna (para ese entonces). La cita señalada es una aplicación crítica de esta doctrina de perfección recobrada, al arte de la música. Los italianos, en su país o en otros, se enorgullecían con justicia de las obras triunfales de sus arquitectos, escultores y pintores, pero reconocían la supremacía de los compositores septentrionales. La propagación del arte polifónico septentrional se hizo en la época en que los Papas se habían puesto en contacto con él en Avignon. Más tarde condujo al establecimiento de la *Cappella Sistina* en 1473, en que predominaban los músicos flamencos, borgoñones y franceses, desde la cual se irradió su influencia a todo el mundo cristiano. De esa época en adelante, la maestría de estos artistas en la escritura contrapuntística se volvería la norma de perfección.

Bajo el Papa Sixto IV, la música eclesiástica había evolucionado de "la hermanita pobre" de la liturgia, a una posición de enorme importancia. La grandeza de las fastuosas ceremonias litúrgicas de la iglesia católica romana exigía música del mismo rango. Por el gusto que

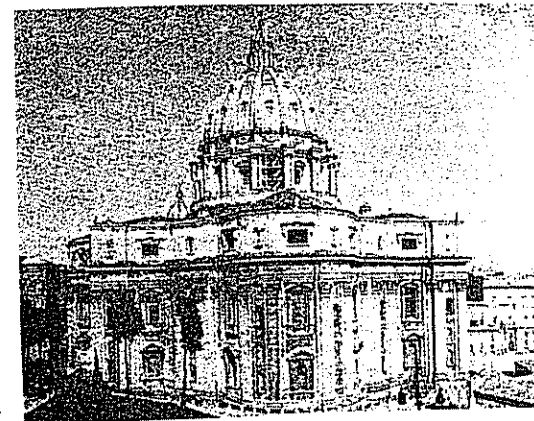


Fig. 167. MIGUEL ANGEL. Abside y cúpula de San Pedro. Comenzada en 1547. La cúpula tiene más de 150 m de altura.

prevalcía en esa época los músicos de las grandes cantorias de Amberes, Lieja y Cambrai se reunían en Roma en busca de fortuna. El honor máximo era pertenecer al Coro Sixtino, que tenía el privilegio de cantar sólo en las ocasiones en que el Papa oficiaba. Sus miembros eran seleccionados rigurosamente e incluían de 16 a 24 cantantes, excepto durante la época de León X, amante de la música, en que su número llegó a 36. Los cantantes estaban divididos en cuatro partes: niños sopranos, contraltos, tenores y bajos; normalmente cantaban a *cappella*, esto es, sin acompañamiento instrumental, práctica que fue excepcional y no usual en esa época. La calidad del coro podemos deducirla de la lista de hombres distinguidos que obtuvieron fama y sentaron una sólida reputación en sus filas. En sus archivos hay innumerables misas, motetes y música para salmos escritas por Josquin des Prez, quien estuvo en el coro de 1486 a 1494. Palestrina, quien aprendió la técnica contrapuntística de Josquin, ingresó en el coro en 1551 y más tarde lo llevó a la cúspide de la perfección técnica.

Josquin en sus composiciones elimina los áridos y rígidos intervalos de la polifonía gótica y todo signo de dureza en la voz principal. Emplea las disonancias sólo en los tiempos débiles y como acordes de paso de los tiempos fuertes. Sus ritmos y formas están basados en la simetría estricta y en proporciones matemáticas. Su escritura se caracteriza por el gusto muy septentrional por las imitaciones del canon y otras elaboraciones complicadas contrapuntísticas. Estos recursos, empero, son dominados con maestría absoluta y su técnica extraordinaria de composición nunca ejerce menoscabo alguno en su diseño expresivo. Ensayó con fortuna todas las formas musicales renacentistas, descollando a nuestro juicio, en sus motetes y sus canciones a solo y corales. En Roma, en donde sus habilidades únicas se combinaron con la atmósfera cálida y fluidez del lirismo italiano, su música maduró en un estilo de belleza incomparable, claridad formal y pureza expresiva absoluta.

El motete a cuatro voces *Ave María* es un ejemplo admirable del arte de Josquin. A semejanza de la primera *Piedad* de Miguel Ángel, es una forma perfectamente autocontenida y con vida propia, con dominio emocional absoluto y plena de líneas que fluyen sin restricción alguna. Incluso en el ejemplo pequeño que mostramos se advierte la predilección por la imitación del canon entre las voces y la uniformidad del contorno conlleva el movimiento melódico gradual. Josquin trata sus cuatro voces con una imparcialidad equilibrada, pero prefiere agruparlas por pares, como en el ejemplo, para lograr transparencia en las mixturas y una pureza inefable de sonido. Los tintes más sombríos de la gama emocional de Josquin pueden descubrirse en sus misas de difuntos, y en la música para el salmo *De Profundis*.

Las generaciones ulteriores vieron en Miguel Ángel el compendio y cima del Renacimiento y el comienzo del estilo barroco. El sitio ocupado por Josquin fue más limitado, y si bien ha sido reconocido universalmente como el espíritu musical mayor de comienzos del siglo XVI, la perfección verdadera de su arte señaló que estaba a punto de volverse arcaico. Su mensaje fue heredado por varios compositores de la generación siguiente que llevaron su arte a su conclusión lógica. La música de Palestrina se adapta tal vez mejor a las finalidades religiosas, aunque es inferior a la de Josquin en invención, inspiración y profundidad de expresión. Victoria llevó el estilo a España, William Byrd a Inglaterra y por Felipe de Monte y Orlando di Lasso se extendió a toda Francia y Alemania. En el siglo XVII a pesar que el arte era aún estudiado, fue conocido como "estilo antiguo", a diferencia de la música barroca que fue llamada "estilo moderno". Dentro de sus limitaciones dicho arte no ha sido sobrepasado e incluso en nuestros días se le considera el ideal para la música litúrgica.

IDEAS: HUMANISMO

El humanismo florentino y su sucesor, el humanismo romano, fueron consecuencia de una readopción de los valores de la antigüedad grecolatina, por un intento de reconciliar las formas paganas con las prácticas cristianas, por un deseo de reinstalar la filosofía de Platón y reinterpretar la de Aristóteles, y por encima de todo, de redescubrir el mundo y el hombre. El humanista renacentista no tuvo como actitud predominante la orientada a la religión ni la ciencia. Tendió a substituir los dogmas bíblicos y litúrgicos por la autoridad de respetados escritores clásicos. Al mirar hacia adelante, halló antecedentes y raíces más convenientes y convincentes en las civilizaciones de Grecia y Roma, que en el pasado medieval inmediato. Lorenzo de Médicis por ejemplo, obtuvo una nueva orientación para el gobierno civil en la *República*, de Platón; Maquiavelo, en Tucídides, un nuevo método de concebir la historia, y Bramante una nueva adaptación del templo grecolatino, para el culto cristiano. Cuando el Papa Julio le encargó los planos de la nueva Basílica de San Pedro, Bramante retornó al mundo antiguo en busca de inspiración y se señala que declaró: "Colocaré el Panteón por encima de la Basílica de Constantino".

Ave Maria (motete a 4 voces) JOSQUIN DES PREZ

The image shows two systems of musical notation for a four-voice motet. The first system contains the lyrics: "A - ve cu - jus in - ce - li vi - tas". The second system contains: "No - stra Au - tu - tu lu - ci - fer lux o - ri - entis. Ut lu - ci - fer lux o - ri - entis. Ut lu - ci - fer lux o - ri - entis. Ut".

Los humanistas prefirieron versiones más puras de las formas del arte clásico, que adaptaciones hechas en el milenio entre la caída de Roma y su propia época. Los miembros del círculo humanístico florentino aprendieron a leer y hablar griego antiguo bajo tutores nativos. Ficino tradujo los diálogos de Platón en tanto que Policiano traducía a Homero del griego original al italiano y escribía tratados en latín acerca de la poética y teoría musical griegas. Otros eruditos catalogaron y dirigieron las ediciones de libros para la biblioteca de los Médicis mientras Squarcialupi recopilaba las composiciones musicales del siglo anterior. El interés por reunir, editar, traducir y comentar alcanzó un grado de entusiasmo tal, que prácticamente eclipsó la producción de literatura viva. El latín de los eruditos renacentistas fue ciceroniano y no medieval, que consideraban corrupto. Los arquitectos leían a Vitruvio y preferían la iglesia de planta central, inspirada en el Panteón, a la forma de basílica ovalada o cuadrilonga que había evolucionado con los siglos. Revivieron los órdenes y proporciones arquitectónicas clásicas en una forma más auténtica. Los motivos decorativos derivaron directamente de sarcófagos, relieves y joyas talladas del mundo antiguo. Los escultores reafirmaron las posibilidades del desnudo, el que, con Miguel Ángel, llegó a ser vehículo principal de expresión de su arte. Los pintores que carecían de fuentes directas originales, emplearon temas mitológicos y las descripciones literarias de obras antiguas.

Los músicos reinterpretaron el pensamiento musical griego y algunos hicieron intentos concretos para llevar a la práctica las teorías expuestas en el tratado musical de Euclides. La afirmación griega de que el arte imita a la Naturaleza fue reconocida universalmente, pero en arquitectura y música tuvo que ser aplicada en el sentido general de Naturaleza como un sistema ordenado y regular que se ajusta a las proporciones y leyes matemáticas. Josquin des Prez fue saludado como un Orfeo moderno que había vuelto a la vida el arte perfecto de los antiguos que se había perdido, si bien los griegos habrían quedado pasmados con su estilo musical. Los

admiradores menos entusiastas de Josquin señalaron que los árboles y las piedras aún mostraban cierta resistencia a seguirlo, lo que no había ocurrido con el Orfeo original. Según los humanistas, su arte, empero, como el de Miguel Ángel, era un camino que llevaba de nuevo al paraíso clásico.

Botticelli y Miguel Ángel produjeron obras de espíritu neoplatónico. El antecedente literario de la *Alegoría de la primavera* de Botticelli (la famosa *Primavera*) el *Nacimiento de Venus* (fig. 154) y *Venus y Marte* (lámina 9), podemos hallarlo, a través de la poesía de su contemporáneo Policiano, en los poetas romanos Lucrecio y Horacio. Su antepasado en el arte de la filosofía, empero, fue el Platón del *Simposio*, que se ocupa de la naturaleza del amor y la belleza. El hombre, según la teoría de Platón, había bebido de las aguas del Leteo y olvidado su origen divino. Enamorarse de una persona bella le recordaba su afinidad natural por la belleza. De la atracción física y la belleza efímera es llevado a la idea de la belleza perdurable de la verdad, y por último, a la contemplación de las verdades eternas de belleza, bondad y verdad absolutas. Venus es, por supuesto, la imagen de la belleza trascendente y es por el amor como se llega a ella. El eterno femenino, como Goethe dijera más tarde en los últimos versos del *Fausto*, nos impulsa siempre hacia adelante. El Platón preferido por Miguel Ángel, empero, fue el *Timeo*, que se ocupa de la creación del mundo por el Demiurgo, la naturaleza metafísica del alma humana y el retorno a Dios. A diferencia del frágil sueño de belleza botticelliano, Miguel Ángel tuvo una visión viril del propio proceso creador. Cuando Botticelli cayó bajo la influencia del fiero Savonarola, con su resurgimiento del medievalismo, se arrepintió de

su paganismo y se dedicó exclusivamente a pinturas religiosas. Botticelli nunca trató de amalgamar su paganismo con el cristianismo como hizo Miguel Ángel y para él quedaron en campos independientes, con bases separadas o comunes. Miguel Ángel, empero, tuvo el genio de asimilar las abstracciones platónicas, el vehemente impulso de expresar sus ideas, y la maestría técnica para traducirlas en una forma visual dramática. Pero la voz de Savonarola se alzó sonante también y en su volcánico espíritu Miguel Ángel se vería condenado a luchar por el resto de su vida, con los dos puntos esencialmente irreconciliables de ambas filosofías. Leonardo da Vinci, por lo contrario, conservó los temas religiosos de su pintura (ver fig. 168) y sus inquietudes y descubrimientos científicos en campos intelectuales separados.

Las vírgenes de Miguel Ángel revelan la unidad entre la belleza corporal y la eterna; su *Moisés* es un eslabón entre la fuerza moral humana y la bondad eterna, y sus composiciones orgánicas son un puente entre la verdad temporal y la eterna. Sus divisiones triples que simbolizan los peldaños del alma al ascender desde su tumba corpórea hasta su liberación y reunión con Dios, son preocupación constante en su obra. Incluso en sus abstractas formas arquitectónicas en San Pedro, las pilastras son los "esclavos" aprisionados por el exceso de la carga material que deben soportar, mientras en lo alto se remonta la majestuosa cúpula en la perfección geométrica de la forma circular, que simboliza el paraíso que el hombre perdió y que debe en alguna forma recuperar. Toda la obra está concebida como un sistema orgánico de presiones y tensiones ascendentes que culminan en una cúpula que se dirige hacia el reino divino, y por último se disuelve en la libertad del infinito.

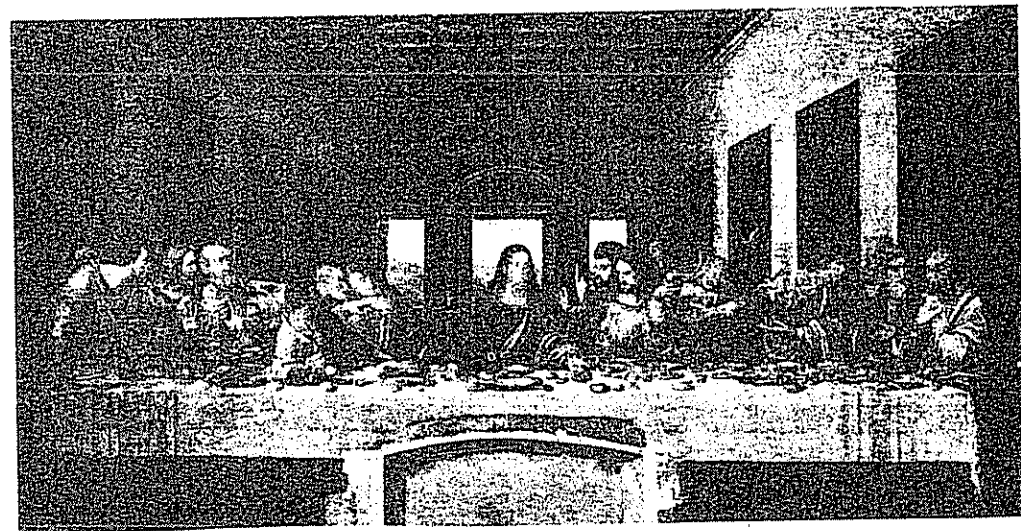


Fig. 168. LEONARDO DA VINCI. *Ultima cena*. 1495 a 1498. Fresco de casi 5 m por más de 7 m. Santa María de las Gracias, Milán.

12 RENACIMIENTO, MANERISMO Y COMIENZOS DEL BARROCO EN VENECIA

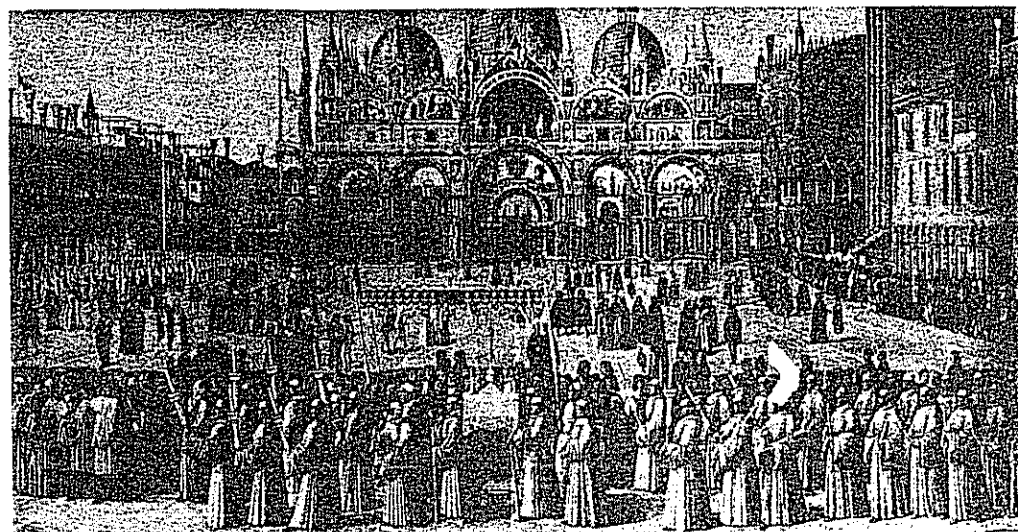
VENECIA, SIGLO XVI

Podemos tener una imagen de Venecia en los comienzos del siglo XVI a través de los ojos del pintor Gentile Bellini. Su fiel representación de la *Procesión en la Plaza de San Marcos* (fig. 169), tan exacta que los historiadores de la arquitectura podrían reconstruir los desaparecidos edificios, que los investigadores podrían estudiar mosaicos y esculturas de la Basilica de San Marcos como estaban antes de restauraciones ulteriores, que los historiadores de la liturgia, música y trajes hallarían material directo valiosísimo, pertenece al naturalismo renacentista. Cuando se le compara con los futuros velos de la imaginación manierista y de comienzos del barroco, impresionan por sobre todo el señorío y el equilibrio de la pintura de Bellini. Por esas causas, el tema básico de la *Procesión en la Plaza de San Marcos*, su contenido, la

forma de representación, la organización formal y las circunstancias en que fue hecha, revelan mucho acerca de la vida de Venecia y los progresos incomparables en las artes durante un periodo de transición.

De inmediato, la Basilica de San Marcos nos pregona que Venecia es el crisol de Oriente y Occidente. Comenzada en el siglo X, es producto de siglos de esfuerzo común. Una ley antigua exigía a todo veneciano que se embarcara, traer de regreso materiales para la construcción o decoración del templo. Como resultado de esa medida, podemos encontrar en la obra fragmentos de todos los países del Mediterráneo, desde los cuatro caballos de bronce romanos del primer siglo de nuestra era que coronan el portal central (fig. 170), pasando por las policromas columnas de mármol de Alejandría y las ventanas de alabastro griego, hasta los decorados y cambios contemporáneos. La planta es en cruz griega,

Fig. 169. GENTILE BELLINI. *Procesión en la Plaza de San Marcos*, 1496. Lienzo al óleo, de 3.6 m X 7.2 m; Academia de Venecia.



Izquierda: Fig. 170. Cuatro caballos del primer siglo de la era cristiana, Basilica de San Marcos, Venecia. Tamaño natural. bronce dorado.

antiguo, cruzando la plaza, diseñado por Sansovino especialmente para la biblioteca (fig. 171).

En la escena de la procesión puede palpase en participantes y espectadores una sensación de vida pública abierta y libertad de movimiento social. La independencia de Venecia y la prosperidad de sus ciudadanos fueron factores que en muchos aspectos dependieron de la insólita situación de la ciudad. Construida sobre un grupo de islotes entre lagunas en el golfo del Adriático. Venecia fue justamente lo que un poeta florentino describió "una ciudad en el agua sin paredes". Dueña de la más grande flota en esa época que la protegía de algún ataque por mar y por tierra, Venecia tuvo un agilísimo comercio entre Oriente y Occidente que permitió a sus ciudadanos llevar una forma de vida de confort y lujo sin rival para ese tiempo. Al no estar sometida a las fluctuaciones de otras ciudades medievales y renacentistas, como Pisa y Siena, con sus breves periodos de florecimiento, Venecia desarrolló de modo lento pero firme, y desde su orto Bizantino, pasó por un mediodía Renacentista y una breve tormenta de manierismo, para llegar a un florido ocaso barroco.

En ella no vivió un gigante literario como Dante, ni un dirigente magnífico con la visión de Lorenzo de Médicis, ni un filósofo político de la talla de Maquiavelo, ni un reformador religioso tonante como Savonarola. De hecho, sin grandes hombres de letras, sin notables mecenas individuales, sin líderes religiosos inspirados, en resumen, sin experimentar las altas y bajas del espíritu humano que ocurrieron en Florencia o en Roma, Venecia integró en forma única arquitectura, pintura y música en una cultura nativa.

La caída de Constantinopla en manos de los turcos y el poder creciente del Imperio Otomano desencadenaron la competencia por el imperio comercial veneciano. Habían ocurrido ya algunas guerras esporádicas. Si bien Venecia había sido cuna de un gran explorador, Marco Polo, los viajes de navegantes españoles, portugueses, holandeses e ingleses en el siglo XVI fueron utilizados al máximo para enriquecer países rivales y, en consecuencia, trastornaron la economía tradicional de la cual Venecia había dependido. Pronto Italia sería un campo de batalla en la lucha europea por el poder, entre el Sacro Romano Imperio y Francia. Carlos V, el gran mecenas del Ticio, fue coronado emperador en 1519. Además de España, sus dominios incluían los Países Bajos, Alemania y Austria. Francisco I de Francia, sintiendo que su país estaba atrapado entre pinzas gigantes, trató de consolidar su posición invadiendo Italia, sin embargo, uno por uno cayeron los reinos italianos, especialmente los grandes ducados y repúblicas, bajo el dominio del rey español. Por último, al saquear y devastar Roma sus mercenarios inmisericordes y al aprisionar al Papa Clemente VII, Carlos logró la rendición del papado.

con domos sobre cada uno de los brazos, y en el centro una cúpula a unos 16 m de altura.

Sobre la entrada del nártex, en todo lo ancho de la fachada, está una arquería abierta en la que, en el cuadro de Bellini, podemos advertir algunas figuras. Por arriba de la arquería está una hilera de cinco pináculos con sus cimacios y talones góticos del siglo XIII que enmarcan la serie superior de mosaico. En el crestón del pináculo central está el león alado de San Marcos, uno de los cuatro símbolos de los evangelistas, colocado en ese sitio para honrarlo como el santo patrón de la ciudad. A la derecha vemos una esquina del palacio de los Dogos, en donde el gobernante y sus huéspedes están sentados en la arquería del segundo piso. Esta extraña variación de una sala capitular gótica se alza en dos pisos de arcos apuntados abiertos, coronada por un tercer piso, notable por su diseño en diamante, en fragmentos de mármol rosa brillante. A la extrema izquierda está la antigua biblioteca en que muchos espectadores observan las actividades en la plaza. El edificio con su techo almenado y un desigual contorno de remates de chimeneas, también data de la época medieval.

Más notable que su arquitectura, empero, es la propia biblioteca. En vez de atesorar figuras literarias sobresalientes, Venecia acumuló las colecciones de libros que le había donado el poeta Petrarca, el erudito helénico cardenal Bessarion y otros donantes, pues como ciudad acuática y Perla del Adriático, el peligro de un incendio era menor que en otro sitio. Además de estas colecciones, la biblioteca albergaba elegantes muestras de la industria editorial y de encuadernación local, que incluía ediciones finas y de bajo costo de clásicos, publicados por primera vez en ella por la famosa imprenta Aldina, que dio al mundo culto una época esplendorosa de difusión de la cultura. En el siglo XVI estas colecciones fueron cambiadas al bello edificio situado enfrente del

CRONOLOGIA: Venecia en el siglo XVI

Hechos Generales

- 1453 Caída de Constantinopla en manos de los turcos; el comercio veneciano en peligro
- 1492 Descubrimientos geográficos por navegantes españoles y portugueses debilitan el comercio marítimo de Venecia
- 1495 La imprenta Aldina comienza a publicar ediciones baratas de clásicos grecorromanos
- 1501 *Odhecatón*, antología de obras vocales e instrumentales de Josquin des Prez, Obrecht, Isaac y otros, impresa en Venecia por Petrucci
- 1517 Comienza la Reforma protestante
- 1527 a 1562 Willaert es maestro de coro en San Marcos
- 1536 J Sansovino construye la biblioteca de San Marcos
- 1540 Sansovino construye la Loggia (pequeña arquería) en la base del Campanile
- 1545 a 1563 El Concilio de Trento inicia la Contrarreforma
- 1549 Palladio construye la Basilica de Vicenza
- 1550 Palladio construye la Villa Rotonda cerca de Vicenza
- 1565 Palladio construye la Iglesia de San Jorge Mayor en Venecia
- 1570 Palladio publica su *Tratado de Arquitectura*
- 1571 Batalla naval de Lepanto; Venecia y España derrotan a los turcos
- 1573 El Veronés comparece ante la Inquisición
- 1576 a 1578 Palladio construye la iglesia del Redentor en Venecia
- 1579 a 1580 Palladio construye el Teatro Olímpico en Vicenza
- 1584 Scamozzi construye la Procuratie Nuove, continuación del proyecto de Sansovino para la biblioteca de San Marcos
- 1585 a 1612 Giovanni Gabrieli es maestro de coros en San Marcos
- 1589 Teatro Olímpico de Vicenza, estrenado con la representación del *Edipo* de Sófocles con música de Gabrieli
- 1613 a 1643 Monteverdi es maestro de coros de San Marcos
- 1631 Comienza la construcción de Santa María de la Salud

Arquitectos

- 1486 a 1570 Jacobo Sansovino
- 1508 a 1580 Andrés Palladio
- 1552 a 1616 Vicente Scamozzi
- 1604 a 1675 Baltasar Longhena

Pintores

- 1429 a 1507 Gentile Bellini
- Aprox. 1430 a 1516 Giovanni (Juan) Bellini
- Aprox. 1455 a 1526 Vittore Carpaccio
- Aprox. 1490 a 1576 Ticiano Vecelli
- Aprox. 1470 a 1528 Matías Grünewald
- 1471 a 1528 Alberto Duero
- 1478 a 1510 Giorgione
- 1510 a 1592 Jacobo Bassano
- 1518 a 1594 Jacobo Tintoretto
- 1528 a 1588 Pablo el Veronés

Músicos

- Aprox. 1480 a 1562 Adrián Willaert
- 1510 a 1586 Andrés Gabrieli
- 1516 a 1565 Cipriano de Rore
- 1517 a 1590 Gioseffo Zarlino
- 1557 a 1612 Giovanni (Juan) Gabrieli
- 1567 a 1643 Claudio Monteverdi
- 1602 a 1676 Francisco Cavalli

Maneristas italianos e internacionales

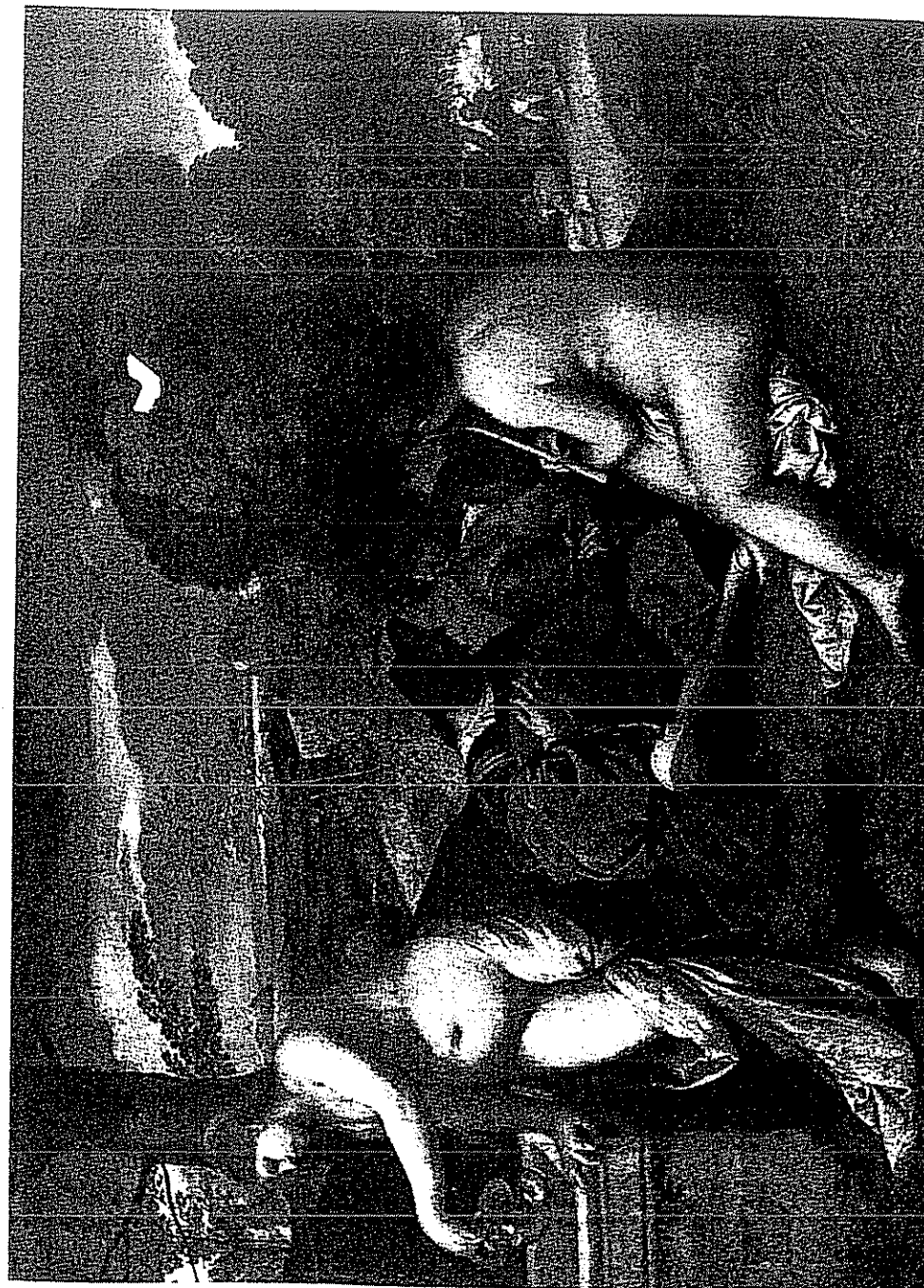
- Aprox. 1492 a 1546 Julio Romano
- 1494 a 1540 Rosso Fiorentino
- 1494 a 1556 Jacobo Pontormo
- 1500 a 1571 Benvenuto Cellini
- 1503 a 1540 Francisco Parmigianino
- 1503 a 1572 Angelo Bronzino
- 1511 a 1574 Jorge Vasari
- 1529 a 1600 Giovanni da Bologna
- Aprox. 1540 a 1609 Federico Zuccaro
- 1555 a 1619 Ludovico Carracci
- 1560 a 1609 Anibal Carracci

La crisis religiosa desencadenada por fuerzas antagónicas como la Reforma y la Contrarreforma, de manera semejante, desquició el comercio y las relaciones culturales de Venecia con el norte de Europa. A pesar que la Inquisición que asolaba todo el mundo occidental en Venecia se sintió con más benignidad que en otras partes, la censura de la Iglesia Católica Romana respecto a todo material impreso y el afianzamiento del control de la clerecía sobre el arte, pusieron realmente en peligro la industria editorial y la libertad artística en la ciudad del Adriático. Los venecianos conocían mejor que nadie la inseguridad de las fabulosas fortunas hechas en una noche, cuando regresaban sus navíos cargados en opulencia, y también de la ruina económica y la prisión de los deudores después de naufragios, rapiñas de piratas o hundimientos en batallas navales.

La caja de Pandora de los problemas creó una crisis que culminó en un cisma literal, en que se dividieron Oriente y Occidente, el Imperio Turco Otomano por un lado y una alianza de estados cristianos europeos por el

otro; la misma cristiandad desgarrada entre la Reforma y la Contrarreforma, e Italia disputada por el emperador del Sacro Romano Imperio y el Rey de Francia. Este estado crítico con sus ansiedades internas y contradicciones complicadas, indudablemente se manifestaría en las artes.

Como una forma de superar la crisis, fue seguir al pie de la letra el convencionalismo, la lógica formal y la simetría equilibrada renacentistas en un *manerismo* académico conservador, esto es, arte "a la manera" de los grandes maestros del pasado inmediato, como Miguel Ángel y Rafael. La otra forma conduciría a la busca de un nuevo estilo en un manierismo libre, con sus transgresiones deliberadas de las proporciones del Renacimiento, formas experimentales, excentricidades, tensiones no resueltas y desequilibrios inquietos. Por último, estos polos opuestos se reconciliarían para amalgamarse en la síntesis del estilo barroco que floreció en el siglo XVII.



LAMINA 13. GIORGIONE. *Concierto Pastoral* (*Concierto Campestre*). Hecho por 1510. lienzo al óleo de 1.08 m. X 1.46 m. Museo del Louvre, París.

ARQUITECTURA

Al igual que las demás artes, la arquitectura veneciana se orientó hacia nuevas formas. La biblioteca de San Marcos (fig. 171), obra de Jacobo Sansovino, si bien comenzada desde 1536 y aún dentro de la tradición renacentista, sintetizaba nuevas ideas como para calificarla simplemente de una transición hacia el naciente estilo barroco. Descollando con audacia en la fachada están los ricos detalles decorativos muy del gusto de los venecianos. En vez de las superficies sólidas aplanadas de la fachada renacentista con una planta baja en almohadillado, Sansovino hizo una arquería abierta que en el piso superior tenía como equivalente una hilera paralela de ventanas de profundo vano. Esta proyección hacia la profundidad crea un juego eficaz de luz y sombra, elementos asociados más con la escultura y con la pintura que con la arquitectura. La digna arquería de la planta baja sirve de base para la ornamentación cada vez más rica de las zonas superiores. Las ventanas de vano profundo del segundo piso están unificadas por la regularidad de las columnas jónicas, en tanto que las posturas de los desnudos escultóricos en las enjutas añaden un toque de variedad. En el friso se encuentra una sucesión de querubines en alto relieve sosteniendo guirnaldas que alternan con profundas ventanitas ovales (ojos de buey). Más arriba está una balaustrada que corona todo el techo y que sirve de asiento a una hilera de estatuas que se recortan contra el cielo, con obeliscos en las esquinas.

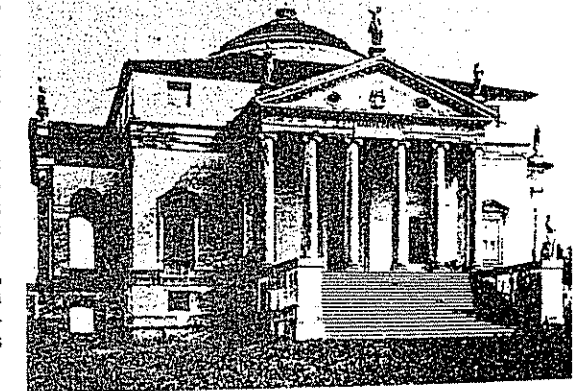
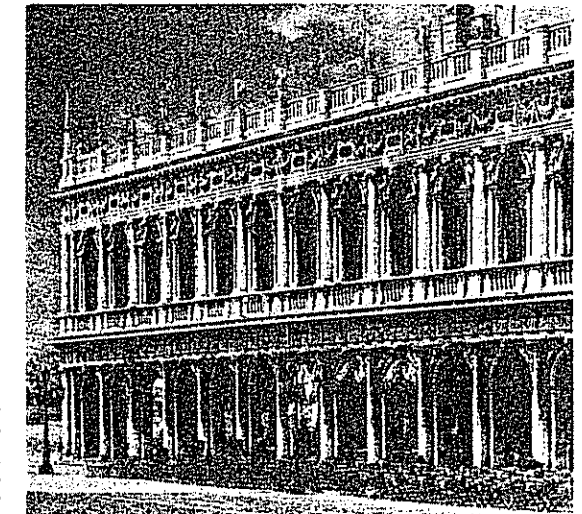
Los diseños de Sansovino influyeron en Andrés Palladio, el más grande arquitecto del estilo veneciano. Palladio, autor del *Tratado de Arquitectura*, obra de enorme influencia que vio la luz en Venecia en 1570, nos ha dejado en ella una exposición minuciosa de su pensamiento filosófico. En su Prefacio rinde tributo elocuente a su mentor Vitruvio, de la antigua Roma, cuyos escritos lo estimularon a estudiar las construcciones clásicas en la Ciudad Eterna. Escribió: "Al hallar que merecían una observación mucho más diligente de lo que pensé a primera vista, comencé con la mayor minuciosidad a medir incluso la parte más pequeña por sí misma". Las ideas de Palladio, por lo dicho, tuvieron como un cimiento sólido, las construcciones tradicionales. De modo semejante rindió tributo a su predecesor inmediato, Sansovino, cuya biblioteca elogió como "tal vez el edificio más suntuoso y bello que se ha erigido desde la época antigua".

La arquitectura de Palladio puede estudiarse más ampliamente en la cercana Vicenza, que en ese entonces era parte de los dominios de la República Veneciana en tierra firme. En los alrededores de Vicenza está la Villa Rotonda (fig. 172), una casa campestre hecha en gran estilo, que serviría de prototipo a muchos edificios ulteriores. La planta es un cubo que incluye un centro cilíndrico, coronado por un domo aplanado. En los cuatro lados grandes escalinatas llevan a pórticos jónicos que se alcanzan a más de 4 m del frente y tienen 12 m de ancho. Los frontones corresponden a un templo clásico, con estatuas en uno y otro lados y en el interior. Cada portico permite la entrada a la imponente sala de recepción que da a la villa su nombre de *rotonda*. Las alcobas

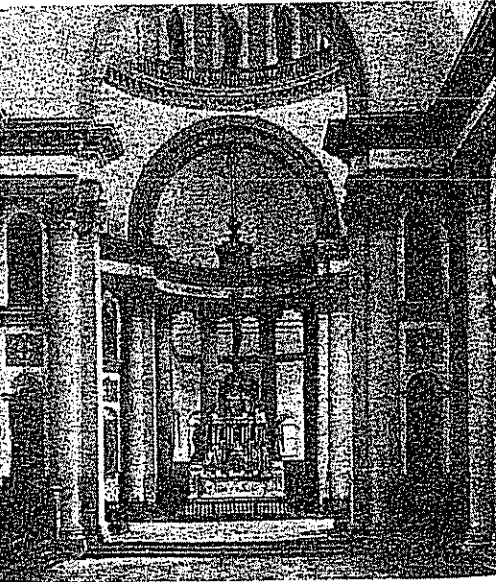
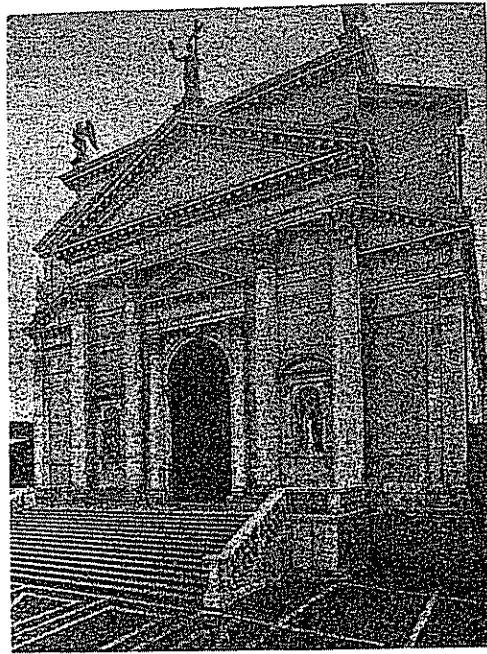
colocadas en el ángulo que queda entre la gran sala central y los lados rectangulares del edificio dejan espacio suficiente para cuatro aladas escaleras de caracol y no menos de 32 recámaras en las esquinas vecinas, todas con iluminación excelente desde el exterior y de la luz que llega por ocho ojos de buey ovalados en la base de la cúpula. En las esquinas de la planta baja hay cuatro grandes salones de recepción, cada uno de 7 m por 10 m y cuatro pequeños, ocho en este piso solamente. Por debajo, un sótano incluye despensas, habitaciones para la servidumbre y cocina. El fruto del esfuerzo de Palladio

Arriba. Fig. 171. JACOBO SANSOVINO. Biblioteca de San Marcos, Venecia. Comenzada en 1536, tiene aproximadamente 81 m de largo y 18 m de altura.

Abajo. Fig. 172. ANDRÉS PALLADIO. Villa Rotonda, cerca de Vicenza, comenzada en 1550, 27 m X 27 m; cúpula. 21 m de altura.



LAMINA 14. TIZIANO. *Baco y Ariadna*. Hecho por 1520. Lienzo al óleo de 1.70 m X 1.82 m. Galería Nacional, Londres. (Reproducido por cortesía de la Junta Directiva.)



Arriba: Fig. 173. ANDRES PALLADIO. Fachada de El Redentor en Venecia, 1576 a 1592

Abajo: Fig. 174. ANDRES PALLADIO. Interior de El Redentor en Venecia, 1576 a 1592.

con la Rotonda es una casa espaciosa y de sencilla disposición.

Cuando los estragos de los años aminoraron las actividades de Sansovino, Palladio fue llamado a Venecia para construir algunos edificios, entre ellos la iglesia del Redentor (fig. 173). Palladio se enfrentó al problema de reconciliar el templo grecorromano con la tradicional planta oblonga de la basilica cristiana. Un templo clásico tiene altura uniforme, coronado por un techo a manera de sencillo cobertizo, y la basilica cristiana tiene una planta en cruz latina con una nave central cuya altura sobrepasa a la de las dos naves laterales, y por estas causas la solución a tal problema demuestra su enorme ingenio. La parte central de la fachada del Redentor se vuelve el pórtico de un templo clásico completo, con columnas y frontón, para servir de fachada a la gran nave central del interior, en tanto que los ángulos agudos de un segundo frontón seccionado sirven de fachada a las naves laterales. El motivo del frontón se repite en el pequeño triángulo por arriba de la entrada y en los ángulos laterales a nivel del techo, para constituir dos frontones completos y dos incompletos. Este motivo del medio frontón fue más tarde incorporado en el repertorio barroco. Para crear la sensación de profundidad especial, Palladio alternó pilastras cuadrangulares con semicolumnas redondas, y dispuso los frontones en un diseño complejo de intersecciones. El interior (fig. 174) es un modelo de claridad geométrica, y para crear la impresión de profundidad espacial eliminó el ábside tradicional que cercaba el espacio alrededor del altar y lo substituyó por un hemicírculo abierto contra un fondo de ventanas de cristales transparentes, que hacen que la mirada se desplace más allá del altar para perderse en la distancia.

El último edificio construido por Palladio fue el Teatro Olímpico de Vicenza (fig. 175). Lo comenzó el año de su muerte y fue terminado por Scamozzi, tomando como base sus planos. En el arco central por el cual los actores entraban al escenario, hay un artificio ingenioso para crear la sensación de mayor profundidad: una rampa ascendente flanqueada por fachadas con columnas y semicolumnas de distintos órdenes y nichos adornados por estatuas, que tiene poco más de 18 m de profundidad, pero crea la ilusión de una gran avenida que lleva a una plaza abierta en la distancia. Inspirado sin duda en los antiguos anfiteatros romanos, el Teatro Olímpico a su vez sería la inspiración de otros teatros ulteriores, como el Palladio de Londres.

Scamozzi, el joven colaborador de Sansovino y Palladio, fue comisionado en 1584 para añadir un ala a la biblioteca de Sansovino en el lado que miraba a la plaza de San Marcos (fig. 176), para albergar la Procuratie Nuove (Nueva Procuraduría), esto es, las nuevas oficinas civiles. En su diseño se advierte la angularidad corriente palladiana, pero no olvidó la lección de Miguel Angel al emplear de manera alterna frontones rebajados y circulares sobre las ventanas. Puso también un toque de capricho manierista en los desnudos de precario equilibrio que adornan los frontones del ventanal del tercer piso.

Técnicas manieristas semejantes se advierten en el Palacio del Tè, (fig. 177) que Julio Romano construyó para la familia gobernante del ducado vecino de Mantúa. Para enclaustrar este pequeño y delicioso jardín construyó un muro de pesada y rústica mampostería, demasiado masivo para sus funciones, y columnas dóricas mucho más altas y robustas que las necesarias para apoyar el friso. Esta exageración dramática, empero, se debilita y palidece ante el efecto sincopado del propio friso en que cada tercer triglifo se desliza hacia abajo para formar un dentellón.

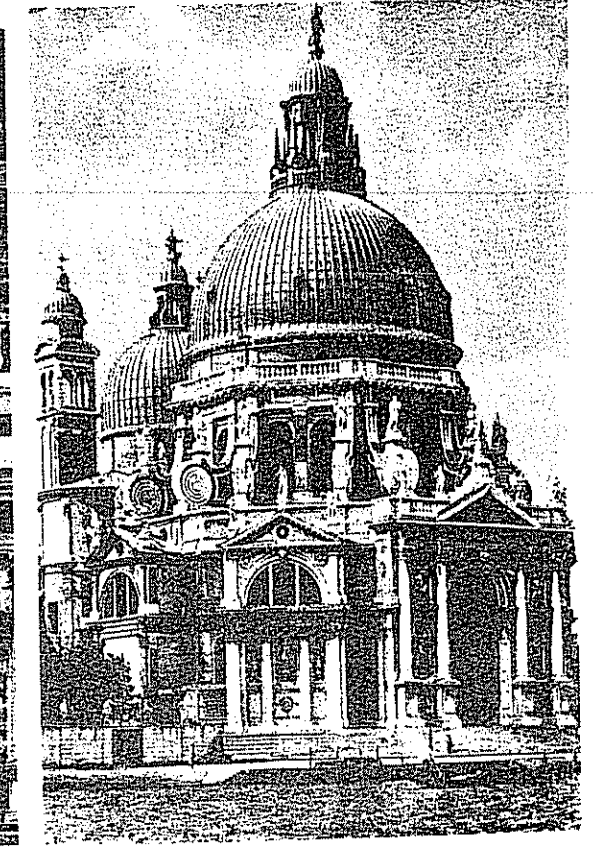
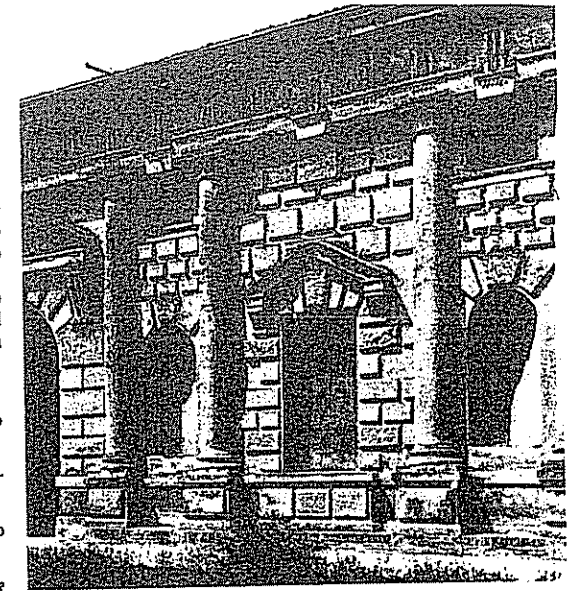
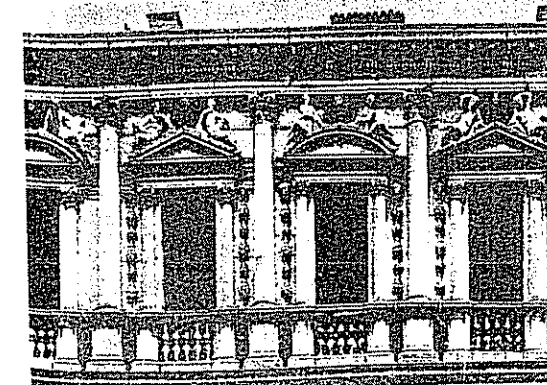
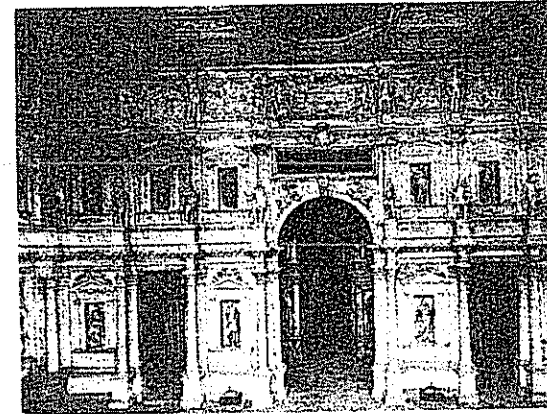
Quedaría a Longhena en los primeros años del siglo XVII, el honor de romper en definitiva con el frágil estilo rectilíneo de Palladio y Scamozzi, e infundir a la

Abajo: Fig. 175. ANDRES PALLADIO Interior del Teatro Olímpico, Vicenza, 1580 a 1584.

Más abajo: Fig. 176. VICENTE SCAMOZZI. Detalle de la fachada Procuratie Nuove, Venecia, 1584.

Arriba, derecha: Fig. 177. JULIO ROMANO. Detalle del patio del palacio del Tè, Mantúa, 1525 a 1535.

Abajo derecha: Fig. 178. BALTASAR LONGHENA. Santa María de la Salud, Venecia, 1631 a 1656, 67 m X 52 m.



arquitectura veneciana el espíritu barroco exuberante de su iglesia de Santa María de la Salud (fig. 178). De la base octagonal, cuyas caras son tratadas a la manera de un arco triunfal romano y rematadas por un frontón triangular perforado por un clásico "ojo de buey" Palladiano, toda la estructura culmina en una altísima cúpula y otra de menor proporción en la parte trasera. A manera de contrafuertes de la cúpula y mediando entre ella y la masa inferior, están vistosas volutas. El exterior, de decorado elaborado, es unificado por la satisfactoria composición del conjunto. Este edificio fue muy del gusto de los venecianos, más que el estilo mesurado y académico Palladiano, y es uno de los ejemplos mejores del barroco temprano.

Palladio, empero, surge como el arquitecto que más influyó en este periodo. Su pensamiento expresado en su *Tratado de Arquitectura* con sus planos y dibujos tuvo una amplia e intensa influencia, en Francia, Inglaterra, Irlanda y América, mayor que sus mismos edificios. La traducción inglesa de la obra, publicada con notas de su discípulo Inigo Jones fue un decisivo vehículo para el establecimiento de la tradición "georgiana" (estilo de la época de los Jorges) en Inglaterra y América, en donde fue llevada por Tomás Jefferson. El gusto de este estadista por el palladianismo se advierte en sus diseños para su residencia en Monticello y la Rotonda de la Universidad de Virginia, ambas adaptaciones de la Villa Rotonda. Jefferson también pensó en construir la Casa Blanca de Washington, D. C., siguiendo el mismo plan, pero su diseño, que envió de modo anónimo, no fue el elegido. Empero, incluso en su forma actual, la Casa Blanca tiene una alada nota de Palladio, en ambos lados del pórtico hecho a la manera de un templo clásico.

PINTURA

La pintura veneciana en el transcurso del siglo XVI recorrió toda una gama de estilos, desde la obra renacentista de Giorgione con su emancipación parcial de la narración de un tema tradicional y del contenido histórico, hasta el manierismo y protobarroquismo del Tintoretto y el Veronés con su ilusionismo y vuelos de imaginación. Desde el punto de vista técnico, la pintura veneciana tiene el sello del refinamiento y la perfección de la pintura al óleo sobre lienzo, pues los métodos de temple sobre paneles de madera y el fresco no eran adecuados para el húmedo clima veneciano. Los pintores venecianos también enriquecieron su paleta con nuevos y riquísimos colores y emplearon la luz para enfocar dramáticamente las principales figuras y subordinar las demás con diversos grados de claroscuro.

Concierto Campestre de Giorgione (lámina 13). impresionada por su espaciosidad y la distribución del interés del espectador desde el primer plano hasta el plano del fondo. La mirada se detiene en primer lugar en las cuatro figuras de la composición pictórica y después es llevada morosamente hacia el pastor que cuida de su rebaño, para por último alcanzar el punto de reposo al detenerse en el agua que resplandece a lo lejos en el horizonte. Giorgione da la vida al idilio pastoral por medio de contrastes, como los personajes

masculinos vestidos y los desnudos femeninos, el par formado por el cortesano urbano y la majestuosa dama de la izquierda, con el rústico pastor y la pastora de la derecha, las actitudes de las dos mujeres, una atenta a su amante y la otra como apartándose de él, y por el laúd que simboliza la poesía lírica y la flauta, la poesía pastoral.

La *Tempestad* de Giorgione (fig. 179) presta menor atención a la narración de una historia que el *Concierto campestre* y se preocupa más por la mecánica íntima pictórica. El soleado primer plano y las figuras humanas definen el plano pictórico, en tanto que la mirada es atraída poco a poco por diversos planos hasta llegar a la profundidad y el amenazante cielo en la distancia. Se logra la estabilidad por el equilibrio juicioso de líneas verticales (figura de pie, columnas rotas, árboles y edificios) con las horizontales (parapeto inconcluso y el puente). En el *Concierto Campestre* y la *Tempestad* Giorgione más que intentar narrar una historia, crea un estado de ánimo y busca integrar un cuadro, más que comunicar un significado concreto. Giorgione, apartándose de sus contemporáneos que acostumbraban los temas corrientes iconográficos, puede ser comprendido a través de su obra por el observador moderno, acostumbrado a separar el tema de la forma pictórica y ver un cuadro como una composición completa por sí misma y no como ilustración de un tema religioso o literario.

El dinámico movimiento vertical de la *Asunción de la Virgen* de Ticiano (fig. 180) señala el alejamiento definitivo de la calma y monumentalidad estática renacentistas. En esta dramática composición, por un momento convergen las esferas celestial y terrena. En el plano

Fig. 179. GIORGIONE. *Tempestad*, hecho aproximadamente en 1505. Lienzo al óleo, de 80 cm X 71 cm. Academia de Venecia.



inferior, entre las sombras se debaten los apóstoles, cuyos brazos en alto señalan la zona intermedia, y la Virgen en ascenso, a su vez, tiene un ademán que hace a la mirada elevarse hasta la impresionante brillantez de la zona superior. El movimiento ascendente de los brazos es contrarrestado por la figura descendente de Dios Padre rodeado por sus serafines. El movimiento lineal y las gradaciones de la luz, al igual que las transiciones de color desde los tonos sombríos hasta los tintes claros fueron adaptados hábilmente por Ticiano para plasmar su tema del espíritu humano en vuelo hacia la altura y que triunfa sobre el peso de la materia que lo encadena a la tierra. Ticiano en esta obra creó un nuevo estilo pictórico que influiría profundamente en el manierista Greco (ver fig. 206), el escultor barroco Bernini y muchos de los pintores del siglo XVII.

El suntuoso colorido de Ticiano también sirvió de modelo para una serie de pintores venecianos posteriores como el Tintoretto, y para maestros barrocos como Rubens y Velázquez. El brillo extraordinario y los tonos vivísimos de la paleta del maestro han sido revelados en toda su magnificencia por la limpieza y restauración reciente de *Baco y Ariadna* (lámina 14), en la Galería Nacional de Londres. Ticiano representa el incidente mitológico del retorno del dios desde India, acompañado por el abigarrado conjunto de su séquito de parranderos. Al ver a Ariadna, desamparada y suspirante, salta de su carroza tirada por leopardos, con su alada capa al viento, para abrazarla en himeneo. Ticiano crea una dirección diagonal neta para el precipitado descanso de Baco, recurso que sería emulado a menudo en el periodo barroco. Recurre a un toque sutil de contrapunto visual en el cielo, en donde las nubes reproducen las formas de los ropajes y actitudes de los protagonistas y en donde brilla la corona de inmortalidad que espera a Ariadna. A pesar de las innovaciones que Ticiano dio a la composición y su gran influencia en periodos posteriores, su arte en conjunto pertenece al periodo del Renacimiento. La pintura de su colega más joven, el Tintoretto, empero, cruza el puente estilístico y sondea las posibilidades expresivas del manierismo libre.

Los ideales gemelos de Tintoretto fueron el dibujo de Miguel Ángel y el colorido de Ticiano. Sus contrastes violentos de luces y sombras, sus conjuntos lineales en sentido diagonal excéntricos; su juego libre entre lo natural y lo sobrenatural, entre la luz terrena y la celestial, sus figuras humanas y divinas y su colocación de las principales figuras en la periferia de la acción, de la que parten líneas que llevan a la mirada a diversas direcciones, son elementos que se combinan para hacer de su arte un conjunto dinámico y dramático.

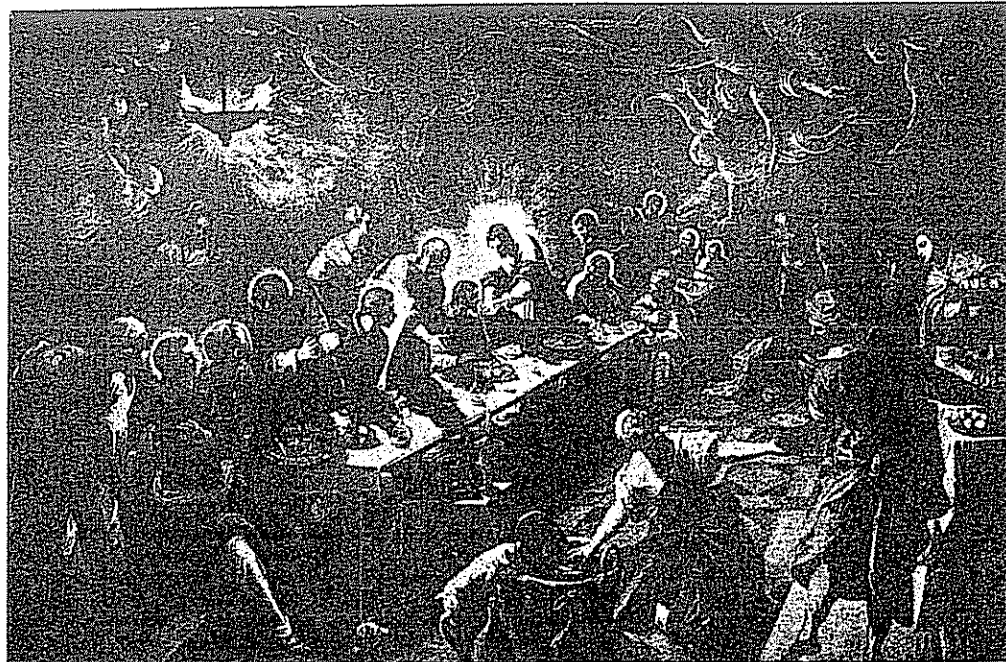
En su *Última Cena* (fig. 181), Tintoretto representa el momento milagroso en que Jesús ofrece el pan y el vino como la carne y la sangre de sacrificio para la redención del hombre. Para iluminar ese insondeable misterio de fe, Tintoretto baña su escena en una luz sobrenatural que emana en parte de la figura de Cristo y también de la llamarada vacilante de la lámpara de aceite cuyo humo es transformado en un coro angélico que revolotea sobre la cabeza de Cristo. Las rígidas líneas diagonales del piso tienen su equivalente en las de



Fig. 180. TICIANO. *Asunción de la Virgen*, 1516 a 1518. Lienzo al óleo, de 7.50 m X 3.75 m. Iglesia Frari, Venecia.

la mesa, pero en vez de dirigir la mirada a la cabeza de Cristo llevan a un punto infinito en la zona superior derecha y a un espacio más allá del cuadro.

De todos los temas, el que más se avino al arte del Veronés fue lo festivo. Sus lienzos, pintados ante todo para deleitar la mirada, empero, captaron un aspecto importante de la vida veneciana, esto es, la convivialidad de las grandes reuniones sociales y el amor por la vida



suntuosa, embellecida con frutas, flores, animales, muebles, cortinajes y bufones en trajes extravagantes. Parece como si el Veronés nunca rechazara el encargo de hacer una fiesta, y en el dorso de uno de sus dibujos, tal vez por propia mano, escribió lo siguiente: "Si tuviera tiempo," dice, "me agradaría representar un suntuoso banquete en una sala soberbia en que estuviesen presentes la Virgen, el Salvador y San José. Serían servidos por el cortejo más extraordinario de ángeles que pudiese uno imaginar, dedicados a ofrecerles las más exquisitas viandas, y sobre la mesa abundarían espléndidas frutas en platos de oro y plata. Otros ángeles les encantarían finísimos vinos en copas y vasos de cristal transparente para mostrar el cielo con que los espíritus celestes sirven al Señor".

Las *Bodas de Caná* (fig. 182) es un retrato completo en cuanto el Veronés pinta un tema histórico religioso e incluye retratos, escenas costumbristas, naturalezas muertas mostradas con todo detalle y todo lo que le ofrece un medio urbano al aire libre, en vez de un paisaje. El significado de la pintura, aún más, puede interpretarse en distintos niveles, desde lo superficial hasta una profunda alegoría. En su maestría consumada del mundo de las apariencias el Veronés encuentra su expresión más perfecta, y en este campo es más veneciano que todos los venecianos, a pesar de haber nacido en Verona. La escena, excepto por las figuras centrales de Jesús y María, es la de un rico banquete de bodas en Venecia, producto de sus observaciones e imaginación.

Los huéspedes son toda una galería de retratos de grandes personajes del siglo XVI. El barbado novio vestido en púrpura y oro y sentado a la extrema izquierda

es Alfonso de Avalos, un noble español de esa época. Junto a él, como la novia, está Eleanor de Austria, hermana de Carlos V y en la vida real la segunda esposa de Francisco I de Francia. Otros retratos reales incluyen los de Francisco I, Carlos V, Solimán I, sultán de Turquía, y la reina María de Inglaterra. También están mostrados en el cuadro monjes, cardenales y los amigos del pintor. El Veronés ha dado la mayor importancia a los retratos de la orquesta en el centro en primer plano, integrada por los principales pintores venecianos de esa época. A la derecha, en este enorme óleo, la figura que sostiene la copa con su mano izquierda es el hermano del artista, Benedetto Cagliari, que colaboró con él al añadir el fondo arquitectónico a esta gran obra y a otras del Veronés. Diseminados hay personajes menos importantes. Por arriba y detrás de la cabeza de Cristo, un carnicero destaza la carne con un gran cuchillo, en tanto que atareados sirvientes preparan alimentos o corren de un lado a otro para servirlos en humeantes plátanos de oro y plata.

Para dar unidad a la composición, el Veronés en esta obra recurre principalmente a los trazos lineales horizontales y verticales que comienzan con la mesa, que tiene como fondo la balaustrada y la rica columnata corintia en uno y otro lados, y a la arquitectura sansonvianiana-palladiana que se recorta contra el brillante cielo. La rigidez de este esquema es suavizada por la serie de intrincadas curvas que llevan la mirada a la cabeza de Cristo. Se establece un fino equilibrio en el contraste de la escena llena de gente en la parte inferior, con el orden arquitectónico sereno y la espaciosidad del cielo en la parte superior.

Detrás de su aspecto suntuoso, las *Bodas de Caná* del Veronés sondea en las profundas aguas del significado filosófico del milagro. El reloj de arena y la partitura musical en la mesita de los músicos fueron empleados a menudo en el arte renacentista como símbolos del paso del tiempo. Los músicos pintores, aún más, son mostrados como representaciones de las tres edades del hombre, un tema tradicional humanístico. En un periodo en que los grandes artistas gozaban del favor de los príncipes (Ticiano, por ejemplo, fue ennoblecido por el emperador Carlos V, honor que refrendó y acrecentó su hijo Felipe II de España), los pintores famosos nunca habían sido mostrados como simples artistas dedicados a la diversión pública. El barbado Ticiano es representado como el patriarca de las artes venecianas, arropado en una roja túnica damasquinada y tocando una gran viola de gamba; frente a él, en el extremo opuesto, está el Veronés luciendo una capa amarilla brillante en tanto Tintoretto le susurra algo al oído. Ambos están en plena madurez adulta, y tienen violas da braccio (violas de brazo). Se piensa que el joven flautista que está detrás de ellos es Jacobo Bassano, colocado detrás de los demás músicos, pues según Platón y Aristóteles los instrumentos de aliento están en un rango inferior.

Según la filosofía cristiana, las bodas de Caná, en las que ocurrió el primero de los milagros de Cristo en el cambio del agua por vino, son consideradas como un presagio de la Última Cena, en que Él, por transubstanciación, transformó el pan y el vino en su propio cuerpo y sangre, derramados para la redención de los pecados. El pasaje del Nuevo Testamento que describe el banquete de bodas señala que Jesús de mala gana atendió a la súplica de Su Madre respecto a la falta de vino, contestando: "Mujer, ¿qué nos va a ti y a mí? No es aún llegada mi hora" (San Juan 2:4). La obra, en este nivel, por esta causa, se vuelve una alegoría del tiempo,

que Platón había descrito elocuentemente como la imagen moviente de la eternidad.

Otro de los lienzos colosales del Veronés es el *Banquete en Casa de Levi*, pintado como Última Cena para un monasterio veneciano. Pronto surgieron problemas y objeciones respecto al decoro y corrección de su contenido. Por tradición, las representaciones de la Última Cena mostraban sólo a Cristo y sus doce apóstoles pero el Veronés incluyó cerca de 50 personajes y esa transgresión de la tradición lo llevó a comparecer ante la Inquisición.

En uno de los documentos más notables en la historia de la pintura, un resumen del testimonio real de un pintor, se nos revela mucho acerca de este cuadro en particular y de la concepción que del arte en general tenía el Veronés. A los inquisidores les molestó no sólo el número de los personajes, sino la presencia de un perro y un gato que el Veronés había pintado en el primer plano. Más irritante para ellos fue la inclusión de soldados alemanes en la escalera, en la época en que la Iglesia Católica Romana tenía tantos problemas en Alemania con la Reforma Luterana.

Pregunta. ¿Alguien os encargó pintar alemanes, bufones y cosas parecidas, en ese cuadro?

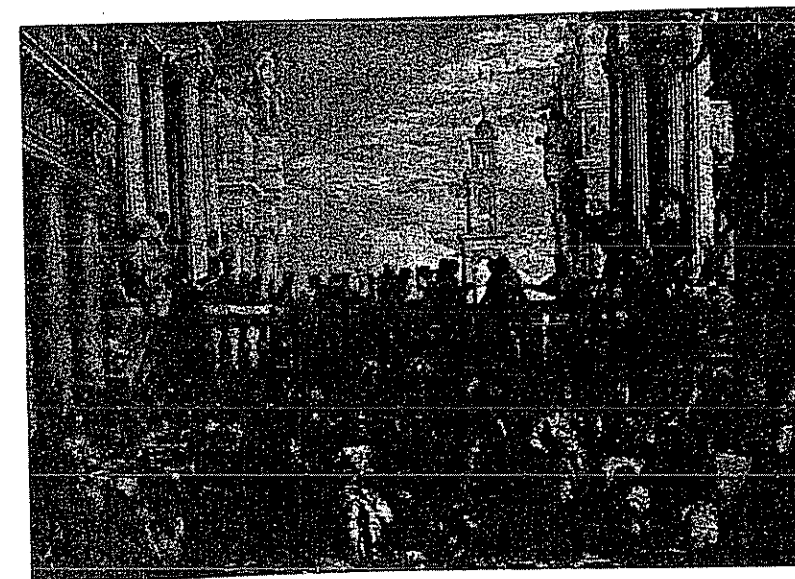
Respuesta. No, vuestras señorías, pero recibí el encargo de decorarlo como me pareciera conveniente. Es un gran lienzo y a mi juicio podía incluir muchas figuras.

Pregunta. ¿No se supone que las decoraciones que vosotros los pintores acostumbráis incluir en las pinturas o cuadros sean adecuadas y propias para el tema y las figuras principales, o simplemente las añadís por placer, esto es, lo que os llega a la imaginación, sin discreción ni juicio?

Respuesta. Yo pinto cuadros como me parece adecuado y como me lo permite mi talento.

Página opuesta: Fig. 181. TINTORETTO, *Última Cena*, 1592 a 1594. Lienzo al óleo, 4 m X 6.15 m. San Jorge el Mayor, Venecia.

Derecha: Fig. 182. PABLO VERONES. *Boda en Caná*, hecha por 1560; Lienzo al óleo, 7.25 m X 10.75 m. Louvre, París.



Pregunta. ¿Le parece adecuado incluir en la Última Cena del Señor bufones, borrachos, alemanes, enanos y vulgaridades semejantes?

Respuesta. No, vuestras señorías.

Pregunta. ¿Desconoce usted que en Alemania y en otros sitios infestados por la herejía es costumbre en varios cuadros mostrar insolencias e invenciones semejantes para burlarse, vituperar o despreciar todo lo referente a la Santa Iglesia Católica, para así enseñar perniciosas doctrinas a gente tonta e ignorante?

Respuesta. Sí, eso está mal; pero vuelvo a lo que dije, que estoy obligado a seguir lo que gente muy superior a mí ha hecho.

Pregunta. ¿Qué es lo que esa gente superior a vos hizo? ¿Han hecho acaso cosas semejantes?

Respuesta. Miguel Angel en Roma, en la Capilla Pontificia pintó a Nuestro Señor Jesucristo, a Su Madre, a San Juan, a San Pedro y al Espíritu Santo. Están representados desnudos, incluso la Virgen María, y en poses poco reverentes.*

Las figuras sentadas con Jesús en la mesa con un mantel damasquinado debieran ser los doce apóstoles, pero sólo dos pudieron ser identificados específicamente por el artista: San Pedro, a la derecha de Jesús, con ropajes rosa y gris, que según el pintor "cortaba el cordero para pasarlo al otro extremo de la mesa", y San Juan, a su izquierda. Al ser interrogado respecto a las otras figuras, el Veronés fue evasivo y alegó que no podía recordarlas con exactitud pues "había hecho el cuadro muchos meses atrás". Sólo habían transcurrido 10 meses de hecha la pintura y por ello una amnesia total fue una forma conveniente de no dar explicaciones de los retratos de Ticiano y Miguel Angel sentados en la mesa, cada uno bajo los arcos izquierdo y derecho, respectivamente.

En el veredicto se exigió al Veronés hacer algunos cambios en la pintura. En vez de ejecutarlos, simplemente le cambió el nombre y lo llamó *Banquete en Casa de Leví* y con ello lo separó de la tradición iconográfica. El altercado con la inquisición es un punto clave en la historia del arte. Al defender su obra, el Veronés elevó los valores estéticos y formales, esto es, espacio, color, forma y composición, muy por encima de los del tema de la obra.

MUSICA

La cumbre del desarrollo musical renacentista fue el estilo polifónico de los compositores de los Países Bajos. La admiración general por este arte en el comienzo del siglo XVI puede resumirse en el comentario del embajador Veneciano en la corte de Borgoña quien señaló que

tres cosas alcanzaban la mayor excelencia: en primer término, los exquisitos géneros de Holanda, en segundo lugar, los tapices de Brabante, de hermosísimo diseño y en tercero, la música, que sin vacilación se podía decir que era perfecta. Con opiniones de esa índole en círculos oficiales, no mueve a sorpresa descubrir que un holandés, Adrián Willaert, fue honrado en 1527 con el cargo musical más alto de Venecia: maestro de coros de San Marcos.

La adopción del ideal musical septentrional es sólo otra faceta del cosmopolitismo de los venecianos, y bajo Willaert, representante principal del arte polifónico, y sus sucesores, Venecia se transformó en un centro de progreso musical, en tanto Roma seguía siendo el bastión de la tradición. La amplitud de su libertad religiosa permitió a Venecia lograr nuevos progresos y los resultados fueron nuevas formas musicales y diversas modificaciones de las antiguas. En la música vocal, ello significó el perfeccionamiento del madrigal, la modificación del motete litúrgico y el desarrollo del estilo policoral en que se emplearon simultáneamente dos, tres o a veces cuatro coros. La música instrumental halló un nuevo idioma en las *intonazione*, *ricercare* y *toccata* para instrumentos solistas de teclado y en la *sinfonia* y las formas incipientes de *concertato* y *concerto* para orquesta. En este aspecto la escuela Veneciana alzó su nueva voz con resonancia altamente individual. Durante fines del siglo XVI, al perder poco a poco aceptación, la antigua *ars perfecta* fue conocida como *stile antico* (estilo antiguo) a diferencia del *stile moderno* (estilo moderno), cuyos representantes fueron Giovanni Gabrieli en Venecia y su música organística, sus partituras para orquesta de esa época, y el desarrollo del estilo policoral; Vincenzo Galilei, Peri y Caccini en Florencia, con sus canciones a solo y tempranos experimentos de ópera; Frescobaldi en Roma y sus obras virtuosísticas para órgano, y Claudio Monteverdi en Mantúa y Venecia, cuyos madrigales y óperas serían la piedra miliar de la música barroca.

La culminación del desarrollo musical comenzado por Willaert fue la obra de Giovanni (Juan) Gabrieli, primer organista de la Basílica de San Marcos desde 1585 hasta su muerte. Sus obras principales fueron publicadas bajo el título de *Symphoniae Sacrae* en 1597 y 1615. La planta en cruz griega coronada por cúpulas de San Marcos, con su elevado coro colocado en los brazos del transepto, parece haber sugerido algunas posibilidades acústicas originalísimas a los compositores. Cuando el coro se concentra en un espacio más compacto en el extremo de una larga nave central, como en la tradicional iglesia en cruz latina, es más unificado. Cuando se le coloca en dos o más grupos ampliamente separados, como en San Marcos, la interacción de sonidos condujo a experimentos que dieron por resultado el llamado "estilo policoral", que llevó a la disolución de los unificados coros de la tradición holandesa y anunció un nuevo adelanto en el arte coral. Estos *Chori spezzati* esto es, coros quebrados, como fueron llamados, añadieron el elemento del contraste espacial a la música veneciana y crearon nuevos efectos de colorido musical. Incluyeron el matiz del eco (repetición por otra voz o

In ecclesiis (motete procesional) GIOVANNI GABRIELI

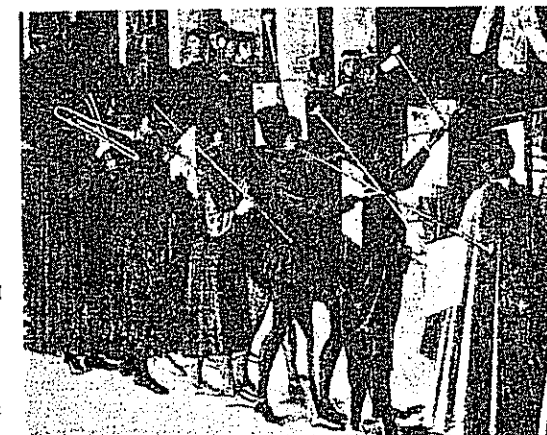
Musical score for Soprano and Organ. The score is divided into two systems. The first system is marked "Largo" and features a Soprano line with lyrics "In eccle - si - is be - ne -" and an Organ accompaniment. The second system continues the Soprano line with lyrics "di - ci - te Do - mi - no, be - ne - di - ci - te Do - mi - no." Below this is a section for "Vivo CHORUS I. Soprano" with five vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and another Soprano part. The lyrics for this section are "Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia."

Zefiro torna (Retorna, Oh Céfiro) MONTEVERDI

Musical score for a vocal line. The lyrics are "l'on - de e da mon - ti da mon - ti e da val - li da val - li i - me e pro - fon - de".

instrumental. El término se empleó ampliamente y a menudo aparecieron títulos como *Concerti Ecclesiastici* de Viadana.

El motete *In ecclesiis* (ejemplo) escrito como segunda parte de la *Symphoniae Sacrae*, es ejemplo del estilo maduro de Gabrieli. Aunque se desconoce la ocasión específica para la cual fue escrito, el motete es de tipo procesional y, como tal, adecuado para ceremonias semejantes a las mostradas en el cuadro de Bellini (ver el principio del capítulo), y los coros que presentó en grupos, al igual que el conjunto de instrumentos de aliento, son semejantes a los detalles pintados por Bellini (figs. 183 y 184). El pintor situó su procesión en la plaza de San Marcos, y de la escena pintada podemos deducir el amor que los Venecianos sentían por la pompa y el esplendor cívicos, y la música de Gabrieli fue en todos aspectos adecuada para satisfacer las necesi-



Figs. 183 y 184. GENTILE BELLINI. Detalles de la figura 169. Arriba: Conjunto de instrumentos de aliento. Abajo: Miembros del coro.



* Elizabeth G. Holt. *A. Documentary History of Art*. Vol. 2. Doubleday Anchor Books, N. Y., 1958. Con permiso de Princeton University Press

dades idóneas de todo tipo de ceremonial al aire libre. Su arte fue tan típico de su época y su sitio como el de sus colegas en otros campos: Ticiano, Veronés, Sansovino y Palladio.

El texto latino de *In ecclesiis* es muy parecido al de los salmos de David. Mostramos algunos fragmentos:

In ecclesiis benedicite Domino
Alleluia, alleluia, alleluia
In omni loco dominationis benedic, anima mea,
Dominum.
Alleluia, alleluia, alleluia

In Deo, salutari mea et gloria mea.
Deus auxilium meum et spes mea in Deo est.
Alleluia, alleluia, alleluia.

Deus, Deus, adjutor noster aeternam.
Alleluia, alleluia, alleluia.

Bendigamos, fieles, al Señor.
Aleluya, aleluya, aleluya
Alma mía, en todo sitio de su dominio bendice al Señor.

Aleluya, aleluya, aleluya.
En Dios están mi salvación, mi gloria,
mi auxilio y mi esperanza.
Aleluya, aleluya, aleluya.
Dios, Dios nuestro eterno socorro.
Aleluya, aleluya, aleluya.

La estructura del motete de Gabrieli se basa en la palabra repetida *aleluya*, que funciona como un estribillo y actúa como elemento que divide los versos. La palabra *aleluya* está repetida tres veces intercalada entre uno y otro versos, lo que sugiere una pausa en la procesión, en tanto que los versos tienen un ritmo más activo, como de marcha. La obra comienza con el primer verso cantado por los sopranos del coro I, con acompañamiento de órgano. El primer estribillo de *aleluya* (compases 6 a 12), es cantado por los sopranos del coro I, todo el coro II y tocado por el órgano. Los tenores del coro I cantan el segundo verso con acompañamiento de órgano (compases 13 a 31), en tanto que el *aleluya* con que es contestado, es exactamente el mismo del comienzo. De inmediato comienzan los acordes sonoros de la sinfonía instrumental (compases 32 a 43), con sus disonancias extrañas casi bárbaras. El tercer verso es cantado en un contrapunto a dos voces por contraltos y tenores del coro I, acompañados por el grupo instrumental a seis partes, sin órgano. El *aleluya* después de este verso (compases 93 a 99) es retomado por las mismas dos voces del coro I, con todo el coro II y el órgano, pero sin el conjunto de instrumentos de aliento. El quinto verso es para el doble coro, instrumentos y órgano, lo cual hace un total de 14 partes independientes. La integración gradual del volumen puede escucharse en la sucesión de sopranos y coro completo; tenores y todo el coro; la sinfonía instrumental (conjunto de instrumentos de metal) sola la primera vez, y después combinada con tenores y contraltos; y el conjunto de instrumentos alterna con el coro, con acompañamiento de órgano. El

clímax acumulativo se obtiene por la unión grandiosa final de todas las fuerzas vocales e instrumentales, lo que culmina en una sólida cadencia llena de color y que produce la monumental sonoridad necesaria para cerrar dignamente esta soberbia obra. La magnificencia de las grandes masas sonoras parece ser hecha para llenar los grandes espacios al aire libre, al igual que llenó el vasto interior de la Basílica de San Marcos.

La música de Giovanni Gabrieli presagia el barroco al emplear recursos antagónicos como alternar un coro con otro, oponer un solista al coro, enfrentar voces a instrumentos, alternar instrumentos de cuerda con instrumentos de metal, la interacción de los bloques armónicos con los diseños contrapuntísticos, enfrentar armonía diatónica y cromática, combinar los extremos de las voces de soprano y bajo, y la dinámica de "pianissimo" y "fortissimo" y la diferenciación de estilo sacro y profano.

A pesar que los gigantescos murales sonoros de Gabrieli serían el antecesor inmediato del "barroco colosal" siguiente, pertenecería a su gran sucesor Claudio Monteverdi, la gloria de plasmar el espíritu interior del nuevo estilo. Con Monteverdi en la música, al igual que con Longhena en la arquitectura, la transición al barroco es completa. Monteverdi, designado maestro de música de la Serenísima República en 1613 después de servir como compositor de la corte de Mantúa por 23 años, logró una síntesis genuina y funcional del contrapunto renacentista y todas las técnicas experimentales de su época. La nueva orientación emocional podemos advertirla en el *Prefacio* a su octavo libro de madrigales (1638): "De mis reflexiones he deducido que las principales pasiones o afectos de nuestra alma son tres, esto es, ira, moderación y humildad o súplica; así lo han dicho los mejores filósofos y por ello así lo indica la verdadera naturaleza de nuestra voz, al contar con registros alto, bajo e intermedio. El arte de la música también señala con claridad esta división tripartita en sus voces 'agitada', 'suave' y 'moderada' (*concitato, molle y temperato*)." La colección tenía un subtítulo significativo, "Madrigales guerreros y amorosos" y Monteverdi señala que intenta mostrar la ira, el combate, la súplica y la muerte, al igual que todos los sonidos de los bravos enfrascados en la batalla. Según Monteverdi, la música vocal de este tipo debe ser una "simulación de las pasiones de las palabras". Las melodías descriptivas de este estilo *representativo* reflejaban la amplia gama de imágenes del texto poético. En el madrigal de Monteverdi *Zéfiro torna* (Retorna, oh Zéfiro), la palabra *l'onde* (la onda) es expresada por una melodía ondulante, en tanto que *da monti e da valli ime e profonde* (de los montes y los valles altos y profundos) es expresada por líneas melódicas que súbitamente ascienden y descienden.

Otro ejemplo notable del estilo "agitado" de Monteverdi está en la breve obra dramática *El combate de Tancredo y Clorinda*, cuyo texto fue entresacado del duodécimo canto de *Jerusalén liberada*, del poeta barroco italiano Torcuato Tasso. En su prefacio, Monteverdi recomienda a los cantantes e instrumentistas ejecutar sus partes "imitando las pasiones de las palabras". La par-

titura incluye una figura rítmica que representa el galopar de caballos y un *tremolando* de las cuerdas para remedar el temblor. En Mantúa, Monteverdi había escrito su *Orfeo* (1607), la primera ópera completa en la historia de la música. En Venecia, en la que se estableció en 1637 el primer teatro público para ópera, continuó con una serie de dramas líricos de los cuales sólo dos han llegado a nuestros días: *El retorno de Ulises* (1641) y la *Coronación de Popea* (1642), ésta última ejecutada ocasionalmente.

IDEAS: MANERISMO

La arquitectura, la pintura y la música venecianas con sus temas, actitudes, cualidades, formas e ideas repetidas, trascendieron del mero estilo local. Las tres son lo bastante representativas no sólo para abarcar una parte importante del manierismo sino para señalar el comienzo del arte barroco.

El espacio veneciano nunca está en reposo sino es inquieto y pleno de acción. Los edificios de Sansovino y Palladio con sus loggias (galerías abiertas), portales y ventanas profundos y su afiligranada obra de mampostería, invitan a la entrada, y en el interior, su gran amplitud permite libertad de movimientos. También se palpa la acción en los vivos contrastes de elementos estructurales y detalles decorativos, lo rectangular juxtapuesto a lo redondo y frontones completos con otros entrecortados. Las iglesias de Palladio con sus hemiciclos abiertos rodeando el altar y sus ventanales del ábside, permiten a la mirada continuar más allá en el espacio exterior. El reflejo de las fachadas en las ondulantes aguas de los canales y el empleo de las paredes interiores llenas de espejos sirven para activar las masas estáticas de la obra de mampostería y aumentar la percepción de luz y espacio.

La descentralización de la composición en la pintura veneciana es manifestación semejante, en dos dimensiones. El espacio dinámico se capta en el equilibrio alado de los elementos opuestos en el plano pictórico. Los planos de la composición se suceden hasta la profundidad en formas que permiten a la mirada viajar desde el primer plano al segundo hasta el plano de fondo, con puntos de interés en cada uno, como en el *Concierto Pastoral* de Giorgione (lámina 13) y la *Tempestad* (fig. 179); en los planos ascendentes de organización vertical como en la *Asunción* del Ticiano, en las vertiginosas alturas alcanzadas por el Veronés en el *Triunfo de Venecia*, y en el movimiento casi rotatorio que el Tintoretto imprime a su *Baco y Ariadna* (fig. 185). El predominio de lo diagonal se advierte en el movimiento curvilíneo que va de la parte superior de la derecha a la inferior de la izquierda en el *Baco y Ariadna* de Ticiano (lámina 14). Al romperse la unidad de la perspectiva central en los cuadros de Tintoretto y Veronés, se produce una fragmentación que lleva a la mirada simultáneamente en varias direcciones.

En la música se capta una expresión semejante. En los coros "quebrados" de Gabrieli, un grupo canta su parte, en contraste con la masa sonora de un coro completo, y la sucesión de sonoridades contrastantes

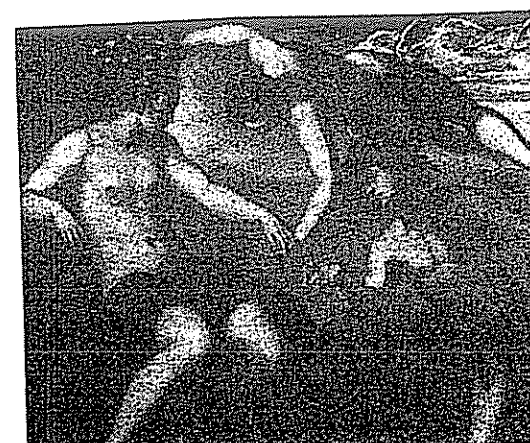


Fig. 185. TINTORETTO. *Nupcias de Baco y Ariadna*. 1577 a 1588. Lienzo al óleo, de 1.50 m X 1.62 m. Palacio Ducal de Venecia.

progresivamente crea volúmenes cada vez mayores hasta llegar al clímax en la reunión de todos ellos. La mezcla alterna de masas sonoras contrastantes o desiguales en el estilo concertante, la alternancia de niveles dinámicos muy sonoros y muy poco sonoros de grupos opuestos, al igual que el matiz del "eco" (repetición) veneciano, y el empleo de voces en extremos, esto es, sopranos o bajos (extremos altos y bajos), son recursos que intensifican los efectos de movimiento y emocionales de la música.

Si bien el manierismo tuvo sus comienzos en Florencia en los principios del siglo XVI y floreció ulteriormente en otros sitios, la adaptación veneciana del estilo fue la que mejor y con mayor rapidez fue asimilada por el barroco.

Vivir a la sombra de titanes de un pasado inmediato como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, creó un dilema para la generación joven de pintores. Al estar perfectamente conscientes que antes de ellos había habido una edad de oro y que no había posibilidad de mejorar la perfección de sus ilustres antepasados, estos jóvenes artistas se encontraron en una encrucijada. Seguir los antiguos caminos significaría seleccionar algunas ideas y técnicas de sus predecesores, y reducirlas a fórmulas útiles y prácticas. Buscar nuevos senderos indicaría dar por sentadas y dejar a un lado las realizaciones técnicas perfeccionadas, como la perspectiva lineal y atmosférica, los principios matemáticos del escorzo y la representación correcta de la anatomía, y deliberadamente romper las reglas con toda eficacia.

La primera orientación significaría trabajar "a la manera" de los gigantes del pasado, y pronto nació toda una serie de academias para transmitir las técnicas tradicionales a los jóvenes artistas. El segundo camino condujo a rompimientos y alejamientos audaces y dramáticos de los antecedentes. Fue este aspecto revolucionario que los partidarios del Renacimiento consideraron como la disolución de un orden ideal y la adopción de una "manera afectada" por artistas altamente individualistas. Uno y otro caminos condujeron al fin a nuevos derroteros, y algunos historiadores actuales

separan el periodo de 1520 a 1600, aproximadamente, de las postrimerías del Renacimiento y el barroco que nació, y para trazar los límites y caracterizar gran parte del arte de esos años, proponen llamar al periodo y al estilo *manerismo*. Este estilo nació de una crisis y se orienta en dos direcciones. Los artistas más conservadores se adhirieron por sí mismos a la tradición, y por ello cabe clasificarlos como manieristas académicos; el grupo más liberal puede ser llamado manieristas libres.

MANERISMO ACADEMICO. Cuando Vasari, el discípulo de Miguel Angel, empleó el término de *maniera*, con él quiso denotar crear a la manera de Leonardo, Miguel Angel y Rafael. Al reducir el arte de estos colosos a un sistema de reglas, pudo trabajar con rapidez y eficacia, y su alarde llegó a extremos tales que antes de él, Miguel Angel había necesitado seis años para terminar una obra, en tanto que Vasari, con su método, pudo hacer seis obras en un año. La etapa experimental tocaba a su fin y estaba a la vista la era de las realizaciones. No más genios excéntricos ni profetas en busca de almas, sólo artifices competentes. Este fue el camino tomado por Vasari, Palladio y el Veronés. Vasari en Florencia tuvo participación directa en la fundación de una academia de dibujo en 1561. En Bolonia, en 1585, la familia Caracci estableció un instituto con el nombre significativo de *academia* en el que se daban lecciones de teoría y práctica del arte.

Estos manieristas académicos no acudieron a la Naturaleza como había hecho Leonardo, sino estudiaron obras maestras con la idea de assimilar sistemáticamente el vocabulario de los titanes de fines del Renacimiento. El arte, en otras palabras, no fue un espejo de la Naturaleza sino del propio arte. En su nivel más bajo, ello entrañó la aparición de artifices con una preparación casi perfecta y un estilo basado en estereotipos, y préstamos eclécticos y reconstrucción, sin el esfuerzo doloroso de la síntesis creadora original. En su nivel más alto, este enfoque conduciría al virtuosismo en la ejecución. No excluyó de manera alguna la inspiración, esa esencia intangible que puede ser aprehendida, pero no enseñada.

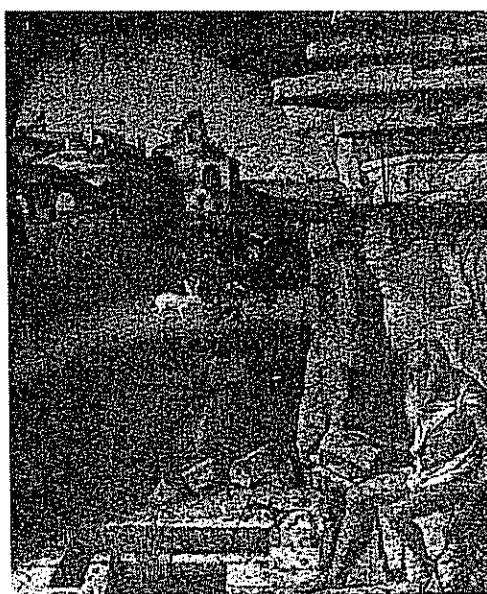
Con Palladio, el manierismo académico fue un retorno dócil a los órdenes clásicos de su maestro Vitruvio de la Roma antigua. Al adaptar las formas arquitectónicas romanas a las necesidades de su época, plasmó el amor veneciano por la prodigalidad, pero refrenó los excesos de la decoración profusa. El Veronés, por la simetría de sus diseños, sus formas cerradas y la función organizadora de sus planos arquitectónicos de fondo, fue capaz de dominar grandes multitudes y el movimiento impetuoso sin menoscabo de su unidad pictórica. Y a pesar de que la música de Gabrieli rompió la unidad del coro renacentista, abarcando y dilatando la extensión y el campo del espacio musical, su fidelidad a los métodos polifónicos tradicionales del Renacimiento hacen a su obra quedar contenida en un estricto dominio académico.

MANERISMO LIBRE. El manierismo también incluyó el arte "manerista" de artistas altamente individuales, quienes, en su rechazo de los ideales renacentistas cul-

tivaron la excentricidad y se regodearon en conflictos internos. Esta generación de pintores no podía ser maravillada por las matemáticas de la perspectiva lineal o el hallar la relación exacta de las figuras con el espacio que las rodeaba. En vez de ello, se dedicaron con entusiasmo, arrojo y decisión, a romper reglas establecidas y violar las premisas renacentistas, simplemente por el puro efecto del impacto. En estas circunstancias caprichosas, el naturalismo cedió el campo al libre juego de la imaginación; la compostura clásica abandonó su pedestal para que lo ocupara el movimiento nervioso; la definición nítida de espacio se tornó un embrollo de planos pictóricos recargados de figuras contorsionadas; la simetría y el enfoque en la figura central fueron substituidos por líneas diagonales desequilibradas que dificultaron la identificación del protagonista del drama entre la enorme multiplicidad de líneas direccionales; los planos de fondo dejaron de incluir representaciones claras y fueron nebulosos o no se utilizaron; el canon de la proporción corporal fue deformado por el alargamiento antinatural de las figuras; el claroscuro dejó de servir para el modelado de las figuras y en vez de ello, se utilizó para crear ilusiones ópticas, contrastes violentos y efectos de iluminación teatral, y colores intensísimos y ricas vestimentas opacaron a los tonos pasteles y el drapeado nítido y sencillo. En resumen, el sueño renacentista de claridad y orden se volvió la pesadilla manierista del espacio obsesivo, y el arte estuvo en peligro de transformarse en artificio.

Desde el Alto Renacimiento existían ya algunas de estas tendencias. Los cuadros enigmáticos de Giorgione que se apartan de la tradición iconográfica, no fueron muy del agrado de sus contemporáneos. En la *Virgen con el Niño y Santa Ana* (fig. 159) de Leonardo, las figuras están superpuestas con cierta discordancia y se deja a la imaginación la forma en que Santa Ana sostiene el peso de la Virgen y que ambas están sentadas. En el oscuro terror y la desolada desesperación del *Juicio Final* de Miguel Angel (fig. 194), no existe ya la claridad del espacio y hay en vez de ello partes apiñadas y espacios desnudos; el tamaño de las figuras es desproporcionado y no es posible afirmar quiénes son los salvados y quiénes los condenados.

Lo que era considerado como excepción en el Alto Renacimiento se volvió la regla bajo el manierismo, el que con gran rapidez y en muy breve lapso, fue adoptado como estilo internacional. Maneristas florentinos como Rosso Fiorentino y Benvenuto Cellini fueron atraídos a París para ser artistas de la corte de Francisco I y el discípulo de Rafael, Julio Romano fue el arquitecto oficial del Duque de Mantua. A pesar de su deseo de sorprender y sus artificios caprichosos, estos artistas no buscaron engañar, pues su arte estaba dirigido a un reducido círculo de personas cultas. Sólo quienes conocían las reglas a la perfección pudieron gozar de los giros ingeniosos y los rebuscamientos asombrosos por los cuales eran rotas. Esta fase galante o cortesana del estilo manierista, empero, quedó restringida enormemente a una sola clase y fue demasiado refinada y autoconsciente en su esteticismo, como para perdurar. En la atmósfera más cosmopolita de clase media en Venecia, en que el



Arriba: Fig. 186. JUAN BELLINI. *San Jerónimo leyendo*, hecho por 1505. Oleo sobre madera, de casi 50 cm por 38 cm. Galería Nacional de Arte, Washington, D. C. (Colección de Samuel H. Kress.)

Derecha: Fig. 187. JUAN BELLINI. *Virgen y Niño*. 1505. Oleo sobre madera, de aproximadamente 50 cm X 40 cm. Galería Borghese, Roma.

Abajo, derecha: Fig. 188. ALBERTO DURERO. *Autoretrato*. 1498. Oleo sobre madera; 50 cm X 40 cm. Museo del Prado, Madrid.

patronazgo en grupo de la *scuole* amplió sus cimientos, el manierismo ganó en vitalidad y virilidad. Fueron precisamente esos aspectos los que llegaron casi intactos al barroco.

VENECIA, LA ENCRUCIJADA

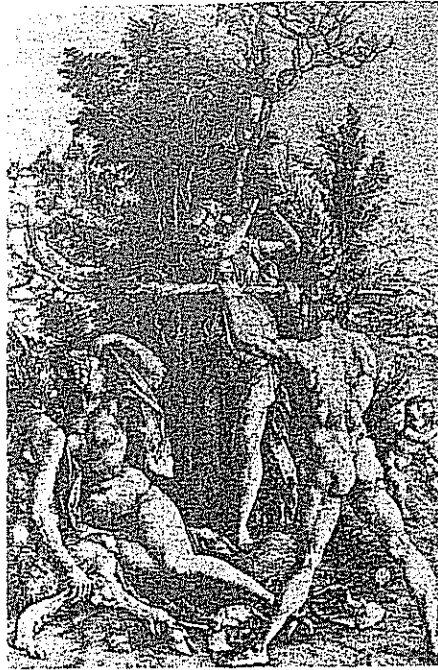
Durante el siglo XVI, Venecia fue el filtro estilístico de corrientes que fluyeron a ella desde el sur de Italia, la zona oriental mediterránea, y el norte de Europa. Los mercaderes flamencos y alemanes tenían lazos comerciales y comunidades que residían en la ciudad de los canales, en la que el comercio próspero era ininterrumpido. Igualmente activo era el ir y venir de artistas. Entre otros, los dos pintores septentrionales más grandes de su tiempo pasaron temporadas prolongadas en esta meca de las artes: Alberto Durero en el umbral del siglo XVI, y Pedro Paul Rubens en los comienzos del siglo XVII. El lapso entre ellos señaló el paso del Renacimiento al manierismo, y la llegada del barroco.

Proveniente de la ciudad alemana de Nuremberg, Durero estaba destinado a realizar una síntesis fructífera de las ideas estéticas del norte con las teorías y prácticas renacentistas del sur. Sin sacrificar por momento alguno su fuerte individualidad, logró un equilibrio en su arte entre el puritanismo pietista germano y el paganismo

hedonista italiano, entre la severidad del norte y la introspección mística y la libertad y racionalidad sureñas. Cuando el joven Durero llegó por primera vez a Venecia en 1495, Gentile Bellini trabajaba en su *Procesión en la Plaza de San Marcos* (fig. 169). Su hermano Giovanni se ocupaba de una serie de retablos para altares de iglesias venecianas, al igual que de enseñar a sus discípulos, entre los cuales se piensa estaban Giorgione y Ticiano. En conjunto, este cuarteto de pintores habló a los norteños con acentos distintos, pero para Durero, la voz más persuasiva por sobre todas fue la de Giovanni Bellini. Incluso en una visita ulterior, el maestro alemán lo llama "aún el más grande pintor en Venecia".

Las raíces en que se nutrió el arte de Giovanni Bellini fueron una combinación armoniosa y familiar de la herencia renacentista de su padre Jacopo, y las contribuciones especiales de su hermano Gentile y su cuñado Andrés Mantegna, de Mantua. Pero el fruto logrado fue la propia pintura de Giovanni que recorrió toda una gama emocional, desde el sufrimiento de su *Piedad*, pasando por las meditaciones melancólicas de santos y ermitaños (fig. 186), hasta llegar a la gracia lírica y maternidad gozosa de sus vírgenes (fig. 187) en medio





Izquierda. Fig. 189. ALBERTO DURERO. *Hércules en la encrucijada*, hecho por 1498. Grabado en plancha de cobre, de 31 cm por 22 cm.

Abajo, izquierda. Fig. 190. ALBERTO DURERO. *Virgen con Niño y multitud de animales*, hecho aproximadamente en 1503. 32 cm X 24 cm. Biblioteca Albertina, Viena.

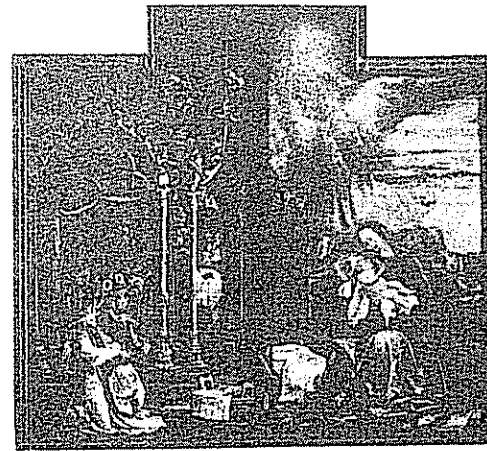


de poéticas campiñas bañadas por una luz suave, dorada y dulce, que daba a la Naturaleza una unidad resplandeciente y cálida. Los frutos del arte luminoso de Giovanni nutrieron las realizaciones no sólo de sus discípulos y sucesores en sí, sino que también alcanzaron a Durero.

En su *Autorretrato* (fig. 188), Durero divide su espacio pictórico de manera que la figura se recorta en contra de un fondo cerrado, por un lado, en tanto que en el otro sugiere espacio más profundo. Este recurso de los pintores del norte también quedó asimilado en el vocabulario veneciano, como se advierte en las obras de Giovanni Bellini (figs. 186 y 187), Giorgione y Ticiano. En ese aspecto Durero se revela no como un artífice y un artista, sino como un joven maestro dueño de sus medios de expresión, lleno de gravedad, y un humanista renacentista emancipado. La inscripción de 1498 reza: "Hice este retrato basado en mi aspecto cuando tenía 26 años". El largo cabello que cae en rizos y las vestiduras elegantes le dan un toque de riqueza visual, en tanto que la expresión seria, interrogante, aporta una nota sombría y adusta. Agorero es también el paisaje, con sus montañas amenazadoras que se destacan sobre la fértil campiña italiana en el fondo del cuadro. Detrás de los Alpes estaba Alemania, que atravesaba por un torturado siglo de guerras entre campesinos, disensiones internas y reforma religiosa, como si buscara liberarse y superar la ciénaga del caduco medievalismo.

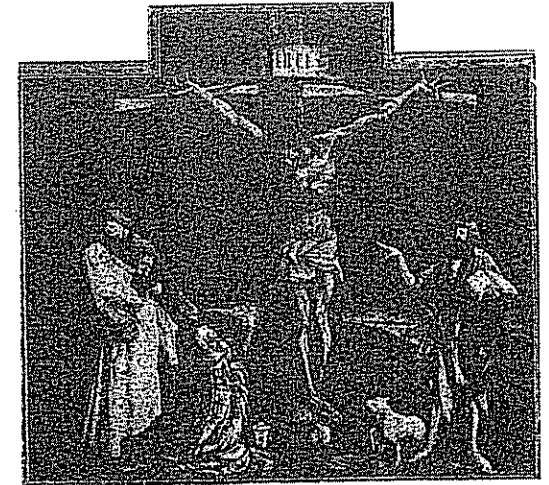
Hércules en la Encrucijada (fig. 189) es una afirmación eminentemente personal que puede reflejar la lucha interior de este joven Hércules del arte, entre las corrientes del norte y del sur. Este grabado en cobre es ejemplo de las artes gráficas (xilografía, aguafuerte y grabado con punta de plata), que junto con la pintura, ocuparon la atención de Durero en toda su carrera de creador. El mito clásico nos habla de la elección de Hércules entre la Virtud y el Vicio, entre el amor puro y el licencioso. En este caso, empero, la Virtud no es una plácida personificación de la buena vida sino una airada amazona que empuña un garrote para castigar a su adversaria, quien, por su parte, está muy ocupada en un lance amoroso con un sátiro bicorne. Hércules se enfrenta a la Virtud, pero su posición es bastante ambigua, pues mira al Vicio en tanto trata de detener la riña y aplacar los esfuerzos demasiado celosos y excesivos de la Virtud. Los trazos del cuerpo de Hércules muestran con nitidez la influencia de Pollaiuolo, a quien Durero admiraba enormemente, y si bien Durero recibió influencias de los italianos, sus dibujos y estampas ejercieron un efecto notable en la obra de los manieristas florentinos y venecianos.

La preocupación por la representación fidedigna de la Naturaleza que Durero sintió toda su vida, se advierte en



Izquierda. Fig. 191. MATIAS GRUNEWALD *Natividad*, panel central del gran *Retablo de Isenheim*. Terminado en 1515. Oleo sobre madera, 2.425 m X 3.02 m. Museo de Unterlinden, Colmar.

Abajo. Fig. 192. MATIAS GRUNEWALD. *Crucifixión*, panel central del exterior del *Retablo de Isenheim*. Terminado en 1515. Oleo sobre madera, de 2.425 m X 3.02 m. Museo de Unterlinden, Colmar.



su *Virgen y Niño con Multitud de Animales* (fig. 190). Las bestias de este gran pintor no muestran parentesco con las de los bestiarios medievales, sino son los animales que habitan los campos y los bosques, representados con la mayor fidelidad posible. Las ovejas de Durero juguetean y pastan, sus lobos están al acecho de la presa, y las aves vuelan libremente por los aires. Las observaciones minuciosas y meticulosas como las señaladas, fueron resultado no sólo de su penetrante mirada sino también del estudio asiduo de tratados acerca de formaciones geológicas, estructura de plantas y anatomía de animales y aves.

El espíritu del norte, pero tocado suavemente por los rayos del sol renacentista italiano, quedó plasmado maravillosamente en el gran *Retablo de Isenheim* de Matías Grünewald, contemporáneo de Durero, aunque mayor que él. Esta obra maestra fue pintada para el orden de San Antonio, que sostenía hospitales para los indigentes. Consiste en un ciclo de escenas pintadas por delante y por detrás en dos juegos de paneles plegadizos, con alas laterales fijas, en pares una tras la otra. Esta forma intrincada muestra afinidad con el arte septentrional del libro, que permite ver hoja tras hoja según se necesitara en las ceremonias religiosas del calendario litúrgico. Seres terrenos, celestiales e infernales por igual están presentes para adorar, atestiguar, horrorizar y tentar. Los temas y expresiones recorren toda una gama que va desde la alegría estática de los ángeles músicos en el panel de la *Natividad* (fig. 191) hasta el abismo de desesperación en las *Tentaciones de San Antonio* (fig. 193), en donde las palabras del atormentado santo están escritas en un fragmento de papel en la zona inferior derecha: "¿Dónde estabas buen Jesús, dónde estabas? ¿Por qué no acudiste a sanar mis heridas?" Los profusos detalles van desde la Anunciación y la Natividad, pasan por la Pasión y Entierro de Jesús hasta las pruebas a que es sometido San Antonio, el legendario fundador del monasticismo cristiano.

La iconografía extraña y oscura proviene de diversas fuentes, incluidas las Sagradas Escrituras, los escritos místicos de Santa Brígida de Suecia y las pinturas de los contemporáneos de Grünewald, Durero en primer tér-

mino. La extraña *Natividad* (fig. 191) omite a San José, la cuna, los animales y los pastores. La *Crucifixión* incluye a San Juan Bautista, raras veces mostrado. En la *Natividad* de Grünewald la Virgen aparece dos veces, una a la derecha como la más conocida Virgen con Niño, y a la izquierda arrodillándose en oración en una capilla gótica a manera de templo, con su cabeza rodeada de luz de lo alto. Esta visión fue descrita por Santa Brígida en sus *Revelaciones*, y la alusión también sugiere el Magnificat en el Evangelio según San Lucas (1:46-55), "donde la Virgen dice: "Mi alma glorifica al Señor y exulta de júbilo mi espíritu en Dios, mi Salvador". Las imágenes de los profetas, músicos y el jarro veneciano de cristal a sus pies pueden guardar relación con las Revelaciones de San Juan, en donde los 24 ancianos del Apocalipsis aparecen con ánforas que simbolizan sus oraciones, e instrumentos musicales que simbolizan las plegarias.

En la *Crucifixión* (fig. 192), Grünewald muestra a San Juan Bautista en el lado derecho de la cruz, a San Juan Evangelista a la izquierda, y a los santos Sebastián y Antonio en las alas laterales. De este modo incluye a los intercesores en lo que respecta a las principales enfermedades tratadas en el hospital: San Sebastián para la peste, los dos Juanes para la epilepsia y San Antonio para el fuego de San Antonio (se piensa que era una inflamación infecciosa febril de la piel conocida ahora como erisipela) Nada de armonía italiana suaviza la dramática agonía del Cristo crucificado. De la cruz de



madera fresca y mal cortada cuelga el cuerpo llagado de Cristo y las manos se retuercen en un espasmo final. Dichos detalles tienen gran fuerza descriptiva naturalista, pero las dimensiones no naturales de las figuras no guardan relación con lo acostumbrado en el arte renacentista meridional. Cabe preguntar si Grunewald siguió la forma medieval de proporcionar sus figuras según su importancia teológica o dramática. Comparemos el tamaño de las manos de la Magdalena con las del Salvador. O cabe preguntar también si en forma gráfica subraya la profecía de San Juan Bautista: "Preciso es que El crezca y yo mengüe" (San Juan 3:30). En uno y otro casos sacrifica las proporciones "correctas" en aras de su diseño.

Las *Tentaciones de San Antonio* (fig. 193) con sus apariciones horripilantes y monstruosas, recordaba a los pacientes que sufrían las pruebas terribles soportadas por su patrón. El retablo de Isenheim, que abarca y muestra toda una gama de sentimientos humanos, se ha convertido en uno de los documentos más impresionantes de la historia del arte. Equivale, en alcance y magnitud, a la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel (lámina 11, figs. 162 a 165), a los frescos de Rafael en la Stanza della Segnatura (lámina 12), y a la serie de *Apocalipsis* o *Pasión* de Durero, que fueron terminadas en el mismo decenio.

Isquierda Fig. 193. MATIAS GRUNEWALD. *Tentaciones de San Antonio*, panel derecho de la segunda parte del *Retablo de Isenheim*. Terminado en 1515. Oleo sobre madera, de 2.425 m X 1.50 m. Museo de Unterlinden. Colmar.

LOS CAMINOS AL BARROCO

Desde Venecia, Roma y los centros en que floreció el manierismo internacional, los rayos que condujeron al barroco se extendieron en todas direcciones. La pujante industria editorial permitió la libre corriente de las ideas venecianas, que alcanzó a todo país civilizado. Los escritos de Palladio, traducidos al inglés con comentarios de Inigo Jones, fueron los pilares de la arquitectura de Cristóbal Wren y los estilos "georgianos" (de la época de los Jorges), y de ahí a los estilos colonial y federalista en América. La impresión de partituras musicales permitió a los compositores venecianos gozar de preeminencia general. La diplomacia veneciana, al evitar compromisos en uno y otros extremos, abrió la brecha para la aceptación de algunos aspectos del estilo veneciano en países en que aconteció la Reforma y la Contrarreforma. Las innovaciones venecianas en arquitectura y pintura fueron adoptadas ávidamente por la Iglesia y círculos cortesanos de España y Francia. La jerarquía eclesiástica y la aristocracia necesitaban del esplendor impresionante de las artes para reforzar sus posiciones exaltadas. Cuanto más monumentales fuesen los edificios, más lujosos los decorados y más grandiosos los espectáculos musicales, mejor servían las artes a su finalidad. Por esa causa fue lógico que ambos buscaran la expresión más rica y pródiga de su ideal, que hallarían en Venecia.

El Greco, después de estudiar en el taller de Ticiano y asimilar el manierismo de Tintoretto, halló acomodo y fama en la Iglesia y los círculos cortesanos de España, en donde su arte dejó una huella indeleble. Rubens pasó ocho años en Italia, gran parte del tiempo haciendo copias de obras de Ticiano; después captó las técnicas venecianas y las llevó a los Países Bajos y Francia. El y su discípulo van Dyck las hicieron pasar a Inglaterra y por último a América. En los países en que ocurrió la Contrarreforma, la música eclesiástica siguió siendo más fiel a la tradición romana, pero en círculos profanos la música veneciana fue aceptada sin mayores trabas. Empero, en los centros reformistas como Holanda, países de la península escandinava y en especial el norte de Alemania, la mayor libertad litúrgica de las formas musicales venecianas se adaptó mucho mejor a las finalidades de la iglesia protestante, precisamente por su alejamiento de los modelos ortodoxos romanos. Sweelinck, que estudió en Venecia con Andrés Gabrieli y Zarlino, llevó a Amsterdam el estilo veneciano de instrumentos de teclado, en donde su gran reputación atrajo estudiantes de órgano de Alemania, que más tarde enseñaron a la generación de Pachelbel y Buxtehude, espíritus tutelares que influyeron en el estilo de Bach y Handel. Cavalli, sucesor de Monteverdi en la ópera veneciana, fue llevado a París para escribir la música de las fiestas nupciales de Luis XVI. Heinrich Schütz, el más grande compositor alemán antes de Juan Sebastián Bach y Jorge Federico Handel y elemento definitivo en la génesis de su arte, fue discípulo de Giovanni Gabrieli y Monteverdi. En suma, el estilo veneciano se volvió parte del vocabulario básico del lenguaje barroco.



LAMINA 15. EL GRECO *Entierro del Conde de Orgaz*. 1586. Lienzo al óleo de 4.8 m X 3.50 m. Santo Tomé. Toledo

13 EL ESTILO BARROCO DE LA CONTRARREFORMA

ROMA, FINALES DEL SIGLO XVI Y COMIENZO
DEL XVII

Los hechos cataclísmicos que sacudieron a Roma y a toda Europa en el curso del siglo XVI despertaron a la Ciudad Eterna de su sueño renacentista de armonía y la enfrentaron a la dura realidad de la contradicción y el conflicto. De ahí en adelante, todo aspecto de la vida religiosa, científica, política, social, económica y estética, sería sometido a nuevo examen y cambios radicales. La visita de una serie de inquietas personalidades sería algo así como un presagio de los acontecimientos por venir. Martín Lutero había estado en Roma en los comienzos del siglo y sus observaciones avivaron el fuego de su indignación moral. El movimiento reformista que inició, junto con Zwinglio y Juan Calvino, rompería la unidad de la Iglesia Universal y dividiría a Europa en los campos de batalla de la Reforma y la Contrarreforma.

El siguiente visitante, el emperador del Sacro Romano Imperio Carlos V, añadió más tribulaciones a las existentes. Los viajes de los grandes navegantes y las enormes riquezas que los conquistadores habían hallado en las rutas descubiertas, habían hecho que la mayor parte de América del Norte, del Centro y del Sur cayese bajo el dominio de la corona española. Con el monopolio del comercio de especias del Oriente y las riquísimas minas de oro y plata del Nuevo Mundo que llenaban de fabulosas riquezas sus arcas, España rápidamente se convirtió en el país más poderoso del mundo. Por una combinación de herencia, matrimonio y altas finanzas, Carlos I de España había llegado a ser Carlos V del Sacro Romano Imperio. Al tener bajo su férreo dominio a los Países Bajos, las Alemanias y Austria, el ambicioso emperador dirigió los ojos a Italia, y uno por uno, los antiguos ducados independientes y ciudades estado cayeron bajo su égida. No toleró la resistencia de bando alguno, y en 1527 los mercenarios de su Católica Majestad entraron en Roma, la saquearon y expoliaron. Ocho días después, la gran ciudad era una ruina humeante, el Vaticano un cuartel, San Pedro un establo y el Papa Clemente VII un prisionero virtual en el castillo de Sant' Angelo. A partir de ese momento, lo único que quedó al papado fue condescender con la política española; un virrey español gobernó en Nápoles, y en Milán el gobierno fue español. Por medio de los Gonzaga en Mantúa, los d' Este en Ferrara y los Médicis en Florencia, los españoles dominaron todos los centros importantes y con los españoles en el poder, fueron implantadas la austeridad y religiosidad, la etiqueta y la elegancia cortesana propias de España.

Otro visitante fue el astrónomo Copérnico, cuyo libro *De Revolutionibus Orbium Coelestium* estaba destinado a cambiar la concepción del cosmos, de un enfoque geocéntrico a otro heliocéntrico. El hombre renacentista sufrió un enorme impacto al comenzar a advertir que era habitante de un planeta menor que giraba en el espacio, y no el centro de la creación como creía. Más tarde, cuando sus observaciones tendieron a comprobar la teoría de Copérnico, Galileo fue enjuiciado por herejía, y sentenciado a prisión, de la que salió al retractarse. El efecto acumulativo de estos descubrimientos científicos y de otros, comenzó a debilitar la creencia en los milagros y en la intervención divina en los asuntos humanos.

Después siguieron los teólogos, quienes durante las tormentosas sesiones del concilio de Trento se encargaron de la reforma interna de la Iglesia. Después de sesudas deliberaciones, el audaz pensamiento humanístico fue transformado en reacción violenta; la filosofía neoplatónica fue substituida por un retroceso al escolasticismo aristotélico; las voces distantes pero seductoras de la antigüedad pagana fueron ahogadas por el rugido del fuego y azufre medievales otra vez desencadenados; el gusto por la belleza sensual fue desterrado por el autorreproche amargo; las promesas de actitudes religiosas liberales fueron aplastadas por un retorno a la ortodoxia estricta; el acceso reciente a la literatura y los conocimientos por la imprenta, así como los descubrimientos científicos, fueron suprimidos por la Inquisición Universal y el *Index Expurgatorius*; Dios apareció no como el padre amante sino como un juez terrible, Cristo no como el Buen Pastor sino como el gran Justo Juez.

Los fundadores de las nuevas órdenes religiosas de la Contrarreforma que moldearían el curso del catolicismo en el siglo XVII, estuvieron en Roma varias veces. Felipe Neri reunió legos de todas las clases, desde aristócratas hasta mendigos, en su Congregación del Oratorio, para reuniones informales y los alentó a rezar o predicar según se los pidiera el espíritu. Al dramatizar y poner música a historias y parábolas bíblicas conocidas (prototipo de los oratorios barrocos), hizo que naciera un espíritu fuertemente devoto que movió los corazones de los pobres y los humildes. Ignacio de Loyola vino de España para obtener la autorización papal para su Sociedad de Jesús, orden militante dedicada a la obra misionera y a la educación en países extranjeros y participación activa en los asuntos mundanos. También surgieron las figuras de los místicos Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, cuyas capacidades para combinar la forma de vida contemplativa y activa dieron por resultado una expresión literaria



LAMINA 16. DIEGO VELAZQUEZ. *Las Meninas*. 1656.
Lienzo al óleo, de 3.13 m X 2.71 m. Museo del Prado, Madrid

CRONOLOGIA: Roma y España, siglo XVI y comienzos del XVII

Hechos generales: Roma

1527	Los mercenarios de Carlos V saquean Roma. Se extiende la reforma protestante bajo Lutero en Alemania, y bajo Zwinglio y Calvino en Suiza.	1600	Victoria publica una colección de misas, motetes, salmos e himnos, dedicados a Felipe II.
1534	Comienza la reacción al humanismo renacentista.	1604	Es publicada en Madrid la primera parte de <i>Don Quijote</i> , de Cervantes (la parte segunda en 1615).
1540	Comienza la Contrarreforma.	1621 a 1665	Felipe IV, rey de España.
1542	Ignacio de Loyola funda la Sociedad de Jesús (jesuitas).	1623	Velázquez es nombrado pintor de la corte.
1543	Es establecida la Inquisición.	1648	Tratado de Westfalia; el poderío español en Europa es refrenado.
	Se publica la obra de Copérnico <i>De Revolutionibus Orbium Coelestium</i> .		
	Comienza a ejercerse censura de todo material impreso.		
1545	Concilio de Trento (de 1545 a 1563); emprende la reforma interna de la Iglesia; reafirma dogmas.	?	1567 Juan Bautista de Toledo.
1547	Miguel Angel es nombrado arquitecto en San Pedro.	1507 a 1573	Giacomo Vignola.
1555	Volterra ordena pintar túnicas a los desnudos "ofensivos" del <i>Juicio Final</i> de Miguel Angel.	1530 a 1597	Juan de Herrera.
por 1562	Teresa de Avila y Juan de la Cruz reforman las órdenes carmelitas.	1531 a 1621	Juan Bautista Monegro.
1575	Se aprueba la fundación de la Congregación del Oratorio, bajo la dirección de Felipe Neri.	Aprox. 1540 a 1604	Giacomo della Porta.
1616	El Papa prohíbe a Galileo no "enseñar ni defender" las investigaciones que confirman la teoría de Copérnico; comparece ante la Inquisición en 1633.	1556 a 1629	Carlos Maderno.
1622	Canonización de Ignacio de Loyola, Teresa de Avila, Felipe Neri y Francisco Javier.	Aprox. 1580 a 1648	Gómez de Mora.
		1598 a 1680	Juan Lorenzo Bernini.
		1599 a 1667	Francisco Borromini.
		1665 a 1725	José de Churriguera.
		Aprox. 1683 a 1742	Pedro de Ribera.

Arquitectos y escultores

		1498 a 1578	Julio Clovio.
		1514 a 1614	El Greco (Domenicos Theotocopoulos).
		1573 a 1610	Miguel Angel Merisi da Caravaggio.
		1599 a 1660	Diego Velázquez.
		1617 a 1682	Bartolomé Murillo.
		1642 a 1709	Beato Andrés Pozzo.

Pintores

		1498 a 1578	Julio Clovio.
		1514 a 1614	El Greco (Domenicos Theotocopoulos).
		1573 a 1610	Miguel Angel Merisi da Caravaggio.
		1599 a 1660	Diego Velázquez.
		1617 a 1682	Bartolomé Murillo.
		1642 a 1709	Beato Andrés Pozzo.

Músicos

		Aprox. 1500 a 1553	Cristóbal Morales.
		Aprox. 1500 a 1566	Antonio de Cabezón.
		1524 a 1594	Giovanni da Palestrina.
		Aprox. 1548 a 1611	Tomás Luis de Victoria.

Escritores

		1491 a 1556	Ignacio de Loyola.
		1515 a 1582	Santa Teresa de Avila.
		1538 a 1584	San Carlos Borromeo.
		1542 a 1591	San Juan de la Cruz.
		1547 a 1616	Miguel de Cervantes.
		1562 a 1635	Lope de Vega.
		1600 a 1681	Pedro Calderón de la Barca.

Hechos generales: España

1474 a 1516	Reinado de Fernando e Isabel, los Católicos; Colón descubre las expulsión de los moros y judíos de España. Antillas (1492); parte de América Central y del Sur (1498);
1516 a 1556	Carlos I, rey de España; en 1519 se convierte en el emperador Carlos V del Sacro Romano Imperio.
1556 a 1598	Felipe II Rey de España; el imperio español alcanza su extensión máxima.
1561	Madrid es elegida como capital del reino.
1563 a 1584	Construcción del palacio del Escorial.
1583	Victoria publica <i>Missarum libri duo</i> , libro de misa dedicado a Felipe II.
1588	La armada española es vencida por la Inglesa.
1598 a 1621	Felipe III, rey de España; ocaso del poderío español.

importante de ese periodo y la reorganización y reorientación de las órdenes de carmelitas; también surgió Carlos Borromeo, el joven y enérgico arzobispo de Milán, quien escribió manuales para artistas, y para estudiantes y maestros en los muchos seminarios que fundó. En una gran ceremonia en la recién terminada Basílica de San Pedro, el 22 de Mayo de 1622, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Avila y Felipe Neri fueron canonizados y elevados a los altares de la iglesia. Giacomo Vignola, Giacomo della Porta, Carlos Maderno, Juan Lorenzo Bernini y Francisco Borromini fueron llamados para construir iglesias y capillas en su honor.

En la marejada de la Reforma, la armonía, estabilidad y elegancia clásicas del arte renacentista prácticamente no tuvieron la fuerza suficiente para sobrevivir, como tampoco pudo adaptarse el refinadísimo y dramático arte del manierismo al nuevo clima religioso. La alegría cedió el paso a la sobriedad, las Venus se transformaron en Virgenes, los Bacos y Apolos, en Cristos barbados. La forma y unidad orgánicas de la bóveda de la Capilla Sixtina decorada por Miguel Angel se transformaron en el conjunto amorfo y calculado del temible *Juicio Final* (fig 194). Se reprochó a Palestrina haber escrito madrigales, y de ahí en adelante escribió sólo

misas. Bajo las normas inflexibles sentadas por el Concilio de Trento, el arte religioso de nuevo quedó firmemente supeditado a la religión, y los clérigos tuvieron que asumir la responsabilidad de la forma en que los artistas trataban temas religiosos.

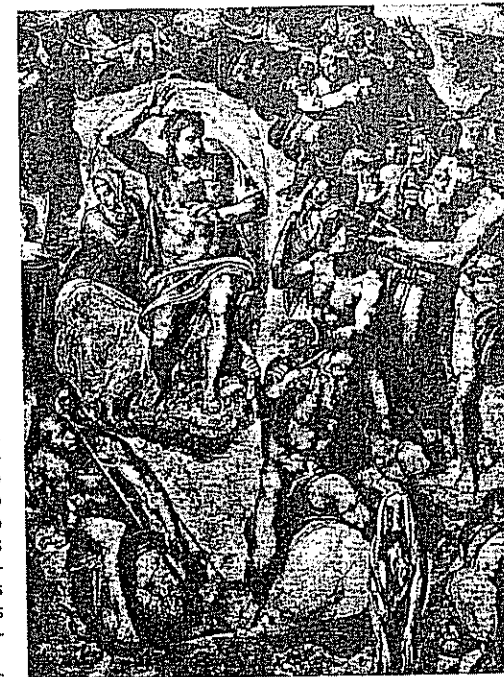
Las vidas y actitudes de los artistas de la Contrarreforma fueron afectadas profundamente por la nueva atmósfera religiosa. El *Juicio Final* de Miguel Angel fue criticado porque su Cristo apolíneo no tenía barba, y por haber incluido en la composición detalles clásicos paganos como Caronte, el barquero de la muerte, que cruza con las almas a través de la laguna Estigia. Se ordenó que pintara vestiduras para cubrir los "desnudos ofensivos" y sólo la oportuna intervención de un grupo de artistas salvó al *Juicio Final* de ser borrado. En sus últimos años de vida el gran hombre se volvió un recluso que cambió el arte figurativo por las abstracciones de la arquitectura y se dedicó principalmente a la construcción de la obra de San Pedro, proyecto en el que no cobró salario alguno. En la intimidad de su estudio trabajó intermitentemente en la escultura, y plasmó posturas melancólicas en las últimas *Piedades*, una de las cuales deseaba fuese para su tumba. Palestrina fue apartado de su condición de jefe del coro Sixtino pues rechazó el voto del celibato y alejarse de su esposa; más tarde fue instalado de nuevo en su puesto y se le encomendó una reforma de la música eclesiástica.

Juan Lorenzo Bernini, el escultor arquitecto más activo y que mayor éxito alcanzó en el barroco de la Contrarreforma tuvo lazos íntimos con los jesuitas y practicaba regularmente los ejercicios espirituales de San Ignacio. Andrés Pozzo, que pintó el techo pleno de efectos ilusionistas de la Iglesia de San Ignacio, fue miembro de la orden jesuita. El Greco, el más grande representante del arte español de la Contrarreforma, fue un místico religioso en cuyos últimos lienzos visionarios deja de existir prácticamente la materia física; sus figuras son más espíritu que carne, y sus ambientes más celestiales que terrenos.

Como tomaron forma las cosas, el estilo barroco de la Contrarreforma vio la luz en Roma, en donde alcanzó su apogeo en un periodo de 50 años, entre 1620 a 1670; sus destellos fueron captados simultáneamente en España, el brazo fuerte secular de la milicia eclesiástica. De ahí en adelante, se extendió a todos los países católicos romanos de Europa, y fue llevado con las órdenes misioneras a las Américas y a las distantes colonias de España y Portugal.

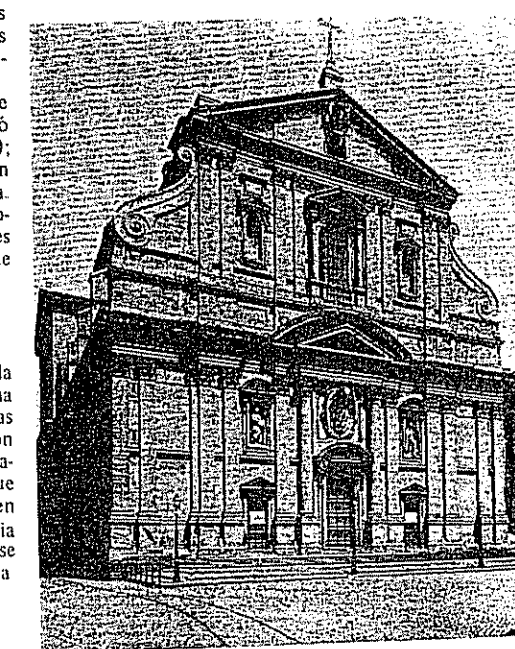
EL ARTE DE LA CONTRARREFORMA ROMANA

ARQUITECTURA. Como monumento central de la orden jesuita la iglesia de El Jesús (Il Gesù) en Roma (fig. 195) se transformó en el prototipo de muchas iglesias de la Contrarreforma. Por esta causa, aparecieron diferentes versiones y variaciones de ella, y justificadamente ha sido calificada como el diseño religioso que más influyó en los últimos cuatro siglos. Encargado en 1564, El Jesús combina motivos clásicos de la herencia renacentista con algunos de los nuevos elementos que se identificaron con la arquitectura de la Contrarreforma



Arriba: Fig. 194. MIGUEL ANGEL. *Juicio Final*, detalle. 1534 a 1541. Fresco de 14.4 m X 13.2 m. Capilla Sixtina, Vaticano, Roma.

Abajo: Fig. 195. GIACOMO VIGNOLA Y GIACOMO DELLA PORTA. Fachada. El Jesús, Roma; 31.5 m de altura X 34.5 m de anchura.



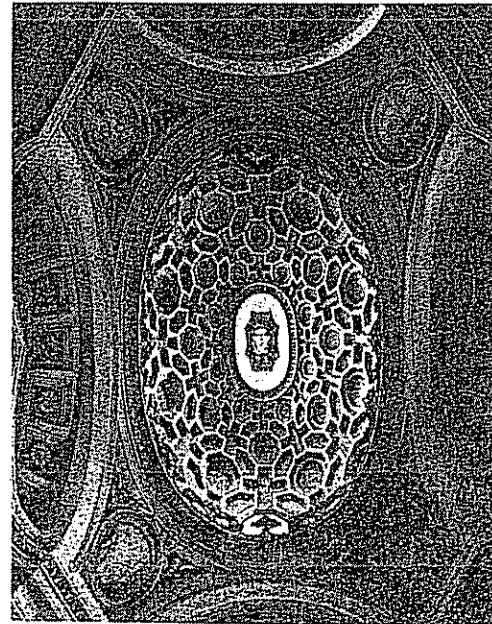


San Carlos de las Cuatro Fuentes (figs 196, 197), iglesia hecha por Borromini, es una de las más talentosas expresiones del periodo. Aprovechando al máximo el pequeño sitio en el cruce de dos calles, con una fuente en cada una de las cuatro esquinas, el arquitecto creó un plan que incluyera un juego complejo de formas geométricas. La planta está formada por dos triángulos equiláteros unidos en la base para hacer un romboide en forma de diamante, que después fue suavizado con líneas curvas. A semejanza del telón ondulante de un teatro, las undosas paredes ascienden hasta llegar a la cúpula oval (fig. 197), cuya superficie interior está incrustada con un artesonado de octágonos entremezclados con hexágonos alargados que se unen para producir cruces griegas en los huecos entre unos y otros. Estos elementos disminuyen de tamaño hacia la cúspide, para sugerir mayor altura. Las claraboyas parcialmente ocultas permiten que la luz entre y dé a la trama en panal una claridad resplandeciente. La fachada (fig. 196) está animada de movimiento por la alternación de paredes cóncavas y convexas y la corriente de formas curvilíneas que permite un juego máximo de luces y sombras sobre la superficie irregular.

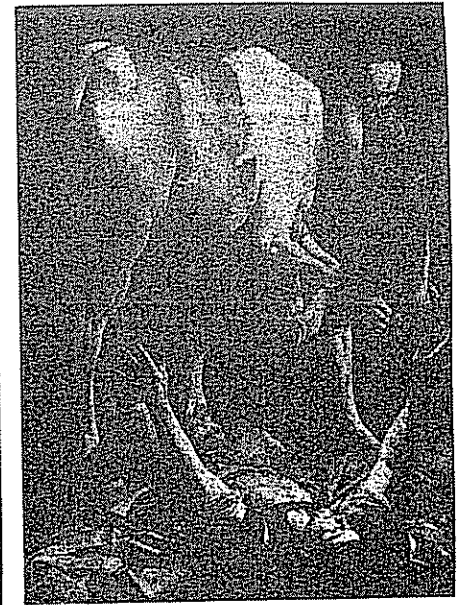
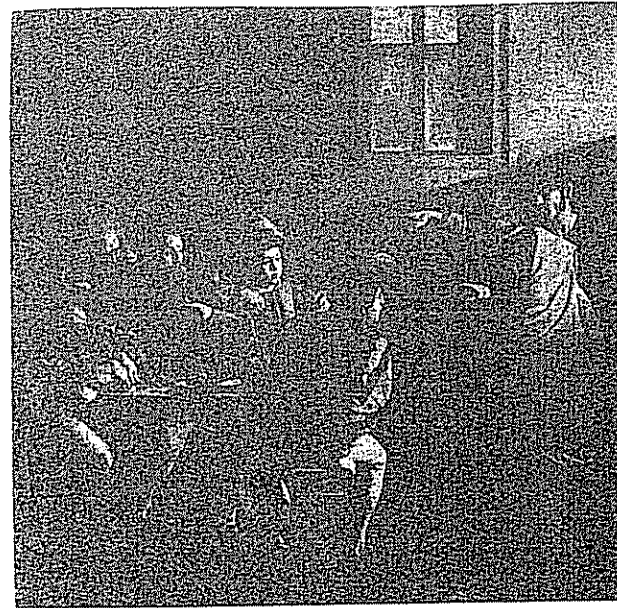
PINTURA Y ESCULTURA. De todos los pintores y escultores activos en la Roma posrenacentista, dos sobre-

Izquierda: Fig. 196. FRANCISCO BORROMINI. Fachada de San Carlos de las Cuatro Fuentes, Roma, comenzada en 1635; fachada, en 1667. La iglesia tiene 15.6 m de largo X 10.2 m de ancho; la fachada, 11.4 m de ancho.

Abajo: Fig. 197. FRANCISCO BORROMINI. Interior de la cúpula, San Carlos de las Cuatro Fuentes, Roma, hecha por 1638.



La iglesia, de una sola nave es-ante todo una sala espaciosa que se extiende en sentido longitudinal con capillas laterales envueltas en la penumbra, un crucero apenas marcado y una inmensa cúpula fuente principal de iluminación, y su conjunto deriva de las plantas centralizadas de Miguel Angel y Palladio. Pero la corta nave central que se extiende mas allá del crucero repite las concesiones hechas en San Pedro, cuando los planes de Bramante y Miguel Angel fueron combinados con el añadido de la larga nave central de Carlos Maderno. El diseño de la fachada, obra de Giacomo Vignola, poco modificado después de su muerte por su sucesor Giacomo della Porta, recuerda un arco triunfal romano en la planta baja, pero el techo colgadizo sobre las capillas laterales está oculto por una voluta a cada lado, que terminan en las puntas laterales del frontón triangular.



salen por méritos indiscutibles: Caravaggio y Bernini. Caravaggio, llamado así en honor de su poblado nativo, llevó con él a Roma la tradición lombarda y veneciana del manierismo libre, en tanto que Bernini, escultor, arquitecto, diseñador y pintor sintetizó los elementos del Renacimiento, los de Miguel Angel, del manierismo y del barroco, y llevó a este último a su climax expresivo en la Ciudad Eterna. Inquieto y rebelde, Caravaggio siempre estuvo en pleito con la sociedad y con sus patronos. Bernini, a pesar de su temperamento apasionado, fue empero, un cortesano de suaves modales. "Tenéis suerte", dijo a Bernini el recién elegido Papa Urbano VIII, "en ver a Maffeo Barberini Papa; pero es mucho mayor fortuna que el caballero Bernini viva en la época de nuestro pontificado". Ambos artistas estaban destinados a lograr efectos de alcances vastísimos en los progresos futuros de su arte, Caravaggio con su sorprendente claroscuro, en los pintores ulteriores del barroco italiano y francés, al igual que en Rubens y Rembrandt; Bernini, con sus columnas salomónicas y los revolucionarios efectos de ilusionismo, en la escultura y arquitectura barrocas.

Caravaggio, que pintó en Roma entre 1590 y 1606, despreciaba el decoro, la dignidad y la elegancia del Renacimiento y trató pictóricamente una serie de temas religiosos en una forma vivida terrenal. Su *Vocación de San Mateo* (fig 198) muestra al futuro evangelista entre un grupo en una taberna. Una densa obscuridad se cierne sobre la mesa en que están siendo contadas las monedas del impuesto y al entrar Jesús, una gran franja de luz ilumina la cara barbada de San Mateo y los semblantes de los jóvenes del centro. Al bañar la luz cada figura y objeto con diversos grados de intensidad, se transforma en el medio por el cual Caravaggio penetra

Izquierda: Fig. 198. CARAVAGGIO. *Vocación de San Mateo*, 1597 a 1598. Lienzo al óleo, de 3.35 m X 3.45 m. Capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma.

Derecha: Fig. 199. CARAVAGGIO. *Conversión de San Pablo*, 1601 a 1602. Lienzo al óleo, de 2.25m X 1.75 m. Capilla Cerasi, Santa María del Popolo, Roma.

la superficie de los hechos y revela el espíritu interior de los sujetos y los temas que muestra. Su *Vocación de San Mateo* en el comienzo fue rechazado por la iglesia para la cual fue pintado, pues mostraba al santo en una situación demasiado mundana, si bien el suceso fue narrado por el propio evangelista.

En la *Conversión de San Pablo* (fig 199), Caravaggio crea un destello cegador, propio de un relámpago, para dar relieve a la iluminación interior del santo. El pasaje del Nuevo Testamento reza: "Y de repente se vio rodeado de una luz del cielo y cayendo a tierra oyó una voz que decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues?" (Hechos, 0:4-5). Al observar con detenimiento el cuerpo yacente de San Pablo, desde un ángulo extraordinariamente escorzado, con los brazos en alto como si tratara de abrazar la nueva luz, el espectador es arrastrado por la fuerza del hecho y comparte el asombro e interés del ayudante y del enorme caballo que sujeta.

Los esfuerzos de Caravaggio para crear un arte religioso verdaderamente popular, como lo viesen los ojos del hombre del pueblo, tuvieron una acogida diversa, y, paradójicamente, sólo un círculo reducido de conocedores captaron su originalidad e importancia. Los sacerdotes romanos y el público prefirieron la elegancia y el ilusionismo más convencionales, y la obra de Pozzo y

Bernini fue más del gusto y agrado de las mayorías de la época

En Juan Lorenzo Bernini, el impetuoso y polifacético escultor y pintor, el barroco de la Contrarreforma romana halló su exponente más representativo y prolífico. Bernini, como diseñador de la gran plaza de la basílica de San Pedro (fig. 166) que comienza con la *piazza obliqua* trapezoidal por delante de la fachada para abrirse en la imponente zona elíptica rodeada por la majestuosa columnata a base de cuatro columnas dóricas; como escultor de muchas de las capillas importantes de la Basílica, en especial la del ábside con la cátedra de San Pedro; como diseñador de monumentos, verbigracia, la fuente de los Cuatro Ríos de la Piazza Navona, es el responsable directo de haber dado una nueva faz a la Roma moderna, labor en la que sobrepasa incluso la de Miguel Ángel

De todas sus obras, la capilla Cornaro dedicada a la *Doctora Mística Santa Teresa*, es la obra más típica de esta fase del barroco. En el grupo escultórico central sobre el altar (fig. 200), Bernini muestra a la Santa en éxtasis, y para hacerla se basó en los escritos de las visiones que ella dejó. Describe la aparición de un ángel brillante con un venablo dorado con el que le penetró el corazón.

"El dardo con que me hirió
estaba lleno de amor,
y mi espíritu se unió
y volvió uno con su Hacedor"

El cuerpo de la Santa, como lo denotan los pliegues ondulantes de su drapeado de hondas franjas, parece ascender y caer en éxtasis voluptuoso, y el ángel (muy parecido a Cupido con su flecha) está a punto de atravesarle el corazón. El refinado y pulido grupo en mármol blanco está enmarcado por columnas de mármol negro y resplandece en un nicho de mármoles de tonos diversos, que van desde el pardo, al rojo, rosa, verde y ámbar. De lo alto descienden rayos de bronce dorado, y el conjunto está iluminado mágicamente por una ventanilla oculta, cubierta por un cristal amarillo. En uno y otro lados están grupos en relieve, retratos de la familia Cornaro y donantes de la capilla, como si fuesen espectadores de los hechos milagrosos, desde un palco teatral.

La capilla es una respuesta a la pregunta: "¿Es la arquitectura un conjunto de escultura, pintura y escenografía? ¿Es ella escultura de bulto, en relieve?" La respuesta en cada caso debe ser "sí", pero combinadas y no separadas, fusionadas, y no aisladas. El grupo escultórico del centro está rodeado por arquitectura real y simulada; el cielo falso y la luz teatral son parte de la concepción unificada en que los elementos reales e ilusorios están amalgamados por completo, en que el mármol, el metal, las formas, los colores y la luz están armonizados en un concierto de las artes.

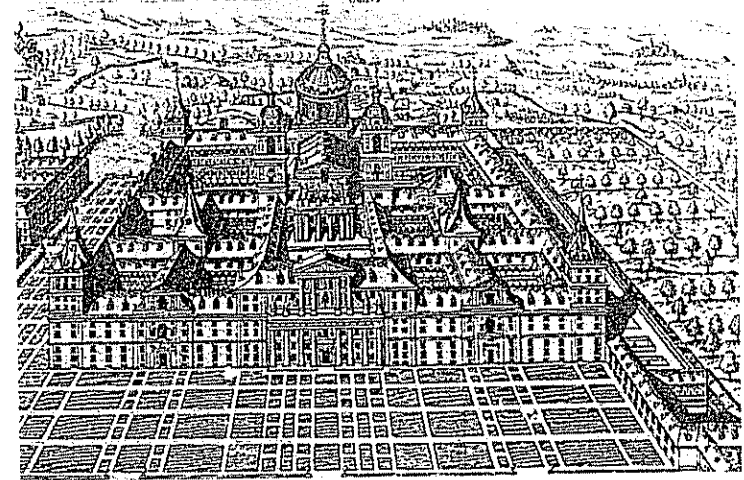
ARTE DE LA CONTRARREFORMA EN ESPAÑA

Los gustos personales del áspero monarca Felipe II, sucesor de su padre Carlos V, fueron austeros hasta el punto de la dureza y la severidad. Su posición y ambiciones mundanas, empero, le exigieron rodearse de la magnificencia necesaria para despertar temor y reverencia. Para unificar su reino, disputar la autoridad local de sus señores feudales e investirse con todo el poder de un monarca absoluto, Felipe eligió como capital la villa de Madrid, entonces un poblado oscuro, pero en estratégica situación central. En él hubo que poner en marcha un enorme programa de construcción para albergar la corte, y contar con palacios para la aristocracia.

Con las riquezas del Viejo Mundo y los inagotables tesoros del Nuevo Mundo en sus arcas, Felipe llamó a los mejores artistas de Europa para que construyeran y embellecieran su capital, y sus embajadores recibieron instrucciones de comprar toda obra maestra de pintura y escultura. A pesar que permanecieron en sus ciudades nativas, Ticiano y otros artistas italianos continuaron pintando para el rey Felipe como lo habían hecho para su padre. Pero Domenico Theotocopoulos, artista griego que había sido educado en el estilo manierista veneciano y estudiado la obra de Miguel Ángel y Rafael en Roma, se estableció en España en donde fue conocido como el Greco. El compositor español Victoria, a pesar de residir en Roma, dedicó un libro de misas a Felipe con la esperanza de recibir un encargo real. Atraído por el brillo del oro español, otros artistas de diversas partes de Europa, conocidos y desconocidos, acudieron a Madrid en busca de fama y fortuna. En esta forma, a pesar que

Abajo, página opuesta: Fig. 200 JUAN LORENZO BERNINI. Su *Santa Teresa en éxtasis*, 1645 a 1652. Mármol y bronce dorado; tamaño natural. Capilla Cornaro. Santa María de la Victoria. Roma.

Derecha. Fig. 201. J. B. DE TOLEDO Y JUAN DE HERRERA. Palacio del Escorial, cerca de Madrid. Grabado después de la cota por HERRERA.



el poder y prestigio españoles declinarían en el siglo XVII, la tradición establecida por Carlos V y Felipe II como protectores y patronos de las artes, fue continuada por Felipe III y Felipe IV para redondear todo un siglo de brillante actividad artística

ARQUITECTURA. Felipe II, presionado por las cláusulas del testamento de su padre Carlos V para construirle una tumba regia, obligado por su juramento solemne de fundar un monasterio dedicado al mártir español San Lorenzo, al ganar la mayor victoria militar sobre los franceses precisamente en el día de su fiesta, e impulsado también por su intenso fervor religioso y la conciencia de sus prerrogativas reales, concibió un vasto proyecto arquitectónico en que se satisficieran estos objetivos y resolverían algunos de sus conflictos internos. Al madurar el plan en su mente, este monumento sería un templo a Dios, un mausoleo de sus antepasados y para sus descendientes, un archivo nacional de artes y letras, un monasterio para los monjes Jerónimos, un colegio y un seminario, un sitio de peregrinación con un hospicio para recibir visitantes de otras latitudes, una residencia real y en general, un símbolo de la gloria de la monarquía española.

Para erigir tal obra, se escogió un sitio en las desnudas columnas al pie de las montañas del Guadarrama, a unas 30 millas de Madrid, y obtuvo su nombre del villorrio cercano del Escorial. Los planos originales fueron trazados por Juan Bautista de Toledo, que había estudiado con Jacobo Sansovino y con Palladio y trabajado en la Basílica de San Pedro en Roma bajo la dirección de Miguel Ángel. Más tarde la obra fue terminada por su colaborador, Juan de Herrera

Según las instrucciones de Felipe, el monumento tendría que plasmar los ideales de "nobleza sin arrogancia, majestad sin ostentación". Como lo admiramos hoy día, el Escorial es un vasto cuadrángulo de casi 46 000 metros cuadrados de extensión, subdividido en un sistema simétrico de patios y claustros (fig. 201). Su forma

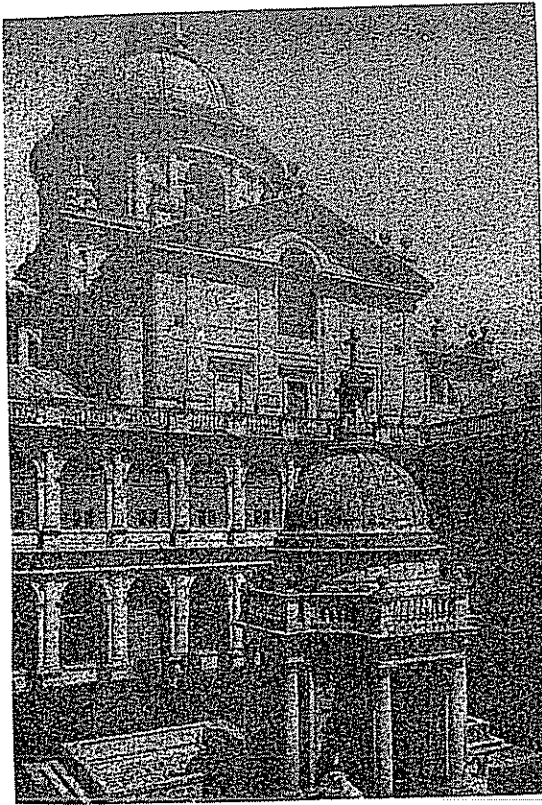
simbólicamente es la de la parrilla de San Lorenzo, instrumento de su martirio. Cabe decir que los torreones de las esquinas representan las patas de la parrilla, en tanto que el palacio que se destaca desde el extremo oriental forma su mango. En todas partes de la construcción el símbolo de la parrilla se emplea bastante como motivo decorativo.

El Escorial aporta una nota de grandeza resplandeciente y asombrosa magnificencia, acordes de inmediato con el espíritu español y también con la hosca personalidad de Felipe II. Cada lado presenta un largo tramo de pared totalmente desnuda, y su monotonía es rota sólo por las hileras interminables de ventanas. La entrada principal, en el frente occidental, está hecha en estricto orden dórico, y la austeridad general es suavizada sólo por el escudo real de armas y la estatua colosal de San Lorenzo sosteniendo su parrilla. El portal conduce al Patio de los Reyes, llamado así por las estatuas de David, Salomón y otros Reyes de Israel sobre la entrada de la imponente iglesia situada en el eje central.

Gran parte del área del Escorial está dedicada al monasterio y al seminario de la orden de San Jerónimo. El núcleo de esta sección es el bello claustro conocido como el Patio de los Evangelistas (fig. 202), rodeado por una doble planta de columnas, enfrente de un ala de la iglesia. La hilera inferior está hecha en orden dórico, con su sencillo friso adornado con rítmicos triglifos. La galería jónica brinda mayor espacio para meditaciones monásticas, la que a su vez está coronada por una balaustrada a la manera de Palladio. En el centro del claustro está un pequeño templete de mármol policromo como una reproducción en miniatura del gran domo de la iglesia que se yergue al lado majestuosamente. Las estatuas de Monegro de los cuatro evangelistas colocadas en sus nichos, miran hacia sendos estanques, en los que llega el agua por gárgolas en forma de las tres bestias y el ángel simbólico de los Evangelios.

En la sección del palacio del Escorial están las salas de recepción, los impresionantes corredores, los fastuo-





Arriba: Fig. 202. JUAN DE HERRERA. Patio de los Evangelistas, Palacio del Escorial, 1563 a 1584. 63.3 m X 62.4 m.

Abajo: Fig. 203. GOMEZ DE MORA. Fachada de La Clerencia (izquierda) 1617. Casa de las Conchas (derecha). 1514, Salamanca.



Los salones comedores acordes con la grandeza de la altiva monarquía española. La única nota no acorde con el aire de esplendor que prevalece es la severidad monástica de la alcoba de Felipe. La gran fábrica incluye las habitaciones de los mayordomos, secretarios de estado, recamareros reales, alojamiento para embajadores, y estancias para miembros de la familia real. Para despertar la admiración de propios y advertir a los extraños, las paredes de las salas de espera para embajadores están tapizadas con cuadros de las victorias españolas en tierra y mar. En otras salas cuelga rica tapicería flamenca con temas bíblicos, mitológicos y literarios. Las galerías de pinturas contienen una colección extraordinaria de obras adquiridas con prodigalidad en el curso de los siglos, por los Reyes españoles. El Escorial aún es albergue de gran parte de la colección privada de Felipe de los maestros venecianos a quienes tanto admiraba. También desuellan obras maestras de otras escuelas italianas, al igual que la producción flamenca y artistas nacionales.

El Escorial, al lograr con éxito integrar todas las funciones de un monarca absoluto dentro de una sola estructura, es barroco en la grandeza de su concepción. Empero, el gusto mesurado de Felipe, al igual que la disciplina de sus arquitectos, refrenaron la exuberancia decorativa para contenerla dentro de límites académicos. Al ejercer las prerrogativas de un monarca absoluto, Felipe insistió en el derecho de decidir acerca de la adecuación y el estilo de todo edificio público que fuese hecho durante su reinado. Herrera, como arquitecto de la corte, fue comisionado para inspeccionar todos los planos, y como consecuencia, se convirtió en un dictador artístico que hacía cumplir en la práctica, sin concesiones, las preferencias severas de su soberano. Sólo después de la muerte de Felipe pudo en España desarrollarse el estilo florido que es ahora rasgo prominente en el semblante de sus grandes ciudades, y algunas de las exuberancias y excesos emocionales del barroco florido fueron una reacción directa formal de la época de Felipe. Las fachadas severas y los órdenes clásicos impuestos por Herrera cedieron el paso a diseños osados, a formas fantásticas, a líneas curvas, y a las espirales ascendentes de las columnas salomónicas.

Las realizaciones arquitectónicas de Salamanca y Madrid subrayan con dramatismo esta situación. La Casa de las Conchas (fig. 203, derecha) es una estructura renacentista construida en 1514, antes de la época de Felipe. Empero, muestra la tendencia a la decoración aplicada que fue conocida ampliamente como estilo *plateresco*, nombre que provino de *platero*. Cruzando la calle está la iglesia del colegio de Jesús llamada popularmente la Clerencia (fig. 203, izquierda), que fue comenzada después del periodo de Felipe y su arquitecto Herrera. La parte inferior data del comienzo del siglo XVII y fue proyectada por Juan Gómez de Mora. Aunque parece seguir nominalmente los órdenes clásicos, el ímpetu decorativo se expresa claramente en las columnas compuestas adosadas y en los triglifos barrocos sobre ellas, al igual que en otros detalles. Las torres y el hastial pertenecen a los finales del siglo XVII y fueron hechas por Churriguera cuyo nombre guarda relación

con los aspectos más floridos del barroco español, plasmados en el estilo *churrigueresco*.

La decoración del altar mayor, obra de Churriguera para la iglesia de San Esteban (fig. 204) es una extravagancia arquitectónico-escultórico-pictórica. De más de 17 m de altura, combina el orden compuesto con columnas salomónicas llenas de guirnaldas y dorados, colocadas a diversas profundidades, que se retuercen y ascienden en profusión rítmica.

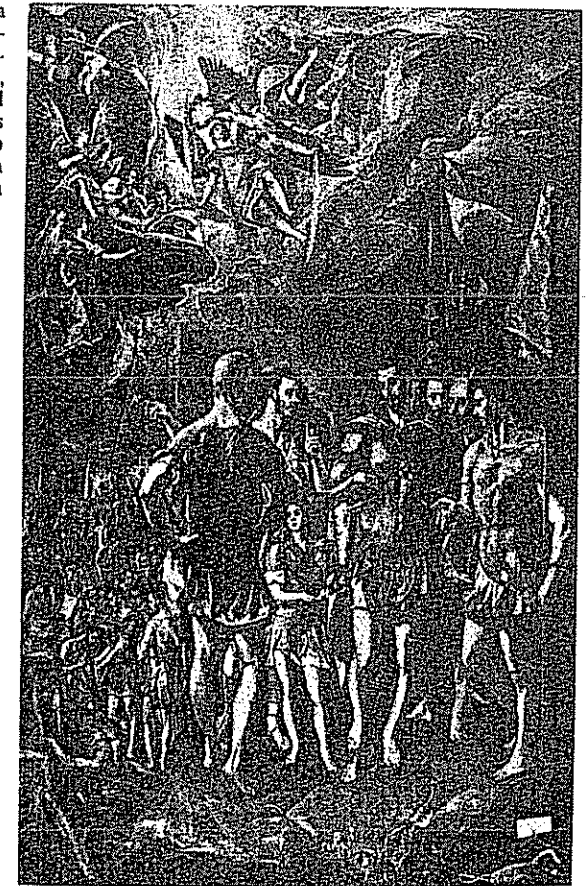
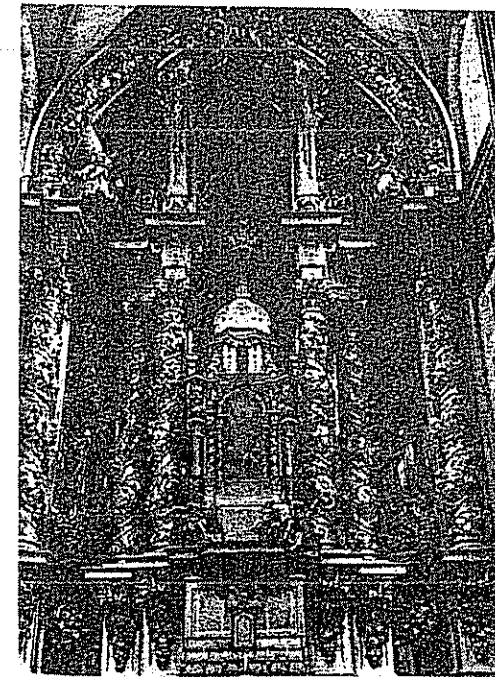
PINTURA. Apenas en construcción el Escorial, Felipe II encargó al Greco pintar un retablo de altar para la capilla de San Mauricio. El tema de una de las primeras obras maestras del Greco, el *Martirio de San Mauricio* (fig. 205) es típico de la Contrarreforma en cuanto se ocupa del dilema entre la lealtad a dos amos en que se ve atrapado un individuo. San Mauricio, la figura del primer plano en la parte derecha, era el comandante de la legión tebana, una unidad de cristianos que servían en el ejército imperial romano. El cuadro muestra el instante preciso en que ha llegado la orden a todos los miembros de la unidad de reconocer a las deidades ortodoxas romanas, o morir. En los expresivos ademanes de las manos, San Mauricio y sus principales oficiales revelan sus actitudes ante el hecho. Cristo, en verdad, con su propio ejemplo había aprobado dar al César lo que fuese del César, pero adorar ídolos falsos era harina de otro costal. Así, pues, la línea había sido trazada de manera tajante y había que elegir entre la lealtad al estado y la lealtad hacia la Iglesia, entre la

ciudad del hombre y la ciudad de Dios. San Mauricio levanta el dedo hacia lo alto indicando su decisión.

La composición en espiral se adapta estupendamente para comunicar la tensión entre los reinos material y espiritual, lo natural y lo sobrenatural, lo terrenal y lo celestial, tensión que puede sentirse en los músculos tirantes, dedos como llamas, caras tensas y en el propio movimiento en espiral ascendente de la composición. Como una gran voluta serpentina se desplaza al plano medio izquierdo, en donde vemos de nuevo a San Mauricio, esta vez confortando a sus soldados que esperan su turno para ser decapitados. El ritmo se acelera

Abajo, izquierda: Fig. 204. JOSE DE CHURRIGUERA. Altar mayor en San Esteban, Salamanca, 1693.

Abajo, derecha: Fig. 205. EL GRECO *Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana*, 1581 a 1584. Lienzo al óleo, 5 55 m X 2 95 m, Palacio del Escorial.



hacia el plano de fondo, en donde las figuras desnudas de los soldados parecen estar recién despojadas de su corporeidad, y ser arrastradas hacia lo alto en un vórtice espiritual, que las eleva en un torbellino dantesco. La mirada es llevada hacia arriba por la luz que aumenta progresivamente y la transición de colores desde los tonos sombríos a ras de suelo, hasta las nubes vaporosas rosas y blancas en el cielo. En el firmamento se extiende una visión, en la que algunas de las figuras angélicas revolotean y sostienen coronas para los que sufren y mueren en el martirio, en tanto que otros desgranaban armonías celestiales.

A pesar de lo sombrío del tema, la rica paleta de colores luminosos y transparentes que usa el Greco da a la obra un tono casi festivo en que destacan las banderas de tonos rosa, y los trajes de color azul acerado y amarillo limón, contra un fondo gris plateado. La originalidad del trabajo con sus audaces disonancias cromáticas y el pródigo empleo del costoso azul ultramarino, hicieron que el Greco perdiera el favor del rey Felipe, cuyos gustos se situaban del lado del estilo italiano más conservador. El Greco sólo hizo otro intento para ganarse de nuevo el mecenazgo real: un estudio para un cuadro llamado más tarde el *Sueño de Felipe II*: empero, el encargo nunca llegó.

Si las puertas del Escorial le fueron cerradas, las de Toledo, sede del arzobispo primado, siempre estuvieron abiertas para el Greco. Su reputación en esa ciudad había quedado firmemente cimentada por la serie de pinturas que había hecho para la iglesia de Santo Domingo el Antiguo. La más famosa fue la *Asunción de la Virgen* (fig. 206) para el altar mayor. El modelo en que se inspiró el Greco fue el cuadro que Ticiano había pintado sobre el mismo tema, unos 60 años antes (fig. 180). Empero, la versión del Greco denota la preferencia barroca por el espacio libre, en tanto que Ticiano incluye toda la acción dentro de su cuadro. Al dividir su composición en tres planos, Ticiano inicia un movimiento ascendente vertical en los dos planos inferiores, pero lo detiene valiéndose de la figura descendente de Dios en lo alto. Al combinar las líneas diagonales que en ángulo agudo retroceden al fondo en las figuras de los apóstoles, el Greco en su *Asunción* forma una base cónica de la que asciende la Virgen animada por un movimiento espiral que lleva la mirada hacia arriba, por fuera del cuadro, para continuar en los cielos abiertos.

El Greco también pintó para Toledo su obra maestra, el *Entierro del Conde de Orgaz* (lámina 15), destinada a su parroquia de Santo Tomé. El conde, que reconstruyó y dotó a la iglesia, fue honrado según la leyenda, en 1323, por la aparición milagrosa de los santos Esteban y Agustín que con ternura lo colocan en su tumba, en la parte inferior del cuadro. Las vívidas esferas terrestres y de visiones celestiales están separadas por las parpadeantes antorchas y rebuscados pliegues de las vestiduras al ser recibida el alma del conde, llevada por alas angélicas, ante la radiante figura de Cristo en su corte celestial. La fila de dolientes incluye retratos de clérigos y nobles de Toledo, entre ellos un autorretrato del artista directamente por encima de la cabeza de San Esteban. El Greco añade una nota de fino humor al incluir en la obra el

retrato de su hijo Jorge Manuel, de ocho años de edad, como acólito, en la esquina inferior izquierda. El niño señala la rosa blanca y oro incluida en un círculo, bordada en la riquísima casulla de San Esteban; el círculo es el símbolo de la inmortalidad, y la rosa, del amor. En el pañuelo que asoma del bolsillo del pequeño, el Greco con caracteres griegos firmó su cuadro: "Soy obra de Domenicos Theotocopoulos, 1578", pero la fecha no es la del cuadro, sino del nacimiento de su hijo.

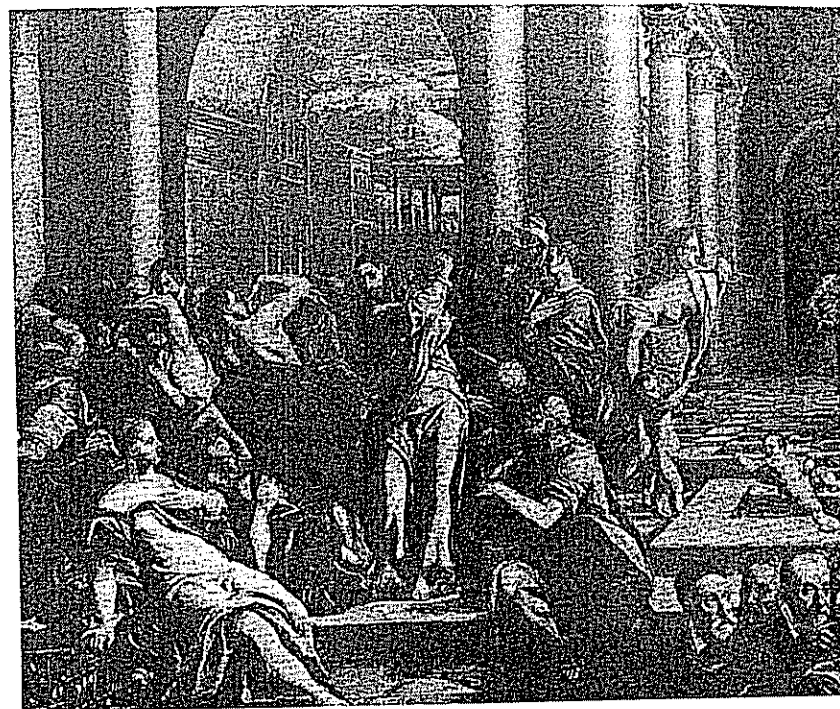
La expulsión de los prestamistas y mercaderes del templo es el único incidente en las Sagradas Escrituras en donde Cristo asume una actitud de ira justa y el único momento en que recurrió a la acción física y al castigo corporal. En consecuencia, el tema había sido poco tratado en la iconografía cristiana, pero fue tomado de nuevo durante la Contrarreforma romana en que la Iglesia Católica emprendió una verdadera expurgación. El Greco pintó no menos de seis versiones de este tema. En la *Expulsión del templo* (fig. 207), Cristo aparece con el atributo del fuego purificador como profetizó Isaías, y su espíritu de ira arrasadora se refleja en



Página opuesta: Fig. 206. EL GRECO. *Asunción de la Virgen*, por 1577. Lienzo al óleo, de 3.95 m X 2.25 m. Instituto de Arte, Chicago.

Derecha: Fig. 207. EL GRECO. *Expulsión del Templo*, 1572 a 1574. Lienzo al óleo, de 1.40 m X 1.45 m. Instituto de Arte de Minneapolis (Dunwoody Fund).

Derecha: Fig. 208. DIEGO VELÁZQUEZ. *El Aguador de Sevilla*. 1619 a 1621. Lienzo al óleo, de 1.04 m X 78 cm. Museo Wellington, Londres (derechos reservados).



los disonantes colores rojo carmesí, rosa, naranja y verde amarillento. Si bien el ademán de Cristo entraña violencia, su cara es serena, a sabiendas de que lo que hace es por el bien de quienes El castiga. La atmósfera recuerda la del Juicio Final, con la figura de Cristo separando los corderos de los cabritos. El lado hacia el que dirige su látigo está lleno de turbulencia y confusión, al apartarse y gritar los mercaderes bajo el ojo acusador y tratar, a pesar de todo, de salvar sus pertenencias. Por el otro lado, todo es calma, al sopesar los discípulos el significado del hecho. Las cuatro cabezas en la esquina inferior derecha son el tributo que el Greco rindió a sus mentores artísticos, Ticiano, Miguel Ángel, Julio Clovio y Rafael.

Otro genio español del barroco fue Diego Velázquez, que dedicó sus años mozos en su nativa Sevilla a pintar cuadros "de género" o costumbristas como el conocido *Aguador de Sevilla* (fig. 208). El nuevo monarca Felipe IV, antes de que transcurrieran 10 años de la muerte del Greco, nombró a Velázquez su pintor de cámara. El arte de Velázquez, en consecuencia, cae dentro de la categoría del barroco aristócrata del cual nos ocupamos en el siguiente capítulo, pero en contraste total con el Greco y como contribución de igual grandeza al extraordinario período español, preferimos comentarlo en este capítulo.

Si bien el Greco se interesó casi exclusivamente por temas religiosos, Velázquez, con pocas excepciones, pintó escenas de la vida cortesana. A diferencia del



compromiso personal del Greco con su contenido pictórico, Velázquez contempla su mundo friamente, alejado, y con mirada objetiva. Su obra está resumida admirablemente en su magistral *Las Meninas*, esto es las *Damas de Honor* (lámina 16). En ella el pintor combina la formalidad de un retrato en grupo con la informalidad de una escena "costumbrista" en su estudio. La atención está distribuida uniformemente entre los diversos grupos. En primer plano vemos a la infanta Margarita con un suntuoso vestido de satén blanco, de pie en el centro. A la izquierda, una dama de honor le ofrece una bebida en una jarrilla roja sobre una bandeja dorada. A la derecha, el grupo incluye una segunda dama de honor y dos de las enanas de la corte, una de las cuales apoya un pie sobre el sofoliento mastín. En el plano medio, a la izquierda, está Velázquez luciendo la cruz de la Orden de Santiago que le fue conferida por su amigo y patrón el Rey; está de pie frente a un lienzo que por sus grandes dimensiones parece ser nada menos que *Las Meninas*. Mira al Rey Felipe IV y la Reina Mariana cuyas caras están reflejadas en el espejo en el fondo de la estancia. Como un equilibrio para su propia imagen Velázquez pinta a una dama de honor y a un cortesano en plática, en el plano medio a la derecha. Al fondo de la estancia un cortesano se detiene en las gradas y a través de la puerta abierta se le ve llevando hacia atrás una cortina, tal vez para ajustar la luz.

Velázquez es un virtuoso en el manejo del espacio y la luz. Con una precisión asombrosa, ha organizado el cuadro en una serie de planos que se dirigen al fondo, y al hacerlo da a las figuras su relación espacial. El primer plano está en realidad fuera del cuadro, por delante del mismo, en donde están el Rey y la Reina, y por deducción, el observador. En seguida está el plano en que se localiza el grupo principal, con la luz de la ventana a la derecha, que de nuevo queda fuera del cuadro pero por la cual llega la brillantez que baña el rubio cabello de la princesa. La luz, en este caso, está equilibrada por la de la puerta trasera, que define el plano en el fondo. En el espacio intermedio están las figuras de Velázquez y demás personajes, con una luz más tenue. Por lo demás, el espacio está fragmentado geométricamente en un conjunto de rectángulos, como el piso, el techo, el caballete del pintor, los cuadros que cuelgan de los muros, el espejo y la puerta al fondo.

Es precisamente en el exactísimo estudio analítico del espacio y la luz, que carece del misticismo espiritual del Greco y de la grandiosidad mundana de los pintores venecianos, en que residen las virtudes del barroco, aunque no se nos den de inmediato. El autor empero, es un virtuoso de la visión externa más que de la interna, y en consecuencia, sus virtudes barrocas están en elementos como el juego intrincado de luces y sombras, las disposiciones complejas espaciales, el hecho de que gran parte del contenido esté por fuera del espacio del propio cuadro, y las sutiles relaciones de los personajes entre sí. Prueba de esto último es que incluso los expertos en la pintura de Velázquez aún no concuerdan en lo que sucede realmente en ella. Velázquez ¿pinta al Rey y a la Reina y tiene a la infanta y a sus damas dispuestas a su alrededor simplemente para contemplar la escena, o el

pintor mira al espejo en tanto pinta a la infanta y tiene presentes a sus padres para observar la forma en que realiza su obra?

En la misma forma que la arquitectura española reaccionó cuando le fueron quitadas las cadenas del periodo previo, la pintura se alejó de la austeridad e intensidad del siglo anterior. Ningún pintor pudo repetir la gran compenetración espiritual y fuerza emocional del Greco. La relajación, que llegó al sentimentalismo, se advierte claramente en la *Inmaculada Concepción* de Murillo (fig. 209). El tema de la Concepción gozaba del favor particular de la Iglesia española, y se sabe que Murillo y los miembros de su taller produjeron unas veinte versiones del mismo. Según el dogma católico romano, María fue concebida milagrosamente sin pecado original. En las obras de arte está representada según la visión de San Juan: "Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, y la luna debajo de sus pies y sobre la cabeza una corona de doce estrellas". En este caso, la rodean querubines que en la mano tienen una azucena, una rama de olivo y la palma, símbolos de pureza, paz y martirio.

Fig. 209 BARTOLOME MURILLO. *Inmaculada Concepción*, 1666 a 1670. Lienzo al óleo, de poco más de 2.0 m X 1.40 m Museo del Prado, Madrid.



MUSICA. El celo romano por la Reforma religiosa inclinó a la música litúrgica a mirar más al pasado que al futuro, en retornar a la tradición y no recurrir a formas experimentales. La bula papal que autorizaba a Giovanni da Palestrina a emprender la Reforma de la música eclesiástica siguiendo las normas sentadas por el Concilio de Trento, reza: "Antifonas, graduales y salmodias han estado llenos hasta la saciedad de barbarismos, obscuridad, contradicciones y superfluidades como resultado de chabacanerías o negligencias, o incluso impiedades de compositores, copistas e impresores". Palestrina, partidario apasionado del estilo contrapuntístico flamenco de Josquin des Prez y Heinrich Isaac, junto con sus grandes contemporáneos Orlando di Lasso y Tomás Luis de Victoria, llevó esta forma de arte a su perfeccionamiento definitivo. Las plegarias de Palestrina expresadas en música lograron una fluidez y transparencia de textura, un equilibrio entre la melodía y la armonía y una unidad espiritual y orgánica, dignas de los años finales del *ars perfecta*, o arte perfecto. La música de su colega más joven, Victoria, empero, tiene un espíritu más sombrío, un fervor emocional melancólico, y un interés mucho mayor en el significado dramático de sus textos. Después de servir 30 años como capellán, cantor y compositor en el Colegio Alemán de Roma, institución fundada por su paisano Ignacio de Loyola, Victoria regresó a su tierra natal como maestro de coro en los círculos cortesanos.

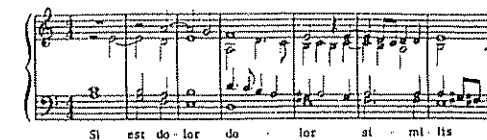
La música en la corte de Felipe II, a semejanza de la arquitectura, la pintura y la escultura, tenía orientación religiosa, y los documentos de esa época, al igual que la disposición del monasterio del Escorial, nos señalan el sitio importante concedido al arte sonoro. El coro en el Escorial se fundó incluso antes de terminar todo el edificio y en 1586 incluía en sus filas 150 monjes. La zona del coro de la iglesia está dividida en dos partes, pues las preferencias musicales del Rey se orientaban al estilo de doble coro veneciano que había escuchado en su juventud. Además de los dos órganos en el coro, hay otros dos en cada lado de la nave central, ambos instrumentos de tipo gran concierto con doble manual, de factura flamenca, de 15 m de ancho por 12 m de altura. El mismo organero también construyó tres órganos portátiles para las procesiones, que eran colocados en los corredores, y en los días de fiesta solemne era posible escuchar las notas lanzadas por siete órganos a la vez.

La ejecución de la música que Victoria escribió para los *Oficios de Semana Santa* se ha vuelto tradición en la Capilla Sixtina, desde hace siglos. Prueba de ello es el motete a cuatro voces *O vos omnes*, cuyo texto fue tomado de Jeremías, y cuyo tono es todo de lamentación. El pasaje que mostramos tiene el motivo característico de tristeza en la voz descendente del tenor, en el compás número 4, al igual que la disonancia creada por el intervalo de segunda menor por la misma voz en el compás 5, los cuales intensifican la palabra *dolor*.

Victoria no escribió una sola nota de música profana. Como afirma en una de sus dedicatorias, siempre estuvo animado por un impulso interior a dedicarse únicamente a la música litúrgica. En sus motetes y misas incluso evitó utilizar los temas profanos del *cantus firmus* que

O vos omnes (motete a cuatro voces)

TOMAS LUIS DE VICTORIA



sus contemporáneos por costumbre empleaban. En vez de ello eligió sus motivos y melodías de sus propias obras religiosas o del canto gregoriano tradicional. En sus últimas composiciones después de regresar a España, su obra muestra un fervor religioso y una intensidad mucho mayores. Su música, por su ascetismo, religiosidad y espíritu de devoción, asciende, en su campo, a las mismas cumbres de grandeza mística que los escritos de Santa Teresa de Ávila, la arquitectura de Herrera y las pinturas del Greco.

IDEAS: MISTICISMO MILITANTE

La Contrarreforma se acompañó de una reafirmación vigorosa de la visión mística del mundo. En concordancia con el espíritu de la época, empero, hubo un misticismo práctico de este mundo, al igual que del otro, una mezcla realista de vida activa y vida contemplativa, una experiencia religiosa no limitada a los santos futuros, sino ensanchada para incluir a todos aquellos fieles a la iglesia como cuerpo místico de Cristo. El nuevo misticismo se orientó socialmente a atraer a sus filas a legos y clérigos, y a personas que participaran activamente en asuntos del mundo, al igual que aquellos que vivían entre las paredes de los conventos. Se avivó la llama de la fe en el momento en que los descubrimientos científicos ponían en peligro sus cimientos; fue un llamado a las armas a quienes deseaban luchar por sus convicciones en una guerra sin cuartel contra doctrinas que la Iglesia Católica Romana consideraba heréticas, y un misticismo militar de una iglesia militante en marcha.

El enemigo fue fabricado juntando los diversos movimientos protestantes en Europa, las religiones paganas de África, Asia y las Américas, el criterio materialista que iba de la mano con el nacionalismo creciente y la expansión colonial y las fuerzas del inquieto racionalismo, desencadenado por la libre investigación y curiosidad científica. La Contrarreforma fue tanto un resurgimiento de los valores espirituales y morales para hacer frente a un materialismo científico cada vez mayor, como un movimiento antiprottestante. La iglesia con toda sagacidad advirtió que si era aceptada ampliamente la imagen mecanística del mundo como una "materia en movimiento", la creencia en los milagros sería socavada en sus cimientos, se destruiría la noción de la intervención divina en los asuntos del mundo y quedaría fuera del cosmos la noción del misterio.

El nuevo criterio psicológico se interesó no tanto en las especulaciones teológicas abstractas, como en la experiencia religiosa concreta a través de imágenes vivas. El misticismo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz difirió del medieval en su control racional y documenta-

ción escrita en cada etapa del ascenso del alma desde los abismos del pecado hasta el éxtasis de la unión con la divinidad.

La expresión más típica de la iglesia militante fue la Sociedad de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola, soldado y hombre de acción. Los jesuitas llegaron a adaptar la doctrina cristiana a las circunstancias de su época, se enfrentaron a las realidades morales y políticas de su siglo, y tomaron parte activa en la educación, asuntos públicos y obras misionarias. Bajo su director general, un jesuita se consideraba a sí mismo como "soldado de Dios bajo la bandera de la cruz", listo para luchar por la "propagación de la fe a los turcos o a infieles incluso en India, o a los heréticos, cismáticos y algunos de los gentiles". Todo el mundo, para fines misioneros, fue dividido en provincias jesuitas, y el ejército sacerdotal de ocupación siguió los caminos trazados por navegantes y conquistadores.

El lado espiritual de la organización militar jesuita se refleja en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio, una exploración precisa y disciplinada de los misterios de la fe por medio de los sentidos. Como parte del sistema jesuita de educación, San Ignacio elaboró una serie de cuatro semanas de meditaciones que llevan a la limpieza y purificación del alma. Este proceso se aplica a todos los sentidos y facultades, de modo que la experiencia se torna personal y viva. El pecado es el sujeto o tema de la primera semana y la persona siente sus consecuencias a través de cada uno de los sentidos, sucesivamente. En la "Mortificación de la vista" el estudiante se imagina las terribles palabras inscritas en las puertas del infierno: *siempre, nunca*, y visualiza las llamas que brotan a su alrededor. En la "Mortificación del oído" escucha los lamentos de millones de condenados, las imprecaciones de los demonios, el crujir de las llamas que devoran las víctimas. En la "Mortificación del olfato" se le recuerda que los cuerpos de los condenados conservan en el infierno la fetidez insoportable del sepulcro. "Exhalarán los cadáveres un hedor fétido y por los montes correrá en arroyos la sangre", profetizó Isaías (Isaías 34:3). En la "Mortificación del gusto" los condenados sufrirán hambre como los perros; "cada cual devora a su prójimo y nadie se apiada de su hermano" (Isaías 9:20) y "veneno de dragones es su vino, veneno mortal de áspides" (Deuteronomio 32:33). En la "Mortificación del tacto" los condenados estarán abrasados por llamas que harán hervir la sangre en sus venas y la médula de sus huesos pero que no consumirán a la víctima. Llamas y carne por siempre se renovarían pues el dolor es eterno. En las fases finales de los ejercicios se considera el sufrimiento, la resurrección y la ascensión de Cristo, y todo termina con la contemplación de la bienaventuranza celestial. Al proclamar que el hombre puede influir en su propio destino espiritual el optimismo jesuita tuvo gran atractivo para los hombres de acción.

El énfasis decidido en la experiencia de los sentidos como medio para avivar el sentimiento religioso, indudablemente tuvo repercusiones en las artes. A través de ilusiones y espejismos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, literarios y musicales pudo hacerse que los milagros e ideas trascendentales pareciesen reales a los

sentidos, y el criterio místico del mundo pudo reafirmarse a través de la imaginería estética. La complejidad cada vez mayor de la vida, la proliferación de nuevos conocimientos y la profundización de la penetración psicológica, todos dieron forma al curso del arte barroco. Al intensificarse las presiones religiosas, sociales y económicas, las gentes cada vez se inclinaron más por resolver sus inseguridades volviendo los ojos al culto de santos visionarios o al poder del estado absoluto. Los artistas fueron llamados con entusiasmo a reforzar el poder y la gloria de la iglesia y el estado. Las iglesias de la Contrarreforma son espaciosas, iluminadas y alegres y los pintores, escultores, arquitectos, dramaturgos y compositores sumaron sus fuerzas para hacerlas a manera de teatros en que un concierto de las artes hacía sonar un preludio de las delicias de la bienaventuranza celestial futura.

La claridad renacentista de la definición y la delimitación del espacio en marcos y patrones claramente percibidos, cedieron el paso a una intrincada geometría barroca que tomó en consideración la fluidez del movimiento. Las líneas, los círculos, los triángulos y los rectángulos limpios y netos del Renacimiento se volvieron las espirales, las parábolas, los óvalos, los alargados rombos, la romboides y los polígonos irregulares, todos entrelazados, del barroco. Con Borromini, las superficies horizontales y verticales fueron lanzadas en ondas de ritmos pulsátiles y sinuosos; el equilibrio y la simetría cedieron ante el movimiento inquieto y vertiginoso; las paredes fueron moldeadas escultóricamente, y las superficies tratadas con un rico juego de colores, luces y sombras. Las pinturas escaparon de sus paredes verticales y se refugiaron en pechinas y enjutas esféricas triangulares, molduras cóncavas y convexas, y superficies interiores de techos, bóvedas y cúpulas. En las pinturas de Pozzo, las paredes sólidas, los techos de las bóvedas y las cúpulas se disolvieron en visiones nebulosas ilusionistas de la grandeza del más allá. En el caso de Bernini, santos y ángeles en mármol flotaban libremente en el espacio; en el del Greco, lo corporal prácticamente deja de existir y sus figuras son más espíritu que carne, sus paisajes más celestiales que terrenales. Santa Teresa dejó escritas y publicadas sus visiones de éxtasis en una prosa y poesía española castiza, para que grandes masas pudiesen experimentarlas a través de sus páginas. Palestrina y Victoria iluminaron los himnos del año litúrgico con la claridad de sus contrapuntos, y sus melodías los hicieron brillar con un nuevo significado.

Los jesuitas, al adoptar como propio el estilo barroco y ayudar a modelar el vocabulario artístico de la época, no sólo lo hicieron alcanzar un nivel aristocrático exclusivo, sino que llevaron los nuevos idiomas con ellos a todos los sitios en que fueron por su labor evangelizante y de este modo, hicieron que el barroco fuese un estilo internacional. Las iglesias barrocas de la Contrarreforma podemos admirarlas en sitios tan distantes como México, América del Sur y Filipinas. El vigor extraordinario de la milicia eclesiástica de este modo halló con fortuna nuevas fuentes espirituales y vigorizó el catolicismo romano en grado tal, que una vez más emergió como un movimiento religioso popular.

14 EL ESTILO BARROCO ARISTOCRÁTICO

FRANCIA EN LA EPOCA DE LUIS XIV

Todo en relación con Luis XIV sugiere grandeza. Su concepto de la realeza le aseguró el calificativo de *le grand roi* (el gran Rey). Su código de etiquetas creó modales "a la gran manera" y fue en todos sentidos *el gran señor*, una espléndida avenida en París se llama *Rue Louis le Grand* (Avenida Luis el Grande) y su reinado dio a su siglo el nombre de *el gran siglo*. En la época en la que Jacinto Rigaud (1701) pintó su retrato (fig. 210), Luis había sido Rey, de nombre, por más de medio siglo y, de hecho, por 40 años completos de esa media centuria. Con sus reales vestiduras de coronación forradas de armiño y en el real cuello el collar de gran maestro de la Orden del Espíritu Santo, Luis XIV es la personificación absoluta de las palabras que lo hicieron famoso: *L'Etat c'est moi* (el estado soy yo). Era, de hecho, la personificación de Francia y su retrato, bastante adecuado, fue el de una institución; su figura fue un pilar en que descansaba el estado, como lo es la columna que soporta el edificio, en el fondo del cuadro. A pesar de todo lo pomposo que nos parezca el retrato, fue parte integral del ilusionismo del periodo que se esforzó por hacer que abstracciones trascendentales como el derecho divino de los reyes, el absolutismo y el estado centralizado políticamente, pareciesen reales a los sentidos.

El éxito de este sistema de centralización se advierte en la lista de realizaciones positivas de un reinado en que el poder feudal de los nobles provincianos fue abolido, la iglesia formó parte de un estado en vez del estado parte de la iglesia, París se volvió la capital intelectual y artística del mundo, y Francia alcanzó preeminencia entre las naciones europeas. Respecto a las artes, su alianza con el absolutismo significó que eran útiles como instrumentos de propaganda, factores en la reafirmación del poder y prestigio nacional y medios de reforzar la gloria de la corte, impresionar a los dignatarios visitantes y estimular la exportación. Todo, por supuesto, condujo al concepto del arte como complemento para el culto de la majestad y como perpetuador del mito. Con el Rey como patrono principal, el arte inevitablemente se volvió un departamento gubernamental y Luis se rodeó de un sistema de satélites culturales, cada uno supremo en su especialidad. La fundación de la Academia de la Lengua y la Literatura en 1635, de la Real Academia de Pintura y Escultura en 1648 y de otras posteriormente, permitió a Boileau dominar el campo de las letras, a Lebrun el de las artes visuales y Lully el de la música. El absolutismo en este sentido significó estandarización, pues un artista podía recibir un



Fig. 210 JACINTO RIGAUD *Luis XIV*. 1701. Lienzo al óleo. de 2.75 m por 1.36 m. Museo del Louvre, París

encargo o empleo únicamente por las vías oficiales. Luis, empero, se percató claramente de lo que hacía, y en un memorial a la Academia subrayó: "Caballeros, en vuestras manos dejo lo más preciado sobre la tierra: mi fama." Conocedor de todo ello, defendió a sus escritores y artistas, los apoyó generosamente y por sobre todo, ejerció el más noble atributo que cualquier mecenas pudiese tener: buen gusto.

El signo externo y visible de este absolutismo se advertiría en la dramatización de la vida personal y

Hechos generales

1598 a 1610	Enrique IV es Rey de Francia.
1610 a 1643	Luis XIII, Rey de Francia con su madre María de Médicis (1573 a 1642) como regente durante su minoría de edad
1615 a 1624	Salomón de Brosse construye el Palacio de Luxemburgo para la reina madre
1618 a 1648	Guerra de los 30 años. España y Austria son derrotadas, y Francia se convierte en la nación más potente de Europa
1621	Se encarga a Rubens pintar los murales del Palacio de Luxemburgo
1624 a 1642	El cardenal Richelieu (1585 a 1642) es primer ministro
1635	Se funda la Academia Francesa de la Lengua y la Literatura
1636	Se publica el <i>Traité de l'Harmonie Universelle (Tratado de la Armonía Universal)</i> de Mersenne
1640	Poussin regresa de Roma para decorar el Palacio del Louvre
1643 a 1661	El cardenal Mazarino (1602 a 1661) es primer ministro
1643 a 1715	Luis XIV, rey de Francia; gobernó sin primer ministro desde 1661
1648	Se funda la Academia Real de Pintura y Escultura
1661 a 1688	Luis Le Vau y J. Hardouin-Mansart construyen el Palacio de Versalles; se le añade la capilla entre 1699 y 1708
1665 a 1683	Colbert (1619 a 1683), ministro de finanzas
1665	Bernini llega a París para reconstruir el Palacio del Louvre
1666	Se funda la Academia Francesa en Roma
1667 a 1674	Se funda la Academia de Ciencias
1667 a 1674	Perrault construye la fachada oriental del palacio del Louvre
1669	Lully funda la Academia Real de Música (Opera de París)
1671	Es fundada la Academia de Arquitectura
1674	En Versalles es representado <i>Alceste</i> , tragedia lírica de Quinault y Lully
	Se publica <i>L'Art Poétique (Arte poético)</i> de Boileau
1683	El gobierno y los ministerios de Francia se instalan en Versalles

social de este *roi du soleil*, o Rey Sol. La adaptación del sol como su símbolo fue natural, y motivos como el dorado y el bronceado fueron empleados con generosidad en el decorado de sus palacios. Como patrón de las artes, Luis pudo identificarse ampliamente con Apolo, el dios solar, quien también fue el protector olímpico de las musas. En la mañana, en que el Rey Sol se asomaba por el horizonte y brillaba, *lever du roi* (el despertar y levantarse del Rey), era un ritual tan deslumbrante, a su manera, como un segundo orto. Este levantar solemne incluía una nube de ayudantes que afluían a la recámara real exactamente a las 8 de la mañana para colocar al Rey las diversas partes de su regio atuendo. Una ceremonia igualmente colorida era *le coucher du roi* (el acostar-

Arquitectos

1552 a 1626	Salomón de Brosse
1598 a 1680	Juan Lorenzo Bernini
1612 a 1670	Luis Le Vau
1613 a 1688	Claudio Perrault
1613 a 1700	Andrés Le Nôtre
1646 a 1708	J. Hardouin-Mansart

Pintores

1577 a 1640	Pedro Pablo Rubens
1594 a 1665	Nicolás Poussin
1600 a 1682	Claudio Gellée (el Lorenés)
1619 a 1690	Carlos Lebrun
1659 a 1743	Jacinto Rigaud

Escritores y filósofos

1596 a 1650	René Descartes
1606 a 1684	Pedro Corneille
1621 a 1695	Juan de La Fontaine
1622 a 1673	Molière (J. B. Poquelin)
1623 a 1662	Blas Pascal
1635 a 1688	Felipe Quinault
1636 a 1711	Nicolás Boileau
1639 a 1699	Juan Racine

Escultores

1598 a 1680	Juan Lorenzo Bernini
1622 a 1694	Pedro Puget
1628 a 1715	Francisco Girardon
1640 a 1720	Antonio Coysevox

Músicos

Aprox 1602 a 1676	Francisco Cavalli, compositor veneciano de ópera
1602 a 1672	Jacques de Chambonnières, organista y clavecinista
1632 a 1687	Juan Bautista Lully
1668 a 1733	Couperin el Grande, clavecinista
1683 a 1764	Juan Felipe Rameau

se del Rey), cuando el Rey Sol, bajo los dorados resplandores de miles de velas, se acostaba a las 10 de la noche. La vida de Luis era de pompa continua en que cada hora tenía su actividad, traje, elenco y auditorio adecuados. Acontecimientos menos frecuentes como bautizo, boda o alguna coronación, tenían sus ceremonias especiales; incluso los nacimientos reales exigían espectadores para asegurar al reino la legitimidad de cualquier soberano futuro. En nuestros días de prosaicos empleados de oficina y monótonos cuerpos parlamentarios, nos es difícil imaginar el efecto abrumador de toda la pompa y circunstancias formales que rodeaban la corte de un monarca absoluto. Si sus pares y súbditos contemplaban un espectáculo lo suficientemente majes-

tuoso o una procesión grandiosa, el Rey podía hacer lo que le viniese en gana.

A lo largo de un reinado de 72 años, Luis XIV desempeñó el papel principal en este drama cortesano ininterrumpido con toda la técnica espontánea y el aplomo consumado de un actor perfecto y magistral. Un gran actor de esta talla necesitó, por supuesto, un gran público, y un espectáculo dramático de tal magnitud exigió un escenario adecuado. En consecuencia, fueron llamados arquitectos para planear las series interminables de salones, uno tras otro, como telones de fondo impresionantes para las entradas triunfales; alarifes y jardineros, para diseñar las grandes avenidas para los fastuosos desfiles al aire libre; pintores, para decorar los techos con nubes rosas y deidades clásicas para que el monarca al descender los largos tramos de escalera lo hiciese como si viniese de los cielos olímpicos, y músicos para acompañar las majestuosas entradas con grandes fanfarrias y redobles de tambores. Por ello, no cabe considerar como accidental que los palacios del Louvre y de Versalles se asemejaran a vastos teatros, que las pinturas y tapicerías de Lebrun semejaran cortinajes y telones de fondo, que los adornos escultóricos de Bernini, Puget y Coysevox tuvieran el aspecto de utilería teatral, que las expresiones literarias más importantes fuesen las tragedias de Racine y las comedias de Molière, y que las formas más características de la música fuesen los ballets y óperas de Lully para la corte.

ARQUITECTURA

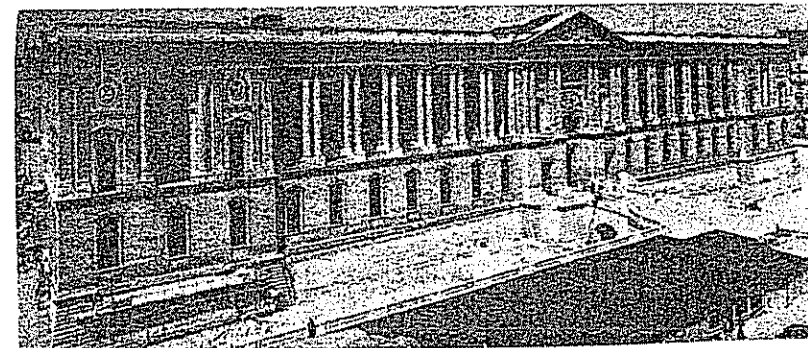
En 1665, por insistencia de su ministro Colbert, Luis XIV pidió al Papa permiso para que su principal arquitecto Juan Lorenzo Bernini fuese a París a supervisar la reconstrucción del palacio del Louvre. Al llegar a tierra francesa, Bernini fue recibido con todo el honor que correspondía a su altísimo rango de primer artista de la época. El diseño que hizo para el Louvre fue radical en muchas formas. De haberse llevado a cabo, habría sido necesario substituir las partes existentes del edificio por un grandioso palacio urbano barroco de tipo italiano. Colbert aceptó que el palacio de Bernini con sus salas de baile y escaleras monumentales estaba concebido en estilo grande y majestuoso, pero no dejaba al Rey mejor alojado que el que tenía. Después de un

ciclo de festividades, Bernini regresó a Roma y su plan fue desechado; para terminar la tarea se designó a un arquitecto francés, Claude Perrault. Este pequeño episodio señalaría un punto decisivo en la historia cultural: señaló el debilitamiento de la influencia artística italiana en Francia y también indicó que Luis XIV tenía sus propios planes.

La fachada de Perrault (fig. 211) aprovecha algunas partes del proyecto de Bernini, como el techo plano oculto detrás de una balaustrada de estilo palladiano, y el largo y recto frente con sus alas extendiéndose hacia los lados, en vez de proyectarse hacia adelante para rodear un patio, a la manera tradicional francesa. Las propias contribuciones de Perrault pueden advertirse en el sólido piso de base, que solamente es suavizado por una serie de ventanas. Este piso funciona como una plataforma para la columnata corintia, de proporciones clásicas, con su hilera rítmica de columnas en pares que marchan majestuosamente en todo lo ancho de la fachada. El espacio entre la columnata y la pared del edificio permite el rico juego de luces y sombras, elemento que constituyó parte tan activa del ideal barroco. El friso de guirnalda añade un toque florido, en tanto que el frontón central y los órdenes clásicos de las columnas y pilastras actúan como un elemento moderador.

Luis XIV, mucho antes de que Bernini llegase a París y antes de que fuese terminado el Louvre, concibió la idea de una residencia real fuera de la ciudad en donde pudiera escapar de las restricciones de la urbe, estar en íntimo contacto con la Naturaleza, y crear una nueva forma de vida. Colbert que pensaba que el asiento real del poder debía estar en la capital, estuvo en contra del proyecto y Luis permitió que se completase el Louvre como una concesión a la ciudad de París. Pero su capital real estaba destinada a ser Versalles. Este proyecto fue lo bastante impresionante y grandioso para servir como símbolo de la supremacía del joven monarca absoluto en la afirmación de su poderío sobre naciones rivales, la aristocracia terrateniente de su propio país, el parlamento, los gobiernos de provincia, los cabildos de los poblados y los mercaderes de clase media. Lejos de París habría un mínimo de distracción y un máximo de concentración en su real persona. En un bosque cuyo tamaño era casi la mitad del de París y que pertenecía

Fig. 211. CLAUDIO PERRAULT Fachada oriental Louvre, París, 1667 a 1670 171 m de largo por 27 m de altura.

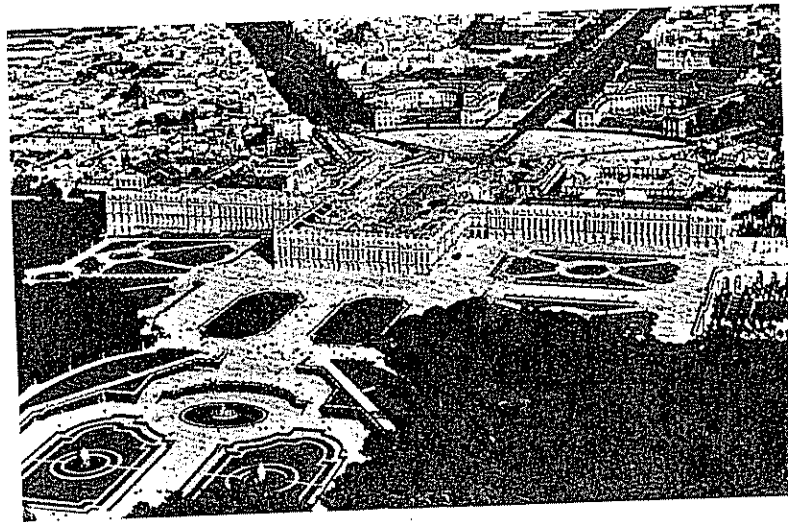


por completo a la corona, todo podía ser planeado desde el comienzo, nada dejado al azar, y organizarse una forma totalmente nueva de vida.

El gran eje del palacio de Versalles comienza con la *Avenue de Paris* (avenida de París; fig. 212, arriba a la derecha) que divide en dos partes el propio edificio y cruza el gran canal hacia el horizonte, en donde se pierde en el infinito. Al llegar la avenida a los terrenos del palacio, en uno y otro lados encontramos los cuarteles de la guardia de honor, las cocheras, los establos, las perreras y los naranjales. Este edificio hizo que un embajador de un país extranjero dijese que Luis XIV debía ser el ser más magnífico de todos, pues tenía un palacio para sus naranjos más bello que la residencia de otros monarcas. La amplia avenida se angosta poco a poco, al dirigirse los campos para desfiles hacia el patio de honor, todo en mármol (fig. 222), por arriba del cual estaba el núcleo central del proyecto, esto es, la fastuosa alcoba de Luis XIV. Todo el enorme conjunto es tan lógico y tan simétrico, que se transforma en un estudio

de la composición del espacio absoluto y hace de Versalles una estructura universal integral que engloba un vasto segmento del espacio interno y del externo. Ningún edificio o parte de él existe por derecho propio, y juntos serían inconcebibles sin su medio natural. Los jardines, parques, avenidas y senderos radiados son parte integral del conjunto, de tanta importancia como las salas, salones y corredores del propio palacio.

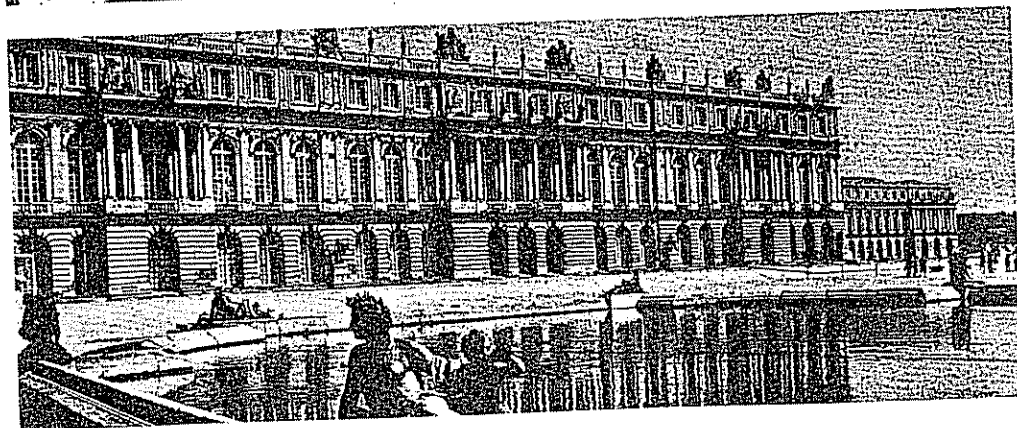
Julio Hardouin-Mansart fue el arquitecto de las dos alas que se extienden del cuerpo principal del edificio, a una anchura de casi 400 metros. Su diseño es notable por el predominio horizontal logrado por el nivel uniforme del techo, interrumpido sólo por el techo de la capilla que fue añadida en los comienzos del siglo XVIII. La sencillez y elegancia de estas líneas largas, rectas, en contraste con el perfil irregular de un edificio medieval, proclaman la nueva idea del espacio. Desde cualquier ángulo del jardín en que sean vistas, son parte del diseño interior y nos hablan de una nueva concepción y visión de la Naturaleza. Un detalle de la fachada del jardín (fig.



Izquierda Fig. 212. Palacio de Versalles (vista aérea), 1661 a 1688. El Palacio tiene más de 580 m de ancho

Abajo: Fig. 213. LUIS LE VAU Y JULIO HARDOUIN-MANSART. Fachada del Jardín. Palacio de Versalles; 1669 a 1685.

Página opuesta: Fig. 214. JULIO HARDOUIN-MANSART Y CARLOS LEBRUN. Galería de los Espejos. Palacio de Versalles, comenzada en 1676; 72 m de largo por 10.2 m de ancho X 13 m de altura.



213) nos muestra el grado de libertad con que Mansart manejó los órdenes clásicos y la forma en que los niveles tienen mayor ornamentación desde la base a manera de podio, pasando por debajo del ático, hasta la balaustrada con su sucesión de estatuas de fuertes perfiles. En su conjunto, el edificio es un ejemplo supremo de la exuberancia barroca, atemperada por la moderación palladiana.

Algunas de las estancias interiores han sido conservadas o restauradas en el estilo de Luis XIV. La más grande sala del palacio es la famosa Sala de los Espejos (fig. 214), que se extiende cruzando el eje principal del edificio y se orienta a los espaciosos jardines. Proyectada por Mansart y decorada por Lebrun, fue escenario de las más importantes ceremonias oficiales, y una especie de apoteosis de la monarquía absoluta. Pilastras corintias de mármol verde sostienen la bóveda adornada, cubierta con pinturas de Lebrun e inscripciones de Boileau y Racine, todo para la mayor gloria del Rey Sol.

Los jardines, obra de Andrés Le Nôtre (ver fig. 212), son más bien elemento incorporado en el conjunto espacial, que un marco para los edificios. Su formalismo y organización geométrica simbolizaron el predominio del hombre sobre la Naturaleza, más con la idea de incluirla que excluirla. Los estanques rectangulares a lo largo de los jardines, sitio en que abundaban los peces dorados y los cisnes, reflejaban los contornos de los edificios como un eco externo de las salas plélicas de espejos del interior. Las estatuas de los dioses y ninfas fluviales, en cada ángulo, fueron tomadas de dibujos de Lebrun y personifican los ríos y arroyos de Francia. Los jardines y el parque forman un sistema lógico de terrazas, amplias avenidas y callecitas que irradian desde los espacios

libres claros, todas embellecidas con profusión de fuentes, estanques, canales, pabellones y grutas ricamente decorados con estatuas. Los ingenieros expertos en fuentes y surtidores instalaron más de 1 200 fuentes cuyos surtidores lanzaban agua en chorros de diversas formas, verdaderas maravillas de su arte. Cada una tenía su nombre y estaba adornada con un grupo escultórico adecuado.

El palacio de Versalles, por todo lo señalado, no fue tanto un monumento a la vanidad de Luis XIV como un símbolo de la monarquía absoluta y el ejemplo sobresaliente de la arquitectura barroca aristocrática. Representó un movimiento que se apartó del gobierno descentralizado feudal, y se orientó al estado moderno centralizado. Como un vasto plan propagandístico, constituyó el factor de mayor influencia en la diplomacia internacional de la época. Al urbanizar la aristocracia provincial y estimular las actividades de la corte, Versalles obtuvo para las artes un público mayor y más exigente. Aseguró el desplazamiento del centro artístico de gravedad de Italia a Francia. La corte también sirvió como un centro del estilo y de la moda en los trajes; como escuela en que se adiestraron hábiles artifices, aseguró virtualmente la preeminencia de Francia como centro permanente de artesanía y moda elegante, para su época. Al combinar las actividades de la corte en un solo edificio, Versalles señaló el camino para el concepto de arquitectura como medio para crear un solo patrón o forma de vida. En Versalles fue construido un gran palacio del tamaño de una población, más para incluir que para excluir a la Naturaleza. Los detalles del plan de los jardines de Le Nôtre, verbigracia, los senderos radiados.



pudo observar a su sujeto en acción. Estaba convencido de que el movimiento era el medio que mejor definía la personalidad y hacía aflorar las características únicas de sus personajes, y los esbozos informales fueron hechos, al decir del artista, "para impregnarme e imbuirme de los rasgos del Rey". Después que captó la individualidad que retrataría, el paso siguiente fue decidir acerca de las ideas generales que le imbuiría, esto es, nobleza, majestad, y el orgullo optimista de la juventud. En este aspecto participarían factores accesorios como el traje, el drapeado, la posición de la cabeza, y otros. Después de completar los elementos preparatorios y afirmar los aspectos particulares y generales, el Rey posó trece veces, en tanto Bernini trabajando directamente en el mármol, daba los toques finales.

Isquierda. Fig. 215. JUAN LORENZO BERNINI. Busto de Luis XIV. 1665. Mármol, 84 cm de altura. Palacio de Versalles.

Abajo Fig. 216. JUAN LORENZO BERNINI. Apolo y Dafne. 1622 a 1625. Mármol, tamaño natural. Galería Borghese, Roma.



fueron las bases aceptadas para el planeamiento de nuevas secciones de París, y el plano urbano de Washington, D. C., por ejemplo, es descendiente directo de los parques de Versalles. Los modernos proyectistas y constructores urbanos han saludado a Versalles como prototipo del ideal contemporáneo de colocar grandes unidades residenciales en íntimo contacto con la Naturaleza. Por último, al arrancar como un gran proyecto, Versalles señaló el camino para el planeamiento de ciudades integrales desde el comienzo, sin las vicisitudes del crecimiento y cambios al azar. En este aspecto Versalles es considerado como uno de los primeros ejemplos del urbanismo moderno y planeamiento de ciudades en gran escala.

ESCULTURA

Mientras Juan Lorenzo Bernini trabajaba en los planos del Louvre, fue abrumado por peticiones de supuestos mecenas para diseñar todo, desde puentes para sus jardines hasta tumbas para sus antepasados. El primero en esas peticiones, por supuesto, fue el Rey, y Bernini recibió el encargo de Luis XIV de hacer su busto (fig. 215). Este producto menor de la estadía del artista en París resultó a la postre tener mucho mayor éxito que su misión principal.

Bernini, al prescindir de los formulismos rigurosos de la etiqueta, hizo rápidos bocetos en tanto el Rey jugaba tenis o presidía las juntas del gabinete, de modo que

A semejanza de muchas de las obras de este periodo, el busto tiene alusiones alegóricas. Bernini advirtió en sus conversaciones con Luis XIV su semejanza con Alejandro el Grande cuya fisonomía conoció de monedas antiguas. Por supuesto, en ello intervino la lisonja cortesana, pero según los convencionalismos de la época, si el Rey tenía que aparecer como un héroe militar debía ser como un emperador romano a caballo, o si sería representado como el Rey Sol, lo haría a la manera de Apolo. La intención de Bernini en este caso fue dar idea de la grandeza y majestad, y por ello eligió en forma lógica a Alejandro como personificación del carácter real.

Además de estos retratos, la fama de Bernini como escultor descansó más ampliamente en las estatuas religiosas como la de *Santa Teresa en Éxtasis* (fig. 200), en las muchas fuentes que diseñó para Roma, y en los grupos mitológicos, como *Apolo y Dafne* (fig. 216), para embellecer residencias aristocráticas. Esa obra de juventud está llena de movimiento y tensa excitación. Según la leyenda, Apolo, protector de las musas, estaba en busca de la belleza ideal, simbolizada por la ninfa Dafne.

El escultor eligió plasmar por siempre el momento culminante en que la acción previa y venidera puede ser deducida. Al escapar Dafne del abrazo apasionado de Apolo, grita en auxilio de los dioses, quienes escuchan su gemido y la transforman en laurel. A pesar de sus pies arraigados en la tierra y con la corteza a punto de rodearle el cuerpo, parece estar en un movimiento trémulo. La línea diagonal de la mano de Apolo a dedos de Dafne que han sido tornados en hojas lleva la mirada en espiral hacia arriba y hacia afuera. Las superficies complicadas son manejadas en forma tal que se logra el máximo juego entre luces y sombras. El escultor con todo cuidado ha delineado la contextura de diversos materiales como los mórvidos músculos, las flotantes vestiduras, la cabellera suelta, la corteza, las hojas y las ramas, en concordancia con su objetivo de pintura en mármol. Pero, por sobre todo, Bernini cristalizó su intención expresa, que fue lograr emoción y movimiento a toda costa y hacer que el mármol pareciera flotar en el espacio.

Los jardines de Versalles dieron a los escultores franceses la oportunidad de contar con un escaparate casi inextinguible para sus obras. Muchos fueron a Italia a copiar las admiradas estatuas de la antigüedad como el grupo de *Laocoonte* (fig. 51); estas réplicas fueron enviadas y colocadas en pedestales a lo largo de las avenidas de Versalles. Otros escultores como Girardon hicieron variantes de las fuentes de Bernini e incorporaron el movimiento del agua en sus diseños, como el italiano lo había hecho. La mayor parte de la estatuaria de Versalles, empero, es eficaz más bien como parte del medio y el conjunto general, y pocas obras han resistido el paso del tiempo para surgir como obras maestras individuales. Entre estas esculturas notables están obras de Puget como su *Milón de Crotona* (fig. 217), estatua que representa el antiguo campeón olímpico de lucha que había retado al propio Apolo en una contienda, y a quien se le aplica el inevitable castigo reservado a todo mortal que compitiera con el inmortal dios. Coyssevoix, que vivió y trabajó en Versalles, de modo semejante, fue influido por Bernini.

PINTURA

El mecenazgo de las artes a escala pródiga e internacional había sido una prerrogativa real, incluso desde la época de Francisco I, y no se interrumpió la sucesión de distinguidas figuras que dieron luz y esplendor a la corte francesa, que en el siglo XIV había incluido a Benvenuto Cellini y a Leonardo da Vinci. Entre los recién llegados destacan el gran cosmopolita flamenco Pedro Pablo Rubens. Sin perder sus leales lazos con Flandes y Amberes, en donde conservó su estudio, Rubens había estudiado las obras de Ticiano y Tintoretto en Venecia y las de Miguel Ángel y Rafael en Roma. Siempre con el favor aristocrático pasó largos periodos en España y especialmente en Mantúa, Italia. Durante el reinado de Luis XIII, cuando fue terminado el palacio de Luxemburgo para la reina madre María de Médicis ella expresó su deseo de que Rubens decorara los muros de su corredor de fiestas a la manera del estilo barroco italiano de su

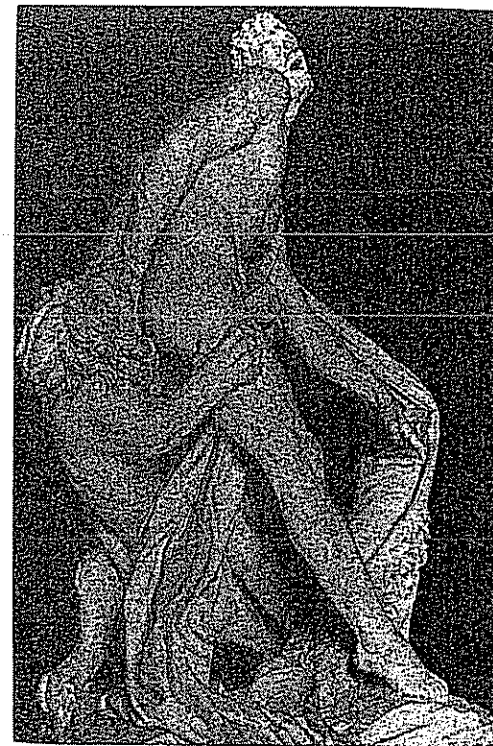


Fig. 217 PEDRO PUGET. *Milón de Crotona*. 1671 a 1683. Mármol, de 2.65 m de altura por 1.40 m de anchura. Museo del Louvre, París.

arquitectura. La carrera de María como esposa de Enrique IV y como regente y madre de Luis XIII fue tan gris y deslucida como mediocres fueron sus atributos personales. Empero, como descendiente directa de Lorenzo el Magnífico, pareció percatarse que las reputaciones póstumas de los príncipes suelen depender más de su sabia elección de poetas y pintores, que de su habilidad en el arte de gobernar.

El ciclo de 21 grandes lienzos que Rubens pintó, constituyen la necesaria y supuesta apoteosis de la poco imaginativa vida de María, y el éxito de esta biografía visual perteneció con mayor justicia al hombre que la pintó que al personaje que la vivió. El hecho notable fue la forma en que Rubens pudo ejercitar tanta libertad individual dentro de las limitaciones de la oficialidad cortesana y quedar él satisfecho y agrandar a su real patrona. En su concepción grandiosa los antiguos dioses han desertado de las enrarecidas regiones del Olimpo y para establecer su morada en la atmósfera de París, mucho más jubilosa y alegre. Incluso antes del nacimiento de María, Juno y Júpiter habían halagado y adulado a las Tres Parcas para hilar una tela brillante como desti-

no para ella. La institutriz que la enseñó a leer fue nada menos que Minerva, en tanto que su preceptor de música fue el mismo Apolo. Su mítica elocuencia vino de los labios de Mercurio y toda fascinación posible femenina le fue impartida por las Tres Gracias. Cuando este parangón de brillantez y virtud llegó a su máximo de gracia y belleza, el Trío Capitolino mismo presidió la escena de *Enrique IV recibiendo el retrato de María de Médicis* (fig. 218). Minerva como diosa de la paz y la guerra susurra palabras de sabiduría en los oídos del Rey, en tanto que los cupidos dan un toque juguetón y simpático al tratar de levantar en sus juegos el pesado casco y el escudo de la armadura del Rey. La escena celestial asegura a todos los participantes que los matrimonios son obra del cielo, en donde Júpiter con su águila y Juno con su pavo real dirigen a la pareja sus bendiciones olímpicas.

En un cuadro de los últimos años de Rubens, *El Jardín del Amor* (fig. 219), volvemos a encontrar el ideal barroco de riqueza y suntuosidad. El verdadero escenario de esta alegoría fue el jardín de su casa palaciega en Amberes, y aún existen el vestíbulo con la

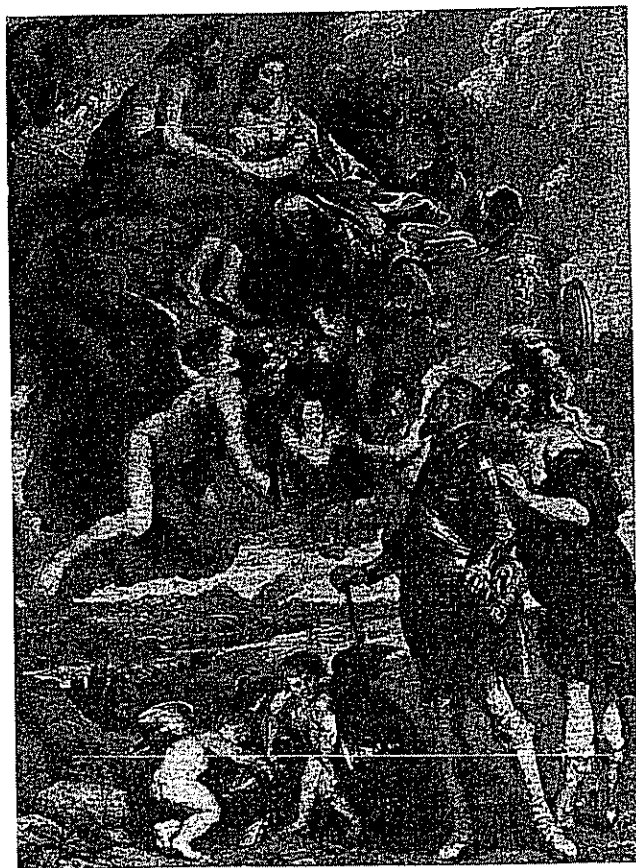


Fig. 218 PEDRO PABLO RUBENS. *Enrique IV recibiendo el Retrato de María de Médicis*. 1622 a 1625. Lienzo al óleo, de 390 m X 290 m. Museo del Louvre. París.



Fig. 219 PEDRO PABLO RUBENS. *Jardín del Amor*. 1632 a 1634. Lienzo al óleo, de 195 m X 280 m. Museo del Prado. Madrid.

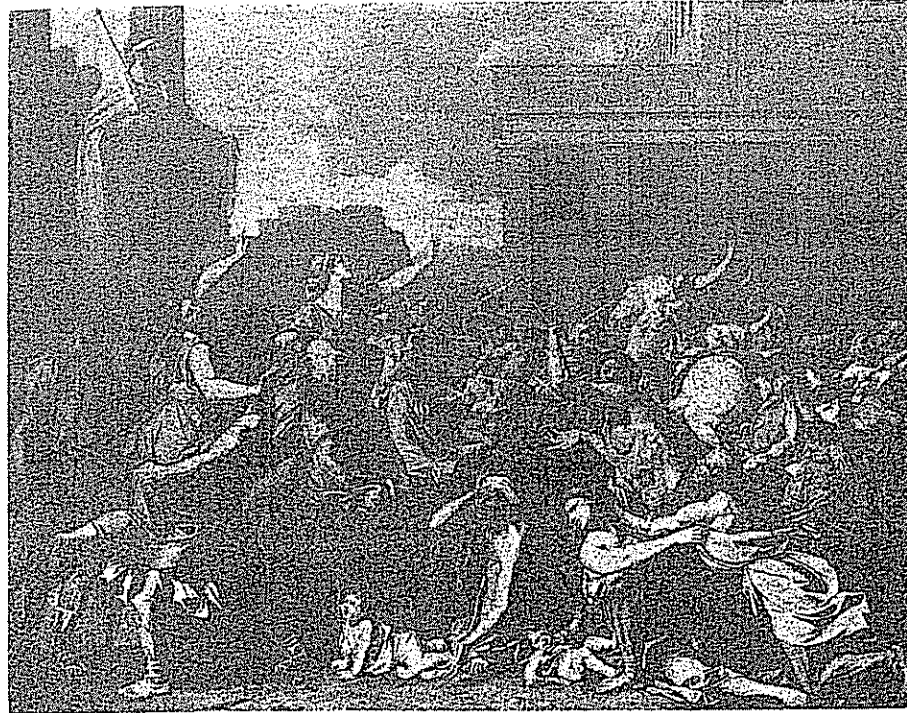
columna adornada y su arco en el fondo. El tema a la manera de bacanal se desarrolla en una línea diagonal que comienza con los regordetes querubines en la parte inferior izquierda. El mismo Rubens está en la composición, instando a su segunda esposa Helena Fourment, que aparece en otros muchos cuadros suyos, a unirse a los demás en el jardín del amor. El resto del cuadro se desenvuelve en una serie de espirales que culminan en la figura de Venus, quien, como parte de la fuente, preside las festividades. El empleo de grandes manchas de colores primarios fuertes como rojos, amarillos y azules, da vida a la escena y refuerza la estructura pictórica.

Rubens con éxito combinó el rico colorido de Ticiano y la tensión dramática de Tintoretto, con una energía ilimitada y exuberancia física personales. Sus composiciones tienen algo de la majestad heroica de Miguel Ángel, si bien carecen de la introspección y contención de este último. Su organización compleja de espacio y libertad de movimiento nos recuerda al Greco, pero sus figuras son tan redondas y robustas, como altas y enflaquecidas fueron las del maestro griego. Sus felices resultados en la pintura religiosa, escenas de caza y paisajes, al igual que en las pinturas mitológicas tan acordes a su temperamento, muestran la enorme envergadura de su potencia pictórica. En lo que respecta a invención imaginativa audaz y bravura con un pincel, rara vez ha sido igualado, si es que alguna vez lo ha sido.

Mientras Rubens ejecutaba sus murales para la sala de festivales, un oscuro pintor francés llamado Nicolás Poussin que había trabajado en decoraciones menores, dejó el palacio de Luxemburgo por la atmósfera menos opresiva de Roma. Pronto se fabricó una sólida reputación que atrajo la atención del cardenal Richelieu, que adquirió muchas de las pinturas de Poussin y decidió hacer retornar al artista a París. En 1640, Poussin volvió para decorar la gran galería del Louvre, y recibió de Luis

XIII innumerables favores y el aspirado título de primer pintor del Rey. Las inevitables intrigas de la corte fueron consecuencia de la marcada preferencia por Poussin y lo hicieron tan desgraciado, que después de dos años regresó a Roma. Ahí actuó como el embajador artístico de Francia y supervisó el trabajo de los pintores franceses enviados con subsidios oficiales para estudiar y copiar las obras maestras italianas, y para la decoración del Louvre. En Roma por el resto de su vida, Poussin gozó de la libertad para continuar sus estudios clásicos, tener la independencia suficiente para desarrollar sus propios principios e ideales, y el tiempo para pintar cuadros cuyos temas abarcaron desde los mitológicos y religiosos hasta grandes lienzos pictóricos y paisajes arquitectónicos.

Típico de un aspecto de la obra de Poussin es el *Rapto de las Sabinas* (fig. 220). El tema es la legendaria fundación de Roma, según los historiadores Tito Livio y Plutarco. Rómulo, después de haber fracasado en la negociación de esponsales para sus guerreros, dispuso una celebración religiosa con juegos y festividades como una estrategia para atraer al foro romano a las familias del cercano poblado de Sabina. En la interpretación del tema, Poussin intentó recrear el pasado clásico y recurrió a museos romanos en busca de modelos de muchas de sus figuras y a Vitruvio por su decorado arquitectónico. Desde su posición prominente en el pórtico del templo, a la izquierda, Rómulo da la señal convenida al abrir los pliegues de su manto, instante en que todos los romanos caen sobre las sabinas para hacerlas sus cautivas. A pesar de que el tema es de pasión y violencia, Poussin se las arregla para atemperar su composición con una yuxtaposición juiciosa de puntos antagónicos. La ira y desesperación de las víctimas ultrajadas contrasta con la calma impassible de Rómulo y sus acompañantes. Como gobernante, Rómulo sabe que el futuro de la ciudad



depende de la fundación de familias y que en este caso el fin justifica los medios. La turbulenta acción humana es equilibrada también por el tranquilo reposo del fondo arquitectónico y el paisaje. Las suaves formas marmóreas de las mujeres contrastan con la potente musculatura de los romanos debajo de la piel bronceada, y los perfiles de las figuras suelen estar netamente definidos como si hubiesen sido esculpidos en piedra. La preocupación ininterrumpida de Poussin por la escultura antigua se advierte fácilmente cuando se compara el grupo del primer plano en la derecha con el *Gálata y su Esposa* helenístico (fig. 41). A pesar de que estas derivaciones directas son bastante raras, este grupo indica el consumado estudio que el artista hizo de la estatua antigua en los museos de Roma. El edificio de la derecha, una reconstrucción que Poussin hizo de una basílica romana descrita por Vitruvio, es otra prueba del amor que sintió por la exactitud del detalle.

Et in Arcadia Ego (lámina 17) es una obra que muestra a Poussin con su vena más tranquila y lírica. Las figuras rústicas de los pastores parecen salidas de uno de los poemas pastorales de Virgilio, en tanto que la pastora podría ser la musa trágica de uno de los dramas de Corneille. Al trazar con el dedo las letras de la inscripción latina sobre el sarcófago, "Et in Arcadia Ego", su ánimo se torna pensativo. La idea de que el pastor enterrado en la tumba alguna vez vivió y amó como

ellos impregna al grupo de una suave melancolía. En este estudio meditativo de la composición espacial la figura femenina es paralela al tronco del árbol, para definir el eje vertical, en tanto que el brazo del pastor a la izquierda descansa sobre el sarcófago para lograr el equilibrio horizontal. Cada ademán, cada línea, sigue inevitablemente esta premisa inicial, con toda la fría lógica de un teorema geométrico. El tema, sin duda, es el caro a Poussin, quien había fundado su propia Arcadia en Italia y que durante toda su vida gustó apasionadamente de los monumentos de la antigüedad y de las voces del pasado que hablaban a través de dichas inscripciones. A semejanza de los antiguos, trató de orientar su propia busca de la verdad y la belleza en un ritmo majestuosos y con un ademán lleno de gracia. A semejanza de ellos también buscó lo permanente en lo transitorio, lo general en lo individual, lo universal en lo particular y la unidad en la diversidad.

Claudio Gélée, conocido mejor como Claude Lorrain (Claudio el Lorénés), a semejanza de su paisano Poussin, también prefirió vivir en Italia antes que en su Francia nativa. Toda su vida se interesó en el paisaje pero los convencionalismos de su tiempo exigían que las pinturas incluyeran personajes, al igual que tuvieran un título. Claude resolvió el problema al pintar sus paisajes, dejar a sus ayudantes incluir algunos personajes incidentales y dar a los cuadros nombres oscuros como *Embarco de la*

Reina de Saba, *Expulsión de Agar*, o *David en la Cueva de Engadi*. Socarronamente alguna vez dijo que vendía sus figuras y obsequiaba sus paisajes. Las escenas de desembarco como la llamada *Desembarco de Cleopatra en Tarso* (fig. 221) fueron muy del gusto del pintor. En ellas, pudo concentrarse en el espacio ilimitado y el suave efecto atmosférico de la luz del sol en el aire brumoso. Su método preferido era equilibrar sus composiciones en uno y otro lados del primer plano con edificios o árboles, que trataba con detalle considerable. En esta forma, la mirada es llevada al fondo en el espacio intermedio, con largas perspectivas sobre la tierra o el mar hacia el horizonte indefinido. Predominan los valores formales y nada arbitrario o accidental interrumpe la serena majestad del conjunto.

Las diferencias estilísticas de Rubens y Poussin ilustran admirablemente las dos caras, libre y académica, del barroco. Ambos pintores conocieron a fondo a los clásicos, ambos reflejaron el espíritu de la Contrarreforma y ambos, a su manera, representaron la tradición aristocrática. Pero, en tanto que la impetuosidad de Rubens no conoció límites, Poussin permaneció distante y reservado; en tanto que Rubens lanzó a los vientos las ataduras formales y llenó sus cuadros de movimiento violento, Poussin por ningún momento se apartó de sus caros valores formales, en la medida en que los personajes de Rubens tienen mórbidas carnes, blandas y vivas, los de Poussin son duros y estatuarios, y en tanto que Rubens arrastra a sus espectadores en la marejada de su energía volcánica, las obras de Poussin conducen más bien a la meditación tranquila. La defensa y preferencia de lo académico por parte de Poussin estableció con toda nitidez el límite entre el barroco académico y el libre. A fines del siglo XVII y comienzos del XVIII los pintores estuvieron divididos en bandos y ellos mismos se calificaron de poussinistas o rubensistas y entrado el siglo XIX perduraban aún ecos en la controversia entre lo clásico y lo romántico.

Página opuesta: Fig. 220. NICOLAS POUSSIN *Rapto de las Sabinas*, 1636 a 1637. Lienzo al óleo, de 1.52 m X 2.0 m. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Dick Fund, 1946)

Derecha: Fig. 221. CLAUDIO EL LORENÉS: *Desembarque de Cleopatra en Tarso*. Hecho por 1647. Lienzo al óleo, de 1.16 m X 1.66 m. Museo del Louvre, París



MUSICA

Las producciones musicales y dramáticas en la corte de Luis XIV fueron tan pródigas, que rayaron a la misma altura que las demás artes. El rey mantenía tres grupos de músicos; el primero fue llamado grupo de *cámara*, que incluyó los famosos *Vingt-quatre Violons*, o Veinticuatro violines, la primera orquesta de cuerdas permanente en Europa; este conjunto de cuerdas tocaba en bailes, banquetes, conciertos y la ópera. En este grupo también estaban laudistas y clavecinistas. Después estaba la llamada *chappelle* (capilla), el coro para los servicios religiosos, y los organistas. La *Grande Ecurie* (la gran banda) formaba la tercera categoría que consistía en su mayor parte de un conjunto de instrumentos de aliento para procesiones militares, fiestas al aire libre y partidas de caza.

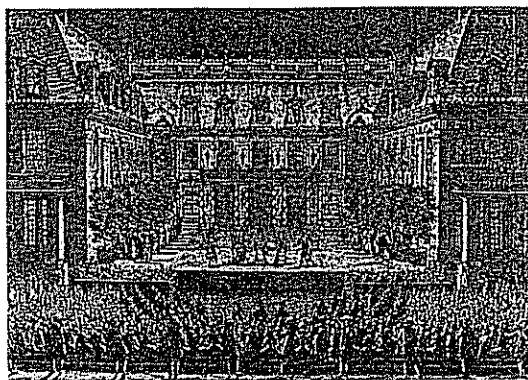
Durante los años mozos de Luis, aún bajo la regencia de la reina madre, la popularidad del ballet de la corte había sido empañada por la ópera italiana, el "espectáculo de príncipes", que el cardenal Mazarino trajo de su tierra natal. En 1660, Cavalli, que había llevado el drama lírico veneciano a su punto máximo de desarrollo, fue invitado a París a escribir y producir una ópera; tuvo una acogida mixta, aunque dos años más tarde regresaba para escribir otra ópera, esta vez para las bodas de Luis. Otro reto al ballet de la corte provino de Molière, quien reunió los elementos de comedia, música y danza en una forma que llamó la *comedia-ballet*. La obra más conocida de este tipo es la siempre popular *Le Bourgeois Gentilhomme* (*El burgués gentilhombre*), representada por primera vez en la corte en 1670.

Juan Bautista Lully, artista pleno de recursos, en esa época luchaba en las filas de los segundos por sobresalir, hasta que pudo hacerlo provocando sorpresas justificadas. Florentino por nacimiento y francés por educación, desde los 17 años tocaba como violinista en los *Vingt-Quatre Violons*. Cuando Cavalli produjo sus dos óperas,

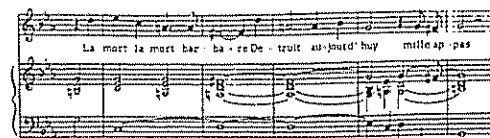
Lully fue quien escribió las partes de ballets que entre paréntesis, fueron más populares que las propias óperas. De nuevo, Lully colaboró con Molière al escribir la música de la *comédie-ballets*, y cuando llegó el momento propicio fue Lully quien plasmó en definitiva una forma francesa de ópera que llamó *tragédie lyrique* (tragedia lírica). Una de las primeras fue *Alceste*, cuya ejecución en el Patio de Mármol de Versalles se hizo el 4 de julio de 1674 (fig. 222). Genio de la organización, Lully empleó los *Vingt-quatre Violons* como núcleo de su orquesta añadiéndoles instrumentos de aliento de la *Grande Ecurie* para las fanfarrias, al igual que para las escenas de caza, batallas y transformaciones en momentos culminantes. La *chapelle* también fue puesta al servicio de la ópera y las abundantes partes de danza que Lully incluyó, aseguraron al grupo de ballet una actividad constante. Lully pudo haber contado con la colaboración del gran dramaturgo Racine para los textos, pero deliberadamente eligió a Quinault, un poeta menor pero más flexible a sus demandas quien, para tranquilidad del compositor, tenía la seguridad que no exigiría demasiado crédito.

La forma de estas tragedias líricas cristalizó bien pronto y sufrió pocos cambios en los años siguientes. Cada una comienza con un número orquestal del tipo conocido como obertura francesa. La primera parte es una solemne y grave marcha con gallardos ritmos marciales, sonoridades masivas y cadenas de disonancias resueltas, como en el Ritornelo (ejemplo de esta página). La segunda mitad tiene ritmo y tiempo más vivos y elaboración más contrapuntística. En seguida llega el prólogo, y el de *Alceste* es típico. El escenario es el jardín de las Tullerías, el palacio en París que aún era la residencia real en esa época, en donde se descubierta la ninfa del Sena. Al decir sus versos en estilo recitativo, la ninfa hace algunas alusiones locales a la guerra del día, adornada en floridos términos mitológicos. Después entra la Gloria, con la melodía de una marcha triunfal y siguen un dueto y un aria del solista. Por último, a las dos voces se une un coro de náyades y divinidades pastorales

Fig. 222 LUIS LE VAU. Patio de mármol, Palacio de Versalles (durante la representación de *Alceste*, en 1674). Grabado de LÉPAUTRE. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.



Alceste (Aria del Acto III. Escena 5) JUAN BAUTISTA LULLY



Alceste (Ritornelo. Acto III. Escena 5) JUAN BAUTISTA LULLY



cuyas canciones y danzas dan la seguridad de que Francia será siempre victoriosa bajo el manto de un gran héroe cuya identidad nunca es puesta en duda por un momento. Se repite la obertura y siguen los cinco actos de una tragedia clásica, con el mismo molde formal del prólogo.

Los dos fragmentos tomados del acto III, escena 5 de *Alceste*, son ejemplos del estilo de Lully. Después de la muerte de Alceste, un largo ritornelo instrumental aporta la atmósfera pomposa elegiaca requerida para la entrada del coro fúnebre. Una de las mujeres, embargada por la pena, se adelanta en primer plano y su pena la expresa por ademanes y expresiones faciales. Su aria (ejemplo de esta página) es en el estilo recitativo que, según J. J. Rousseau podía ser considerada como la joya más espléndida de la corona de Lully. El compositor siempre insistió en que la música y los otros elementos de la ópera estuviesen al servicio del drama y la poesía y siempre aconsejó a sus cantantes emular las nobles y resonantes modulaciones de las voces de los actores enseñados por Racine. En consecuencia, un aria de Lully nunca es tan fija como un aria italiana sino en vez de ello sigue los elásticos ritmos del lenguaje y la declamación natural de la poesía y la prosa barrocas francesas. El coro fúnebre interviene en el punto en que el aria comienza una variante del ritornelo de entrada, y la escena cierra con un gran pasaje de cadencias en que alternan la orquesta y el coro, basado en una continuación del ritornelo.

Dado que el héroe estaba identificado tan íntimamente con el monarca, era imposible que ahora tuviese un final trágico. En consecuencia, un *deus ex machina* aparecía invariablemente en el cuarto acto, exactamente cuando todo parecía más sombrío, y en el quinto acto siempre la tragedia lírica tenía una conclusión triunfal y gloriosa.

Lully, gracias al aprovechamiento sagaz del éxito de sus óperas y por una hábil estrategia diplomática, por decreto real fue el fundador y jefe de la *Académie Royale de Musique*. Por la simple substitución de la palabra *Royale* (Real) por Nacional, aún es el título oficial de la gran compañía de ópera de París. Con energía increíble este monopolista musical del régimen

produjo una ópera cada año y además de escribir la partitura, dirigía la orquesta, ensayaba el coro, orientaba y dirigía a cantantes y bailarines en sus partes y se encargaba de la producción y dirección escénica. A sus huestes y elementos musicales y dramáticos los gobernó con la férrea mano del absolutista y no dejó nada al capricho o al azar. Como consecuencia, Lully creó el grupo mejor disciplinado de cantantes, bailarines y músicos de Europa. Su fama se extendió a todos los países y por relatos de esa época sabemos que su orquesta fue famosa por la pureza de su afinación, arcadas uniformes en los instrumentos de cuerda, exactitud del tiempo y compás, la elegancia de sus trinos y ornamentos melódicos, que fueron comparados con el "refulgar de piedras preciosas".

Prácticamente solo y sin ayuda, Lully unificó el ballet y fundó la ópera francesa. Su unificación de la sucesión de danzas llegó a ser conocida como la suite francesa; su forma de la obertura, la obertura francesa y su organización de la ópera perduró como una norma casi por dos siglos. A pesar de que Quinault escribió los textos, las óperas de Lully pueden ser consideradas como la versión musical de las tragedias de Racine. En ellas se encuentra la misma observancia de los valores clásicos, la misma declamación digna, la misma pulida corrección. Sus limitaciones fueron las inevitables consecuencias de las circunstancias de su creación. Al ser dirigido exclusivamente a un solo grupo social descuidó la inclusión de resonancias más humanas necesarias para que sobreviviese en el repertorio de la ópera. A semejanza de Poussin, las sentimos distantes, contenidas y aristocráticas. La ópera, empero, por su combinación de lenguaje grandilocuente, atractivo emocional, esplendor sonoro movimiento majestuoso y elegancia visual, emerge como una de las creaciones de mayor magnificencia de la era barroca.

IDEAS

Las muchas manifestaciones del barroco aristocrático cristalizaron principalmente en torno de dos ideas diferentes pero interrelacionadas: absolutismo y academicismo.

ABSOLUTISMO. El concepto del estado moderno unificado que apareció por primera vez en la España de Felipe II, fue adaptado a los fines políticos de Francia por el cardenal Richelieu y llegó a su perfeccionamiento absoluto y triunfal bajo Luis XIV. En su drama heroico *El Cid*, Corneille afirmaba en 1637, estos lineamientos doctrinarios: "Es el respeto que exige el poder absoluto, que nadie debe poner en tela de juicio cuando un Rey ordena". Como exponente principal del absolutismo monárquico y el estado centralizado, Luis XIV, el Rey Sol, asumió la autoridad para substituir el desorden natural y humano con una copia razonable del orden y la ley cósmica. Todas las actividades humanas y sociales quedaron bajo su patronazgo, y al hacer que las artes quedaran bajo su protección paternal procuró que sirvieran como complemento para el culto de la majestad. Versalles se tornó el símbolo del absolutismo, la sede de

la monarquía absoluta y la apoteosis personal del Rey. Al igual que el absolutismo político significó la unificación de todas las instituciones sociales y gubernamentales bajo una cabeza, su equivalente en el arte entrañó la reunión de todas las artes separadas en un solo plan racional. A pesar que *el gran siglo* produjo algunos edificios, estatuas, piezas de literatura y música que llaman la atención y tienen vida por derecho propio, impresionan mucho más cuando están en forma combinada. Es imposible pensar en Versalles excepto como combinación de todas las formas del arte entrelazadas en un conjunto unificado y como reflejo de la vida e instituciones de la monarquía absoluta. Parques, jardines, fuentes, estatuas, edificios, patios, salas, murales, tapicería, muebles y formas de recreo son partes de un solo plan coordinado. Versalles, en su forma original, representa la proeza asombrosa de unificar todo el espacio visible y las unidades de tiempo en un escenario espacial y temporal para la forma aristocrática de vida. Los espacios del interior y del exterior son inseparables e incluso la música y el teatro salieron al aire libre. La escultura fue el ornato del paisaje, la pintura se puso al servicio del diseño interior, la comedia se alió con el ballet, y la tragedia fue refundida en la ópera. Todas las artes de hecho se integraron en el crisol de la forma operática, con su lirismo literario, retórica orquestal, declamación dramática interludios instrumentales, danzas estatuarías, decorados arquitectónicos, artilugios mecánicos y actitudes históricas pintorescas. En manos de Lully, la ópera se volvió una especie de microcosmos de la vida cortesana, una forma de arte absoluta en que todas las partes guardaban relación íntima con el conjunto. No se permitió que predominara elemento alguno, nada estaba desproporcionado.

El espíritu de absolutismo también se reveló directamente en el drama que rodeaba la vida del monarca. Todas las artes siguieron la corriente, se volvieron teatrales y buscaron sorprender y deslumbrar. El elemento humano puro fue sepultado bajo una avalancha de decorados teatrales, pelucas pomposas, utilería y protocolo. Sólo en las sátiras de Molière, las fábulas de La Fontaine y las memorias secretas del período es posible obtener imágenes de una versión más fidedigna de la realidad detrás de las bambalinas de la vida cortesana. Por lo demás, la arquitectura de Versalles, las estatuas de Bernini y Coysevox, los triunfales murales de Lebrun, las tragedias de Racine y las óperas de Lully fueron creadas para dar la ilusión que Luis XIV y sus cortesanos eran seres de estatura heroica, poderosa voluntad y posición grandiosa.

ACADEMICISMO. A pesar de que el movimiento académico comenzó formalmente con la primera academia francesa establecida durante el reinado de Luis XIII, sólo en épocas posteriores del siglo las implicaciones del academicismo llegaron a sus últimas consecuencias y su fuerza se manifestó en toda su magnitud. Luis XIV y su ministro Colbert pensaban que el arte era demasiado importante para ser dejado exclusivamente en manos de los artistas. En consecuencia, las diversas academias se volvieron ramas del gobierno y las artes parte del servi-

cio civil. Se instituyó una organización administrativa, en cuya cúspide estaba el Rey y director, cuyo poder se ejercía a través de profesores, miembros y asociados, a los estudiantes. Se enseñaron los principios aprobados, y el conocimiento teórico y práctico se comunicó por conferencias, demostraciones y comentarios. Boileau como jefe de la Academia de la Lengua y la Literatura, Lebrun de la Academia de Pintura y Escultura, Mansart de la Academia de Arquitectura y Lully de la de Música, estaban sometidos directamente al Rey y eran dictadores absolutos en sus respectivas especialidades. Fueron, en la forma en que ejercieron sus funciones, los principales consejeros del Rey y sus ministros, y a su vez responsables de cumplir en la práctica la voluntad real. El control del patronazgo estaba en sus manos, y ellos decían la palabra final al decidir quién debía recibir encargos, títulos, cargos, licencias, grados, pensiones, premios, ingreso a escuelas de arte, y el privilegio de exhibir en los salones.

Por lo señalado, las academias fueron los medios de transmitir la idea de absolutismo a la esfera del arte. El academicismo de modo invariable entrañó un principio patriarcal en que los árbitros oficialmente constituidos del gusto dejaron su huella de aprobación en los productos hechos con los diversos materiales artísticos. Estos intérpretes del criterio oficial invariablemente tendieron a ser eminentemente conservadores. El arte del barroco aristocrático fue la expresión personalísima de una clase cuyo código de conducta se basó en la etiqueta, la corrección y el cultivo del buen gusto. Todo sentimiento íntimo personal, capricho y excentricidad debió ceder ante la autodisciplina, urbanidad, corrección y normas aceptadas de buenos modales y formas. Las academias, por todo lo señalado, fueron las encargadas de establecer las definiciones estéticas, códigos artísticos y fórmulas técnicas válidas en sus campos respectivos. Actuaban como una especie de junta de directores que decidía lo que era mejor para los accionistas. Aún más, contaron con la fuerza necesaria para imponer y llevar a la práctica sus decisiones, lo que significó que en el mejor de los casos, el academicismo pudo establecer y conservar un nivel alto de calidad creadora y en el peor, degenerar en convencionalismos y reglamentación absoluta con diversos grados de estandarización entre ambos polos.

Daremos un ejemplo para mostrar la forma en que actuó el academicismo. Bajo la dirección de Lebrun, la Academia de Pintura y Escultura favoreció el contenido estilo de Poussin sobre la exuberancia apasionada de Rubens. Al hacerlo, estableció una subdivisión académica del estilo barroco, en oposición a la expresión del barroco libre. Podemos sugerir muchas razones, por supuesto, para dicha elección. El "pinturismo" de Poussin, por ejemplo, puede reducirse de manera fácil y

demonstrable a un sistema de valores formales basados en principios geométricos, en tanto que el estilo de Rubens es tan personal, impetuoso, voluptuoso y con tanta violencia emocional, que casi siempre queda fuera del alcance del encajonamiento. El academicismo en este caso fue tratar de domar la exuberancia barroca y reducirla a fórmulas y reglas. No se permitió que surgiera cosa excéntrica o impredecible que destruyera la impresión general de orden. Siempre en la academia hubo escepticismo y desdén por la emoción, al igual que por el color, pues uno y otro no estaban sujetos a leyes científicas. Las normas pictóricas de la academia, en consecuencia, se basaron en la pureza formal, relaciones matemáticas demostrables, definición lógica y análisis racional, características que hicieron que el arte académico fuese calificado de *clásico*, término que fue definido en esa época como "perteneciente a la clase más alta" y, en consecuencia, aprobado como modelo. En la antigüedad romana a menudo se encuentran normas semejantes, por lo que el arte clásico y el romano se asociaron inevitablemente. La adaptación del siglo XVII a los modelos grecorromanos, empero, fue muy del espíritu de la época, y en estos términos no debe ser confundida con la exactitud arqueológica que fue establecida como la norma del neoclasicismo a finales del siglo XVIII y en el período napoleónico.

El academicismo francés tuvo desde sus comienzos un éxito práctico descomunal. Bajo las academias, la hegemonía artística de Europa cambió de Italia a Francia, en donde perduró con eficacia hasta fecha reciente. Los cientos de artistas y artesanos hábiles que fueron preparados para satisfacer los vastos proyectos de Luis XIV, con el tiempo fueron los fundadores y maestros de una tradición de altísima excelencia técnica. Para emplear el ejemplo más a la mano, la pintura francesa continuó su supremacía ininterrumpida desde la fundación de la Academia hasta el siglo XX. En España, a manera de contraste, el único sucesor del Greco, de Velázquez y Murillo fue la solitaria figura de Goya; en Flandes no hubo continuadores sobresalientes de Rubens ni de van Dyck, excepto Watteau, cuyos intereses y fines fueron eminentemente franceses; en Holanda no hubo alguien que ocupara el vacío dejado por Rembrandt y Vermeer. En Francia, empero, la pintura continuó sosteniendo un alto nivel a través de los siglos XVIII y XIX, y al establecer altas normas técnicas, el academicismo fue un factor determinante incluso en círculos no académicos. La obra de Perrault y Mansart en arquitectura, Boileau en crítica, Molière en la comedia, Racine en la tragedia y Lully en la ópera quedó amalgamada en una tradición que con fortuna estableció patrones y modelos de simetría, orden, regularidad, dignidad, reserva y claridad, que aún en nuestros días tienen alguna validez aunque sólo como punto de partida.

15 EL ESTILO BARROCO BURGUES

AMSTERDAM, SIGLO XVII

Si alguien que visitase la Amsterdam del siglo XVII o cualquiera de los otros rollizos poblados holandeses hubiese buscado arcos triunfales, palacios suntuosos o monumentos militares, se hubiese llevado una decepción. De hecho, si hubo algo grande en la vida de los Países Bajos, fue su absoluta sencillez y rusticidad. Después que lograron su anhelada independencia al sacudir a su país, poblado por poblado y provincia por provincia, del yugo de los despotas españoles, los pueblos se organizaron a sí mismos y a su gobierno con un mínimo de unidad y un máximo de diversidad. Los holandeses no tuvieron intención alguna de substituir un tipo de tiranía por otra, mucho menos de una variedad doméstica, y por ello todas esas tierras se organizaron como provincias unidas bajo un *estadider* o gobernador. Qué importa que sus rivales ingleses los llamaran los "pantanos unidos"; sus ciénegas y marismas eran poca cosa, pero al menos, eran de su propiedad absoluta. Sus guerras de independencia, aislamiento geográfico, lucha constante contra las inundaciones del mar, clima riguroso, economía marítima, protestantismo calvinista y temperamentos individualistas, todo se conjuntó con otras circunstancias de la vida holandesa, para hacer que el centro del interés fuese el hogar. La morada de un holandés, incluso, no era su castillo, sino una casa sólida, cómoda, sencilla, de ladrillo. En vez del culto de la majestad, el holandés veneró lo doméstico.

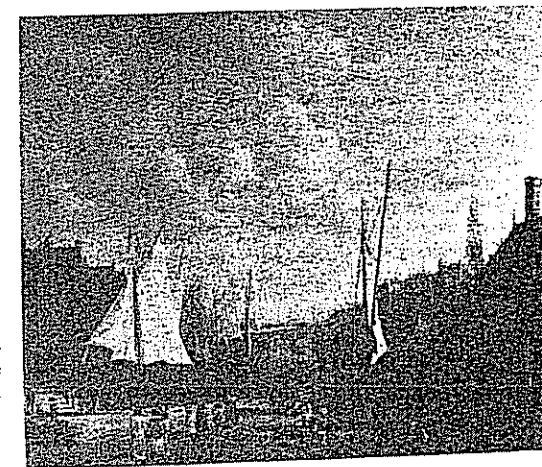
Cuando Jacobo van Ruisdael pintó su *Muelle de Amsterdam* (fig. 223), pintaba algo más que una imagen de la vieja pescadería en el extremo del amplio canal conocido como el Damrak. En esta variante local del estilo académico internacional (compárese con la fig. 221), Ruisdael de hecho plasmaba en pintura la forma burguesa de vida, en una escena en donde ahorrativas amas de casa acudían en busca de provisiones para sus mesas, en el muelle donde estaba anclada parte de la flota pesquera que dio a Holanda el monopolio de la industria del salmón en salmuera y salado, y en donde anclados en la distancia, cabe observar algunos de los barcos mercantes que ayudaron a los holandeses a formar un comercio moderno y eficaz al surcar los siete mares llevando sus pipas de arcilla, azulejos vidriados y alfarería de Delft.

En esa situación, algunas familias inevitablemente acumularon más que otras, y por medio de la riqueza concentrada en sus manos se transformaron en una oligarquía gobernante. De estas familias llamadas "regentes" se seleccionaban entre sus miembros a aquellos que constituirían los cabildos y alcaldías. Empero, fueron un

grupo de clase media superior y no una aristocracia, y su número no entrañaba peligro. Su fuerza, aunada con la de las agrupaciones profesionales y mercantiles conocidas como gremios, dependió de la retención de un máximo de autoridad local. Esta descentralización permitió el desarrollo de las universidades, como las de Leyden y Utrecht que se volvieron las más distinguidas de Europa, y estimuló las carreras de eminentes humanistas nativos como Constantijn Huygens, amigo y mecenas de Rembrandt, y Hugo Grocio, fundador de la nueva disciplina del derecho internacional. La libertad de pensamiento y obra atrajo a extranjeros como el filósofo francés René Descartes, quien residió en Holanda por casi 20 años y los padres de Benito (Baruch) de Espinoza, uno de los intelectos humanos más profundos de todas las épocas, quienes hallaron refugio en Amsterdam cuando la persecución de los judíos hizo imposible vivir en su nativa Portugal.

La expresión arquitectónica de esta forma burguesa de vida se advierte en las diversas salas de cabildos, en edificios mercantiles como almacenes, oficinas, y mercados, que se advierten en la parte derecha de la figura 223, y por encima de todo, en las largas filas de casas de ladrillo con sus piñones a la calle, como las que se aprecian en ambos lados del canal en el mismo cuadro. De épocas anteriores fueron las iglesias como la Oudekerk o la Iglesia Antigua, cuya torre gótica se recorta contra el cielo en la parte derecha del plano de

Fig. 223. JACOBO VAN RUISDAEL. *Muelle de Amsterdam*, hecho por 1669. Lienzo al óleo; 52 cm X 65 cm. Colección Frick, Nueva York (derechos reservados).



CRONOLOGIA: Holanda en el siglo XVII

Hechos generales

1517	Comienza en Alemania la Reforma protestante
1535	Juan Calvino publica <i>Christianae religionis institutio</i> (1509 a 1564); la iglesia reformada holandesa se establece más tarde siguiendo los lineamientos calvinistas
1566	Comienza la sublevación de los Países Bajos contra la corona española
1575	Guillermo el Silencioso, príncipe de Orange, funda la primera de las universidades holandesas, la de Leyden
1602	Se organiza la Compañía Holandesa de las Indias Orientales
1618 a 1648	Guerra de los Treinta Años; en 1609 se concede la independencia virtual a los Países Bajos en tregua con España; obtienen la independencia absoluta con el tratado de Westfalia (1648)
1621	Se funda la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales (Antillas)
1624	Samuel Scheidt publica su <i>Tabulatura Nova</i>
1629 a 1648	René Descartes reside en Holanda
1630 a 1687	Patronazgo público limitado a las artes, que se ejerce a través de Constantijn Huygens
1631	Rembrandt se establece en Amsterdam
1637	Descartes en Leyden publica su <i>Discurso del Método</i>
1642	El explorador holandés Tasman descubre Nueva Zelanda
1644	Descartes en Amsterdam publica sus <i>Principios de Filosofía</i>
1648	El tratado de Westfalia reconoce la independencia de los Países Bajos
1652 a 1674	Guerras comerciales anglo-holandesas
1670	Espinoza publica su <i>Tractatus theologico-politicus</i>

Pintores

Aprox.	1580 a 1666	Frans Hals
	1606 a 1669	Rembrandt van Rijn
Aprox.	1617 a 1681	Gerhardt Terborch
Aprox.	1628 a 1682	Jacobo van Ruisdael
Aprox.	1629 a 1679	Jan Steen

Aprox.	1629 a 1683	Pedro de Hooch
	1632 a 1675	Jan Vermeer de Delft

Filósofos y científicos

1467 a 1536	Desiderio Erasmo
1583 a 1645	Hugo Grocio, fundador del derecho internacional
1596 a 1650	René Descartes
1629 a 1695	Christian Huygens
1632 a 1677	Benito de Espinoza

Escritores

1587 a 1679	Joost van Vondel, dramaturgo holandés y autor de <i>Lucifer</i> , poema semejante al <i>Paraiso Perdido</i> de Milton
1596 a 1687	Constantijn Huygens, poeta humanista y diplomático

Músicos

1562 a 1621	Jan Pieterszoon Sweelinck	
	<i>Escuela inglesa</i>	
Aprox.	1542 a 1623	William Byrd
Aprox.	1562 a 1628	John Bull, organista en Amberes (1617 a 1628), amigo de Sweelinck
Aprox.	1562 a 1638	Francis Pilkington
Aprox.	1576 a 1643	Henry Peacham, autor de <i>Compleat Gentleman</i> (El perfecto caballero) maestro y compositor
1583 a 1625	Oriando Gibbons	
	<i>Escuela alemana</i>	
1587 a 1654	Samuel Scheidt, discípulo de Sweelinck	
1596 a 1663	Heinrich Scheidemann, discípulo de Sweelinck	
1623 a 1722	J. A. Reinken, sucesor de Scheidemann en Hamburgo, y compositor que influyó en J. S. Bach	
1685 a 1750	Juan Sebastián Bach	
1685 a 1759	Jorge Federico Handel	

fondo; originalmente católica romana, después de la Reforma pasó a ser parte de la iglesia holandesa reformada. Organizada bajo los preceptos de Juan Calvino, la iglesia reformada sostuvo que la verdad religiosa no era monopolio de individuo o grupo alguno, y que la palabra de Dios pertenecía a todos, sin la mediación de la autoridad eclesiástica. Por el desarrollo de las artes gráficas y la imprenta, toda familia pudo tener su propia Biblia, y por el gran índice de alfabetismo que prevaleció, prácticamente todos podían leerla. Al igual que en el gobierno, los holandeses tomaron con reservas la autoridad en religión, y como protestantes convencidos tomaron literalmente las palabras de Cristo de "ir a sus habitaciones y rezar". De este modo, por medio de los rezos en familia, el canto de himnos y la lectura de la Biblia, gran parte de la actividad religiosa importante se hizo en el hogar. Según la enseñanza de Calvino, la razón para acudir a una iglesia era escuchar un sermón y cantar alabanzas a Dios. Ningún ornato escultórico, estatuas, pinturas y coros o orquestas profesionales, debía distraer la atención de los fieles. Los encargos de obras artísticas dejaron de provenir de la Iglesia y las clases

aristocráticas, y por ello el artista tuvo cada vez más que concebir su obra en términos de lo doméstico.

Las prósperas familias holandesas, por fortuna, sintieron la necesidad de un arte que reflejase su materialismo sano y mostrase su imagen, sus instituciones y su país exactamente como eran: sólidos, reales, y sin aires de ninguna especie. En este feliz estado de cosas, el patronazgo se extendió con bases lo bastante amplias para que casi en todos los hogares holandeses hubiese cuando menos una pequeña colección de pinturas. A pesar de las épocas turbulentas, el arte holandés evitó escenas heroicas de batalla, al igual que las grandiosas alegorías mitológicas y el simbolismo complejo. Los holandeses se sintieron atraídos por el paisaje, pues habían luchado por cada pulgada de su suelo y las pinturas de sus campos, molinos y casas de campos halagaron su sentido de la propiedad. Por esa causa fueron muy populares las escenas de "género" o costumbristas, pues la informalidad y lo eventual armonizaban con su medio doméstico.

Bajo la austeridad calvinista los únicos músicos profesionales que sobrevivieron fueron los organistas de iglesias, los grupos profesionales de cantantes e instrumentis-

tas que tocaban en bodas, banquetes y desfiles, y los maestros de música que enseñaban a los miembros jóvenes de la familia a cantar y a tocar el laúd, la viola da gamba y los instrumentos de teclado como los virginales y la espineta. Por todo lo dicho, la música, a semejanza de los demás aspectos de la vida holandesa, se concentró predominantemente en el hogar. Durante el Renacimiento los Países Bajos habían dominado la escena musical europea con las glorias polifónicas de sus distinguidos compositores. En Amsterdam en los comienzos del siglo XVII sólo quedaba un genio musical de estatua universal: Jan Pieterszoon Sweelinck, cuya carrera cerró con broche de oro el capítulo radiante de la música holandesa que había imperado en el Renacimiento.

Por lo señalado, todas las artes tuvieron su centro en el hogar. La sencilla y modesta morada holandesa con sus pulidos pisos de azulejos, albeantes interiores y jardinerías para los tulipanes, fue el modesto escenario para esta forma burguesa de vida. Salvo que incluyamos la cerámica, toda la escultura se reducía a algunas figurillas en la repisa, y alguna estatuilla ocasional. Las principales concesiones estéticas que se hacía el holandés fueron sus cuadros y sesiones domésticas de música, en tanto que objetos como la cerámica de Delft, manteles, encajes y cortinajes, enriquecieron su mundo de valiosos bienes. La realidad de la vida diaria estaba hecha del transitar cotidiano entre los edificios de la lonja, el mercado y el hogar. Fue una realidad de sencillas verdades en que nada era tan pequeño como para concederle poca importancia. Todas las cosas, incluso las más insignificantes, eran consideradas dones de Dios, y como tales, fueron estudiadas en la Holanda del siglo XVII en su detalle más minucioso.

PINTURA

Por sobre todos los demás pintores holandeses, por el aliento y amplitud de su visión, la fuerza con que repre-

sentó sus personajes, y la integridad cabal y libérrima de sus ideales, destaca el genio solitario de Rembrandt van Rijn. A semejanza de sus contemporáneos, Rembrandt pintó retratos, escenas costumbristas, temas históricos y paisajes, pero, a diferencia de ellos, rechazó especializarse y logró diversificarse de modo magnífico en todas. Aun más, dio una nueva profundidad psicológica al retrato, una animación inusitada a sus escenas de género, una mayor intensidad dramática a sus cuadros religiosos, y un alcance más amplio a sus paisajes, de lo que se había logrado en la tradición septentrional. Sus descubrimientos de la capacidad de la luz, en todos sus grados, para iluminar el carácter del personaje desde afuera y desde dentro, para definir el espacio por la compenetración de la luz y animarlo por el movimiento cambiante de sombras, lo identifican como uno de los paladines indiscutibles en el establecimiento del estilo pictórico barroco del norte de Europa. El arte de Rembrandt, de manera global, revela un perfeccionamiento implacable e ininterrumpido desde sus años mozos hasta su vejez en la capacidad de penetrar el mundo de las apariencias, para darnos al desnudo las fuerzas espirituales que se mueven por debajo de la superficie.

Poco después de establecerse en Amsterdam, el pintor de 26 años de edad recibió su primer encargo importante del gremio local de cirujanos y médicos. El resultado fue la *Lección de Anatomía del Dr. Tulp* (fig. 224), una composición que combina el retrato en grupo del llamado "tipo corporación", con los cuadros de anatomía inscritos en la mejor tradición medieval y renacentista. En este caso Rembrandt plasmó a los más prominentes miembros del gremio y a otros ciudadanos también importantes, cuyos nombres con cuidado están escritos en la hoja de papel que sostiene la figura del centro.

En su pintura, el agrupamiento especial de sus figuras y la colocación de las cabezas en distintos niveles, Rembrandt imparte cierta libertad e informalidad a la



Fig. 224. REMBRANDT. La *Lección de Anatomía del Dr. Tulp*: 1632. Lienzo al óleo, de 1.58 m X 2.18 m. Mauritshuis. La Haya.

composición. Por medio de la luz el artista crea y revela el drama inherente de la situación, y por la expresión de cada cara, muestra las reacciones que varían desde la concentración intensa hasta la indiferencia casual. La luz más intensa está enfocada en el cadáver y en las manos del Dr. Nicolás Tulp, profesor de anatomía que da la clase. El gran libro abierto a los pies del cadáver es tal vez una edición reciente de la *Anatomía* de Vesalio, nombre latino del científico holandés Andries van Wesel (1514 a 1564), autoridad reconocida universalmente que había enseñado y efectuado dichas demostraciones en la Universidad de Padua. El Dr. Tulp se autotitulaba *Vesalius redivivus* (Vesalio redivivo), y por ello la alusión es adecuada. En suma, la dramatización que Rembrandt hizo del espíritu de libre investigación es producto vivo de un período que ha sido calificado como la época de la Observación.

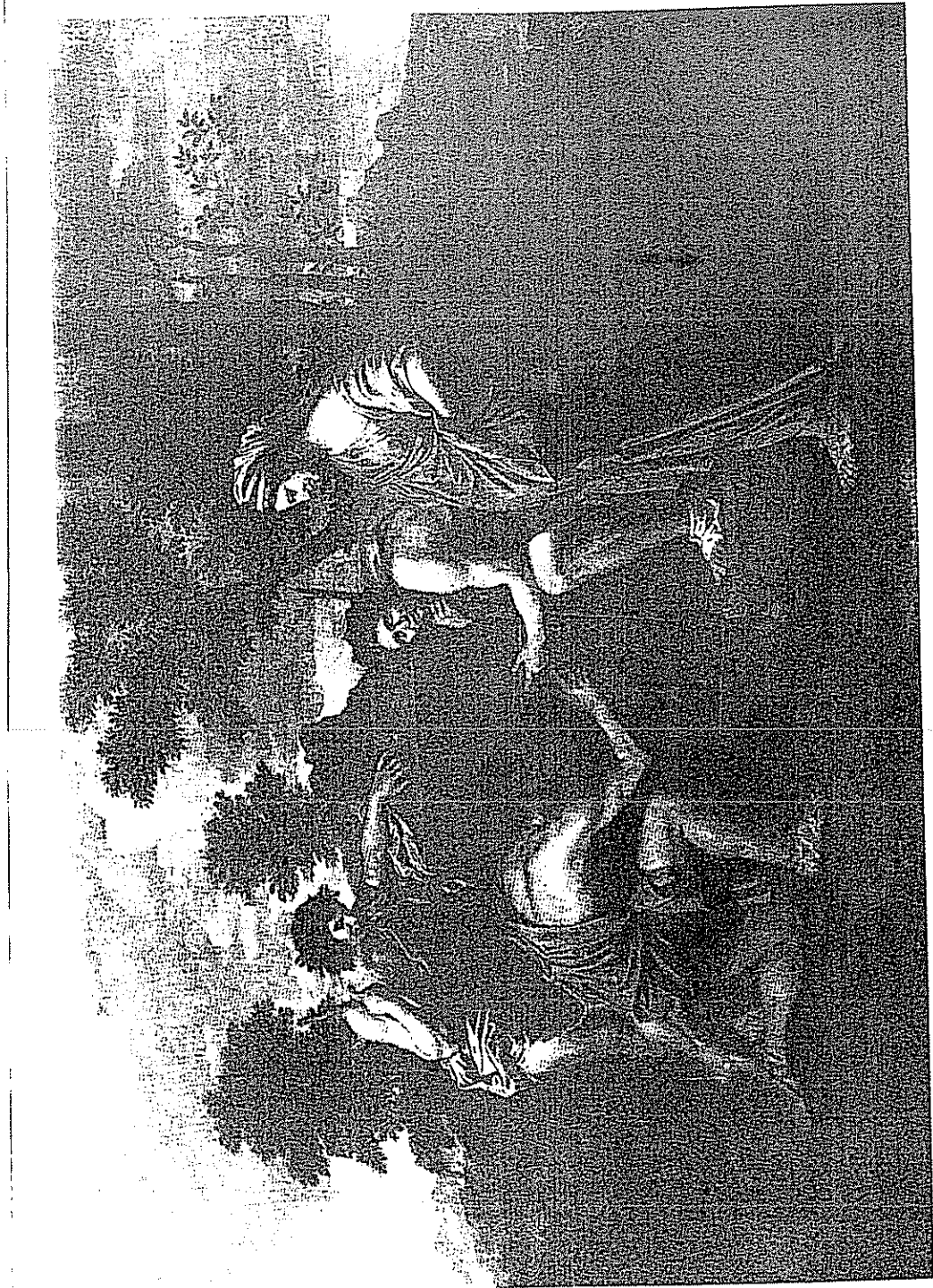
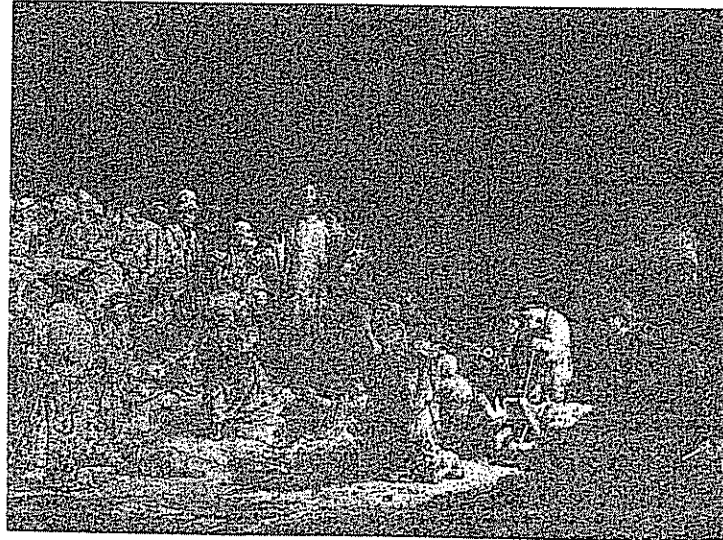
Una década exactamente transcurre entre la *Lección de Anatomía* y la *Partida de la Compañía del Capitán Banning Cocq* (lámina 18), otra obra maestra de Rembrandt del tipo de retrato de corporación. Los retratos de dichas unidades militares que habían luchado contra los españoles fueron bastante comunes en esa época y justificaron el título de "cuadro de mosqueteros". Una vez lograda la finalidad en su lucha por la independencia, muchas de estas compañías continuaron como parte de la guardia cívica y como agrupaciones militares, disponibles cuando la ocasión lo exigía, desde su participación en un estado de urgencia, hasta un desfile. Por 1642, muchos de sus miembros se habían vuelto prósperos mercaderes que gustaban enormemente de lucir sus vistosos uniformes, pulir los hierros de sus armas y posar como guerreros en desfiles o celebraciones cívicas. En los "cuadros de mosqueteros" solían ser representados en situaciones de convivialidad, por ejemplo, reunidos alrededor de una mesa en un banquete,

pero para dar vida y movimiento a su composición, Rembrandt desechó esta pose bastante convencional y pomposa y prefirió mostrar a la compañía del capitán Cocq en acción, como si respondiese a un llamado a las armas. Las figuras de tamaño natural son mostradas saliendo de las puertas de la ciudad antes de comenzar la formación militar.

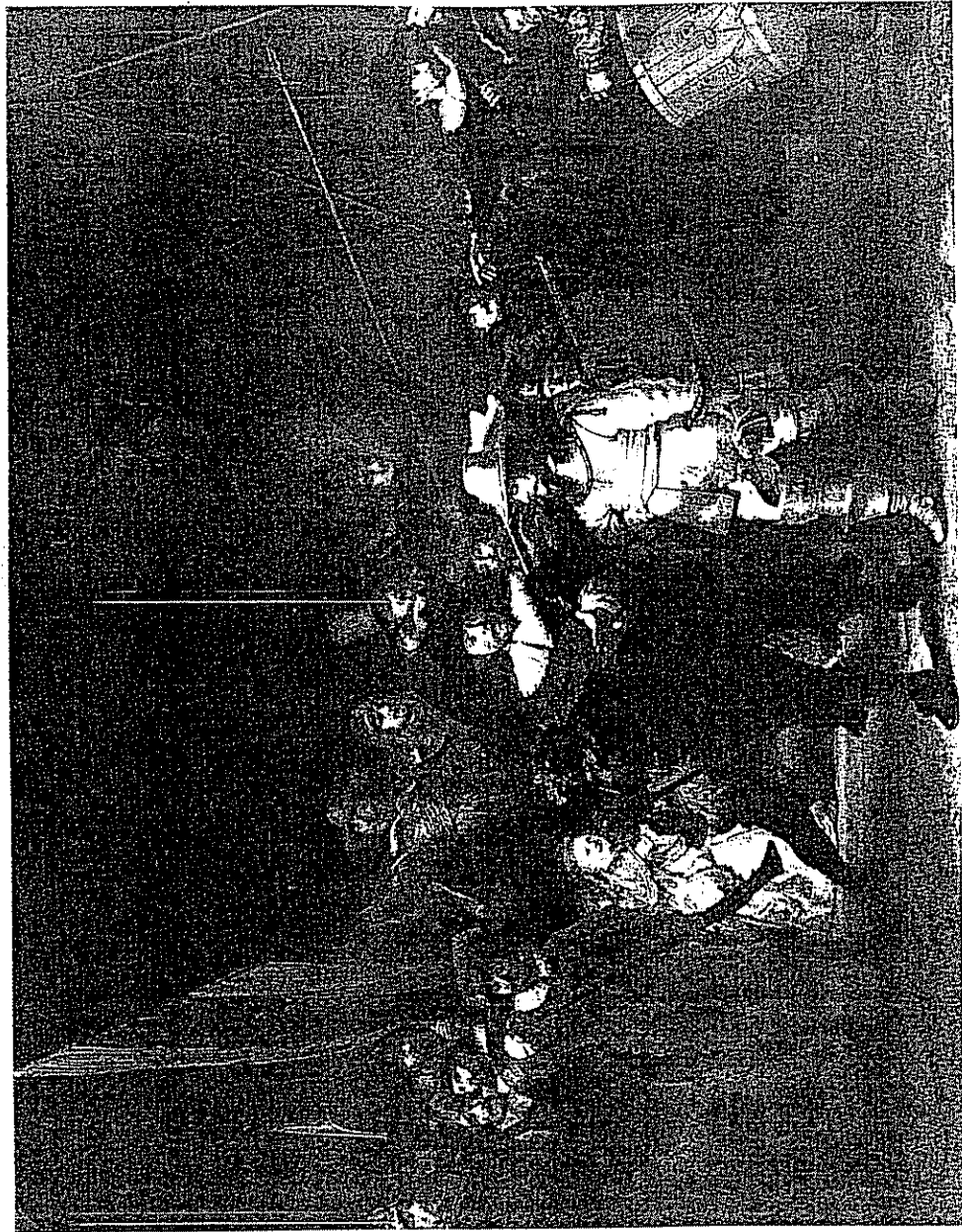
Conocido popularmente como *La Ronda Nocturna*, el cuadro, gracias a su restauración reciente, ha mostrado que en realidad se trata de una "ronda diurna". Ahora sabemos que lo oscuro de la obra se debe al barniz que se oscureció con el paso del tiempo, y al hecho de haber estado originalmente cerca de una gran chimenea. Cabe admirar ahora el libre juego de luz que baña de manera rítmica toda la composición y que llega hasta la más apartada esquina con gradaciones dinámicas que van desde lo oscuro hasta lo brillante. La luz es más intensa en el centro, en donde el capitán Cocq explica sus planes a su lugarteniente, cuyo uniforme capta los primeros rayos del sol matinal. Como equilibrio, Rembrandt coloca a la derecha del capitán la figura extravagante de una jovencita en un esplendente traje de satín crema. De su cintura cuelgan un cuerno para pólvora y un gallo blanco, tal vez una alegoría irónica del nombre del capitán. La sombra de la mano del capitán Cocq que se proyecta cruzando la rica casaca del uniforme del lugarteniente define el origen de la luz, que a su vez los conjunta, y establece la relación precisa de las demás figuras con la pareja central, por el grado de iluminación que los baña desde lo alto. Dicho virtuosismo en el manejo de luces y sombras es uno de los triunfos absolutos del arte de Rembrandt.

El aguafuerte *Cristo curando a los enfermos* (fig. 225) es un ejemplo de los cientos de obras en una expresión artística bastante extendida en esa época. Desde el punto de vista económico, el costo bastante

Fig. 225. REMBRANDT. *Cristo curando a los enfermos*, hecho por 1649. Aguafuerte de 26 cm por 38 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Colección de H. O. Havemeyer, 1929.)



LAMINA 17. NICOLAS POUSSIN. *Er in Arcadia Ego*, 1638 a 1639. Lienzo al óleo de 83,5 cm X 1,18 m. Museo del Louvre, París.



LAMINA 18. REMBRANDT. *Partida de la Compañía de la Guardia Civil de la Guardia Cocq, 1642.*
Lienzo al óleo de 3.65 m X 4.37 m. Rijksmuseum, Amsterdam.

modesto de un aguafuerte aseguró a Rembrandt cierto ingreso y una distribución bastante amplia de su obra en épocas en que sus pinturas se apilaban sin vender en su estudio (el precio pagado por este aguafuerte fue la excepción y no la regla). En el aspecto técnico, el aguafuerte brindó a Rembrandt la oportunidad de explorar las características de la luz en trazos bastante sencillos, independientes de pigmentos y colores. Al grabar con un punzón una placa preparada de metal, el artista hace un trazo lineal que perdura en la placa después de sumergirla en una solución ácida. Después se quita la capa y se entinta la placa, y se hace la copia al pasar la impresión entintada de la placa metálica, al papel. En este ejemplo, las gradaciones de luces y sombras van desde zonas totalmente oscuras a la tinta, como la que está por detrás de la figura de Cristo, hasta la blancura del papel intacto como el de la roca en la extrema izquierda. La estatura artística gigantesca de Rembrandt se revela en la forma en que su arte escala las alturas de la grandeza moral, dentro de limitaciones severas. El poder expresivo de este aguafuerte es tan grande como modesto es el material.

Rembrandt creció en el seno de una familia de anabaptistas que trataban de vivir según los estrictos preceptos bíblicos. Sus temas religiosos son vistos con ojos protestantes, y de esta forma, muestran un conocimiento íntimo personal de las Sagradas Escrituras. No pintó para las iglesias, y por ello no estuvo bajo la presión de adaptarse a la tradición iconográfica de vírgenes y niños, crucifixiones y otros temas, y por esa razón tuvo la libertad suficiente para desarrollar nuevos temas y nuevos puntos de vista. Gran parte de la intimidad y eficacia de este trabajo irrestricto se debe al hecho de que no fue concebido como pieza para exhibir. Rembrandt también gustó de explorar el "ghetto" de Amsterdam y encontró temas y sujetos para sus pinturas entre los descendientes del pueblo forjador del Viejo Testamento.

Se sabe que Rembrandt pintó por lo menos 62 autorretratos, un número único en los anales de la pintura. El motivo para ello, empero, provino más de una tendencia a la introspección profunda, que de vanidad personal. Además no contaba fácilmente con modelos. Desde los comienzos de su juventud hasta el último año de su vida, sus autorretratos son algo así como una autobiografía pictórica.

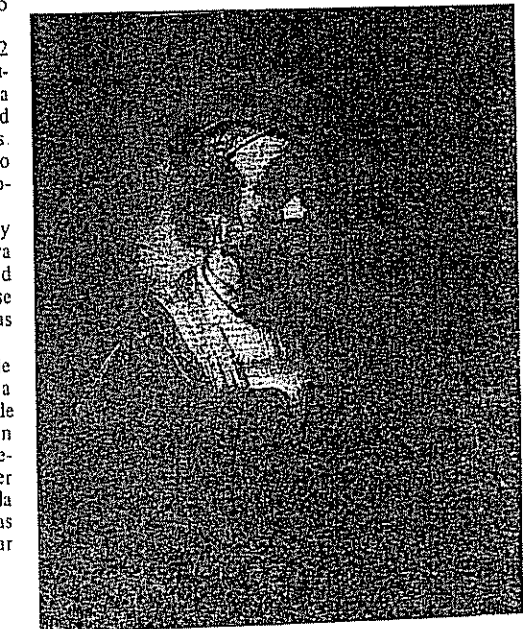
Después de establecerse con fortuna en Amsterdam y casar con Saskia van Uylenburch, hija de una próspera familia, Rembrandt gozó de un periodo de prosperidad material. En traje de caballero y exuberante ánimo, se pinta con su joven y atractiva esposa sentada en sus rodillas, en tanto hace un brindis (fig. 226).

De 1640 en adelante, Rembrandt sufrió una serie de tragedias que comenzaron con la muerte de su madre, a la que dos años después siguió Saskia poco después de nacer su hijo Tito. Por 1650, los gustos artísticos habían cambiado, pero Rembrandt (fig. 227) inquebrantablemente siguió los dictados de su propio genio sin hacer concesión alguna a las modas veleidosas. La mirada penetrante en que brilla una luz interior, penetra en las profundidades de su propio carácter y parece preguntar



Arriba Fig. 226. REMBRANDT. *Autorretrato con Saskia*, hecho aproximadamente en 1634. Lienzo al óleo, de 1.58 m X 1.28 m. Gemäldegalerie, Dresde

Abajo. Fig. 227. REMBRANDT. *Autorretrato*; 1650. Lienzo al óleo, de 86 cm X 62 cm. Galería Nacional de Arte, Washington, D. C. (Colección Widener, 1942.)



Arriba Fig. 228. REMBRANDT. *Autorretrato*, entre 1656 y 1658. Oleo sobre madera, de 50 cm X 35 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

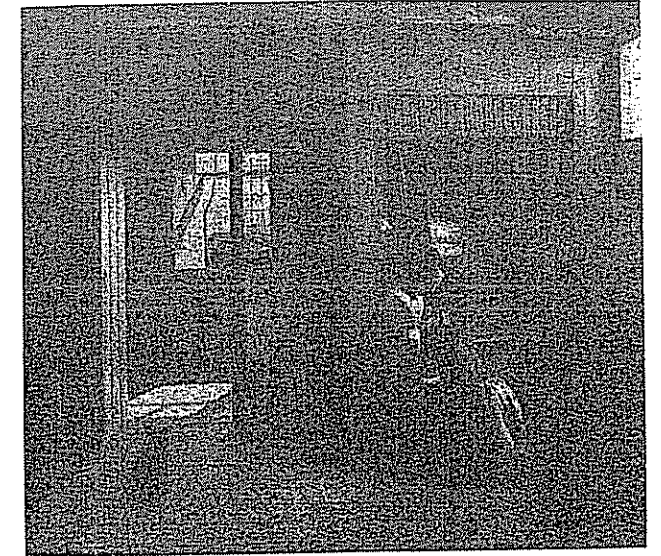
Abafo. Fig. 229. REMBRANDT. *Autorretrato de viejo*; 1669. Lienzo al óleo, 60 cm por 51 cm. Mauritshuis, La Haya.



"¿A dónde?" De esa etapa en adelante, Rembrandt advirtió cada vez con mayor nitidez que su misión era explorar el mundo de la imaginación y dejar a otros el de las apariencias. En consecuencia, su semblante refleja la serenidad de un hombre que después de elegir su camino sabe que no puede dar marcha atrás. Los problemas económicos se intensificaron al acumularse las deudas, y de 1656 a 1660 el artista estuvo en bancarrota. Su valiosa casa con sus muebles, su colección personal de pinturas, grabados, armaduras y material para su arte, fueron subastados para pagar a los acreedores. En este punto (fig. 228), la expresión inquisitiva de los ojos luminosos comienza a dirigirse hacia adentro en una autovaloración al enjuiciar sin concesiones y en forma implacable, su evolución moral y artística. Los últimos años fueron entristecidos por las muertes de su fiel amiga y ama de llaves Hendrickje Stoeffels (1662) y de su hijo Tito (1668). Sin abandonar su actividad por un solo momento, Rembrandt en su último autorretrato (fig. 229) nos muestra el conocido semblante en que han dejado su huella las enfermedades y la resignación, pero aún lleno de la honda compasión humana que marcó su vida y su arte.

Entre los polos del introspectivo Rembrandt y el ajeno Vermeer se extiende toda una gama de temas, sujetos y estados de ánimo expresados por sus contemporáneos. En tanto Rembrandt buscaba retratar el espíritu del hombre en todo su complejo conjunto, Frans Hals se contentó con aprehender la individualidad humana en una efímera mirada o en un ademán casual. En sus primeras obras se interesó más por las apariencias que por las esencias. Más tarde, bajo la influencia del enfoque rembrandtiano de la búsqueda del alma, sus colores vívidos y su toque ligero se trocaron en tonos sombríos y temas serios. La alegría contagiosa de su *Laudista alegre* (fig. 230) es típica del fresco y alborozado periodo temprano. Con desgredada cabellera y gorro ladeado en airoso ángulo, su personaje podría ser un músico que entretiene en una taberna. La forma en que sostiene el vaso de burbujeante vino revela la fuente de la luz, que baña su cara y su instrumento. En cuadros semejantes, las gentes de Haarlem, poblado nativo de Hals, pendencieras pescaderas, parranderos funcionarios y achispados fiesteros, viven de nuevo con toda su exuberante vitalidad y capacidad para vivir.

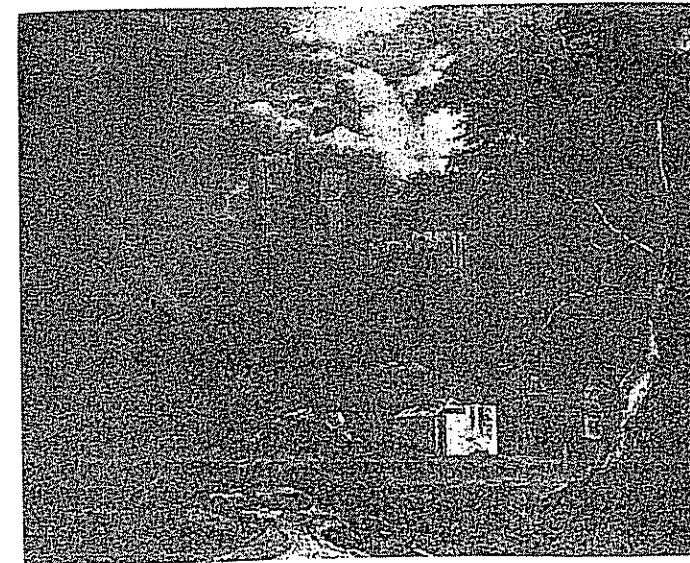
La *Madre e hija* de Pedro de Hooch (fig. 231) es un tranquilo estudio de la vida doméstica en un pacífico hogar. A semejanza de sus colegas, de Hooch supo que la luz era el imán que atraía la mirada, y que sus vibraciones comunicaban a los interiores su dádiva de vida y movimiento. Empero, de Hooch maneja una luz atemperada, acorde con la tranquilidad de su tema y sus personajes. La luz del sol penetra desde la abierta puerta de estilo holandés, en la parte trasera y la ventana en el ángulo superior derecho. Valiéndose de estos medios, el artista separa sin ambigüedades sus tres planos que se escalonan sucesivamente hasta el fondo; explora el contraste de texturas entre el suelo de azulejos, el cristal transparente, las barnizadas superficies de madera, las telas suaves y el brillo metálico del calentador de cobre detrás de la cabeza de la mujer sentada al igual



que nos muestra las figuras de la madre, la hija y el perro. El mundo de de Hooch es más estático que el de Rembrandt, sus figuras menos animadas que las de Hals, y su geometría pictórica más imprevisible que la de Vermeer. Sin embargo, cada interior suyo tiene la tranquilidad intemporal de una naturaleza muerta, en que las figuras y los objetos se juntan en su medio doméstico holandés para integrar un conjunto coherente.

El sombrío estudio que Jacobo van Ruisdael hizo de un cementerio, pertenece a la categoría de los paisajes

de enorme significado para los holandeses que habían luchado incansablemente por su país contra los opresores españoles. Su *Muelle en Amsterdam* (fig. 223) es un paisaje realista de una cara de la ciudad, exacto en su detalle descriptivo, en tanto que Ruisdael en el *Cementerio judío* (fig. 232), parece estar buscando valores simbólicos más hondos. El escenario fue el cementerio judío en la Oudekerk de Amsterdam, pero para realzar el tono y la atmósfera del cuadro, el pintor inventa muchos detalles imaginarios pintorescos. Las ruinas abandonadas



Arriba izquierda. Fig. 230. FRANS HALS. *El alegre laudista*. Pintado por 1627. Lienzo al óleo, de 78 cm por 74 cm. Colección privada.

Arriba, derecha: Fig. 231. PIETER DE HOOCH. *Madre e hija*; hecho por 1660. Lienzo al óleo, de 51 cm X 60 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Izquierda: Fig. 232. JACOBO VAN RUISDAEL. *El cementerio judío*; hecho por 1660. Lienzo al óleo, de 1,30 m X 1,56 m. Instituto de Artes de Detroit.

del viejo castillo y los esqueléticos troncos de los árboles muertos que no estaban en el escenario real, se unen con las blancas lápidas de las tumbas para impregnar la composición con ideas de muerte. Las inscripciones de las lápidas, de las cuales algunas todavía existen, recuerdan al observador que la tolerancia religiosa en los Países Bajos hizo de esa tierra el refugio de los judíos acosados por la Inquisición de España y Portugal. Ruisdael vuelca una profundidad de sentimientos, al igual que de espacio, en este paisaje. En la caída de agua y los árboles retorcidos que abren sus ramajes al cielo amenazante, capta algo de la sublimidad de la Naturaleza, pasmo del hombre y ante la cual palidece su obra. Su incansable mirada, amante de lo pintoresco anticipa en forma notable algunos aspectos del romanticismo del siglo XIX.

En su *Panorama de Delft* (lámina 19), Jan Vermeer de Delft pintó el perfil de su ciudad nativa. Desde los paseantes que están en la parte izquierda del primer plano, el artista conduce la mirada por el canal y la hace seguir la línea de los edificios mercantiles y casas por detrás del muro de la ciudad, a la izquierda, pasar el puente de piedra en el centro, detrás del cual sobresale la torre de la iglesia en el fondo, hasta los botes anclados y el puente levadizo, en la extrema derecha. La forma en que Vermeer trata el espacio se advierte en el recorrido de la composición horizontal que no intenta arrastrar la mirada hacia el espacio en el fondo del paisaje. La eficacia de la representación es reforzada notablemente por el sutil tratamiento de la luz y el

color. Al filtrarse los rayos del sol por las nubes dispersas, la luz se difunde de modo desigual sobre el paisaje, y sus tonos van desde el primer plano sombreado y los rojos apagados de los edificios de ladrillo, pasando por los tonos flamígeros y naranjas en la distancia soleada, hasta la brillantez enhiesta de la torre de la iglesia. Más de la mitad del cuadro lo ocupa el cambiante cielo holandés, en que manchas azules alternan con los grises plateados y plúmbeos de las nubes, mientras las aguas tranquilas del canal reflejan la imagen de la ciudad.

Con meticulosidad y economía de medios, Jan Vermeer también pintó un grupo de escenas en interiores como *Oficial y muchacha sonriente* (fig. 233). En esta obra, la organización lógica que de los rectángulos y superficies que se intersectan hizo Vermeer, es suavizada un poco por la importancia concedida a las figuras que conversan. La audaz perspectiva casi fotográfica hace que resalte hacia adelante la figura del oficial y da tamaño mayor a su sombrero gacho y a su cabeza, en comparación con la de la joven. Su roja casaca y su cinturón también contrastan notablemente con los colores más fríos de la toca blanca de la joven, el corpiño en negro y amarillo y el delantal, que hacen a la figura retroceder hacia el fondo. El mapa en la pared está limitado con el mayor cuidado, en relación con la luz y el ángulo del muro. Su inscripción latina es nítida y dice: "Nuevo y exacto mapa de Holanda y Frisia occidental". La cálida y rica luz natural que penetra por la hoja entreabierta de la ventana imparte unidad y vida a la severa división de planos; baña cada objeto y penetra en todos los rincones de la estancia, comenzando con máxima intensidad en la zona junto a la ventana, de donde nace, apagándose poco a poco con los tonos fríos azulosos de las sombras de la esquina inferior derecha.

Vermeer, casi siempre satisfecho con dejar hablar por sí mismos a objetos y situaciones, en raras ocasiones se aventuró en los dominios del simbolismo. *El pintor en su estudio* (fig. 234), es indudablemente un autorretrato y el estudio mostrado es el suyo. La dama, empero, personifica la Fama y el artista comienza su cuadro con la corona de laurel, como para indicar su búsqueda de belleza e inmortalidad. La trompeta, como si de ella saliese una fanfarria para un famoso personaje, es uno de los atributos de la Fama y el libro bajo su brazo y los volúmenes y la mascarilla en la mesa añaden una dimensión literaria y escultórica a esta alegoría de las artes.

El contraste entre el espíritu de búsqueda incesante de Rembrandt y la sobria objetividad distante e impávida de Vermeer es tan grande como la diferencia que existe entre El Greco y Velázquez, o entre Rubens y Poussin. La luz de Rembrandt es el resplandor del espíritu humano en llamas, en tanto que la de Vermeer es la luz que se filtra por la puertaventana entreabierta. Rembrandt trata de penetrar el mundo de las apariencias y Vermeer se contenta con la imagen visual. Con su cálido impulso personal, Rembrandt en un abrazo

Izquierda: Fig. 233. JAN VERMEER. *Oficial y muchacha sonriente*; hecho por 1656. Lienzo al óleo, de 50 cm X 45 cm. Colección Frick. Nueva York (derechos reservados).

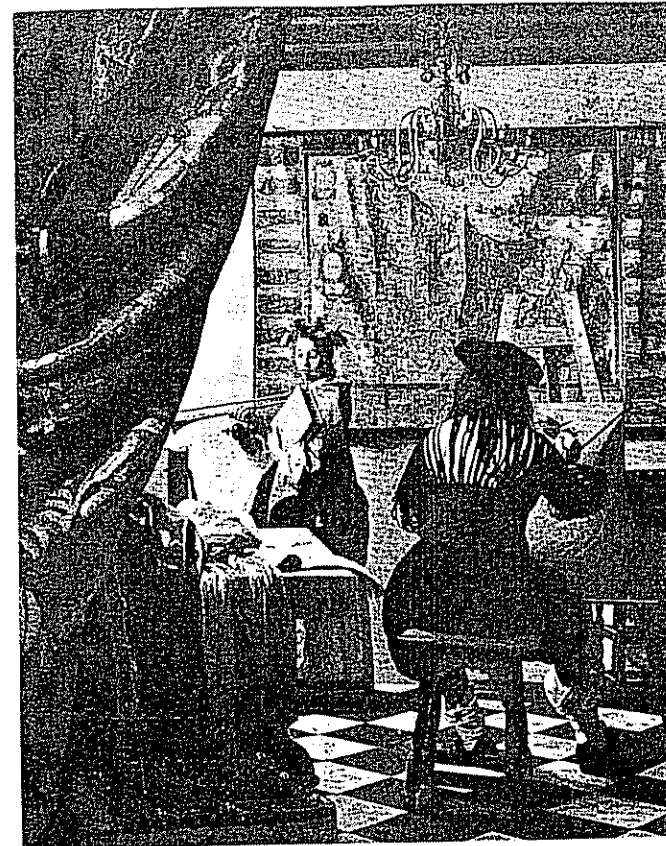


Fig. 234. JAN VERMEER. *El pintor en su estudio*. Hecho entre 1665 y 1670. Lienzo al óleo, de 1.30 m X 1.20 m. Kunsthistorisches Museum, Viena.

gigante trata de abarcar toda la humanidad, de manera tan completa como la fría impersonalidad de Vermeer abarca el espacio. Rembrandt en todo momento se preocupa por la belleza moral, y Vermeer por la perfección física. Los dramas interiores de Rembrandt necesitan sólo el creciente monocromático de un solo color, que va desde el pardo oscuro hasta el amarillo dorado, o bien, en un aguafuerte, del negro al blanco, en tanto que la ausencia de drama en Vermeer exige todo el espectro de colores. A semejanza de un filósofo, Rembrandt desnuda el alma en sus retratos vívidos, en tanto que Vermeer como un joyero, deleita al ojo con su percepción única de las características y textura de las cosas. Por lo señalado, en Holanda, como en España y Francia, el siglo XVII, a manera de un turbulento marzo, había tenido como arranque la fiera ráfaga del barroco libre, para terminar en una mansa y suave brisa académica.

MUSICA

El único gran músico en la Holanda del siglo XVII fue Jan Pieterszoon Sweelinck, quien sucedió a su padre

como organista de la Oudekerk, que a su vez sería sucedido por su hijo en el cargo, y la familia por casi un siglo se encargaría de la música en ese sitio. Bajo las estrictas normas del calvinismo la música litúrgica consistió principalmente en cantos de salmos e himnos por la asamblea de fieles, de preferencia "a cappella", sin acompañamiento. Por esa causa, el desarrollo de la música como arte irremisiblemente se hubiese extinguido si no hubiera sido porque la tradición holandesa favoreció el empleo del órgano, y se permitía al organista ejecutar preludios y posludios sobre temas sacros antes y después de los servicios religiosos. En ocasiones especiales se ejecutaba música coral para los salmos, con cierto grado de elaboración. La visión y el criterio de Sweelinck, a semejanza de los de otros compositores holandeses de ese siglo, tuvo alcances internacionales. Había estudiado en Venecia con Zarlino y Andrés Gabrieli y había sido colega del famoso sobriño Giovanni. También había visitado Inglaterra y estaba ampliamente familiarizado con la escuela inglesa de instrumentos de teclado, y su tradición coral. Su título oficial era de organista de Amsterdam, y entre sus deberes incluía dar conciertos en público. La Oudekerk.

Now Peep, Boe Peep (1605) FRANCIS PILKINGTON

según relatos contemporáneos, siempre estaba plétórica en esas ocasiones y los enormes auditorios siempre se deleitaban con las improvisaciones y variaciones sobre temas sacros y profanos que hacía Sweelinck, los florens barrocos de las tocatas venecianas, sus fantasías "a la manera de eco", la adaptación al órgano del estilo veneciano de doble coro, y los preludios y fugas corales que desarrollaba sobre temas de himnos protestantes.

La otra música holandesa pública era de tipo ocasional, ejecutada por grupos corales y conjuntos instrumentales que por una paga modesta complacían al auditorio ejecutando desde los madrigales cantados en las fiestas nupciales, hasta las danzas en las recepciones. Las pruebas existentes señalan al hogar como el centro de la mayor parte de la vida musical de la época. Muchas de las composiciones que han sobrevivido de ese período, están en las numerosas copias manuscritas que se hicieron para uso doméstico. Las partituras impresas, empero, podían obtenerse de Venecia y Londres, y en el comienzo del siglo XVII la impresión de partituras musicales comenzó a tomar auge en Amberes, Leyden y Amsterdam. Holanda también se hizo famosa como centro constructor de instrumentos musicales. Las prácticas musicales de la época pueden reconstruirse vívidamente al combinar las partituras que han sobrevivido y los instrumentos musicales, con los riquísimos documentos visuales que son las pinturas de ese período.

La costumbre difundida de hacer música en casa dio por resultado un acúmulo enorme de literatura destinada a la ejecución privada y no en público. Dicha música tuvo una base amistosa, para fomentar lazos sociales, y por ello fue hecha para dos o más participantes. Incluso las piezas "a solo" fueron escritas para aficionados, y en ellas se evitó deliberadamente incluir toda complejidad que entrañara lucimiento personal. La actitud es resumida adecuadamente en el *The Compleat Gentleman* (El perfecto caballero), publicado en Londres en 1622 por Henry Peacham, maestro de escuela inglés: "Sólo deseo de vosotros", escribió, "que cantéis vuestra parte a primera vista, podéis, además, tocar lo mismo con vuestra viola o hacer el ejercicio con laúd, absolutamente para vosotros mismos y nadie más".

Un ejemplo del tipo de música que los caballeros a quienes aludía Mr. Peacham estaban preparados a ejecutar es "Now Peep, Boe Peep" de Francis Pilkington, pieza que estaba entre el *First Booke of Ayres* del compositor, publicado en 1605. La partitura estaba dispuesta e impresa de modo que los participantes pudieran estar sentados cómodamente alrededor de una mesa. En el lado izquierdo las palabras y la melodía del canto, en este caso la parte de soprano, aparecen sobre la cifra del laúd. A la derecha está el tenor, frente a él el contralto, y entre ellos el bajo. En esta página mostramos una transcripción del comienzo de la pieza.

Uno de los aspectos interesantes acerca de una obra como la que señalamos, es el gran número de formas en que podría ser ejecutada. En su forma completa es un cuarteto vocal con un acompañamiento de laúd que duplica las tres voces inferiores. También puede ser ejecutada como un solo de soprano con acompañamiento de laúd; "a cappella", esto es, para cuatro voces sin laúd; como dueto para la soprano y cualquiera de las otras voces; como solo de laúd y como una pieza instrumental con viola en vez de voces, como una combinación de voces y viola, como una pieza instrumental duplicando las partes, o con instrumentos de aliento en sustitución a las voces y violas, y así hasta el infinito. Esta música tenía que ser adaptable al tamaño y pericia de los grupos que se pudieran reunir para pasar una agradable velada musical en el hogar.

La música de teclado, esto es, para órgano, virginales, espinetas, clavicordio o clavicímbalo, tuvo carácter netamente septentrional. Sweelinck había asimilado las tradiciones veneciana e inglesa y su técnica organística atrajo a Amsterdam a estudiantes de toda la parte norte de Europa. Por sus discípulos se extendió ampliamente su influencia, especialmente en las zonas protestantes de Alemania. Su discípulo más notable fue Samuel Scheidt, de Halle, cuya *Tablatura Nova*, publicada en 1624, tuvo una importancia decisiva en la cristalización del estilo protestante alemán en la música organística y coral. En esta obra, recopila todas las técnicas aprendidas de Sweelinck y las desarrolla de manera concienzuda, característica del espíritu germano. Por fortuna, empero, lo hizo con un grado considerable de imaginación creadora, así como de invención técnica. En sus páginas hallamos composiciones para ejecutar en el hogar, principalmente en forma de variaciones. Aparecen canciones profanas francesas y flamencas, al igual que las danzas como *allemande*, *paduan*, *courant* y *gaillard* (alemana, paduana, corrand y gallarda) con variantes llenas de complejidades que tanto fascinaron al espíritu barroco. Las dos primeras partes del libro de Scheidt también contienen fugas, fantasías "a manera de eco", y corales, en tanto que la tercera se ocupa de armonizaciones de himnos luteranos y corales protestantes, con comentarios ornamentales en forma de variación. La obra de Scheidt constituyó una piedra miliar en la literatura organística, pues asimiló y sistematizó el adomado estilo veneciano, el estilo inglés de variaciones para instrumentos de teclado, y el ingenio contrapuntístico de Sweelinck. Por primera vez conjuntó una colección de piezas admirablemente adaptadas para los fines de la iglesia protestante y

diversos modelos musicales que otros compositores emularían. En esta forma podemos trazar una línea directa que nace de Sweelinck, quien amalgamó las escuelas veneciana e inglesa, a través de discípulos como Scheidt, quien transmitió la tradición a la zona norte de Alemania, hasta llegar a la época de Juan Sebastián Bach y Jorge Federico Handel, que nacieron en el año de 1685.

IDEAS: CULTO DEL HOGAR

Los diversos aspectos del barroco burgués tuvieron un denominador común en el concepto del culto del hogar. Muchas ideas afines como el mercantilismo, el protestantismo, el antiautoritarismo, el nacionalismo, el individualismo, la defensa ardiente de los derechos y libertades individuales y la aplicación práctica de los descubrimientos científicos convergen a ese concepto central, pero la unidad reside en el culto al hogar. Las comodidades de la casa burguesa, por ejemplo, nunca fueron cultivadas con tanta devoción en el sur de Europa, de clima más cálido y propicio a los fáciles lazos sociales, en donde puede desarrollarse en alto grado el recreo y la distracción al aire libre, en tanto que el clima de la zona norte obligaba más bien a la concentración de los placeres comunales en el hogar.

El espíritu de comercio condujo a la aventura marítima en los océanos y la exploración de tierras distantes. Las conquistas del holandés, empero, fueron principalmente las del negociante; su imperio se basó en una compañía comercial y sus reinos personales fueron los de los bancos y compañías tenedoras de acciones. El trabajo tesonero y la industria, aunados a la frugalidad, produjeron la amplísima acumulación de riqueza en manos de la clase media. No fue posible la vida disoluta ni la ostentación del lujo, cuando la misma Iglesia no permitía ornato en sus templos ni elaboración musical en sus servicios litúrgicos. Los movimientos reformistas anglicano y luterano conservaron gran parte de la belleza de la liturgia católica romana tradicional, en forma modificada, pero el protestantismo calvinista se caracterizó por su austeridad extraordinaria. Una interpretación estricta del calvinismo conduciría directamente a una forma sombría del ascetismo, pero el buen sentido innato y el disfrute honesto de los placeres materiales salvaron al holandés de los aspectos más áridos de su doctrina. Empero, el foco principal en el que volcó su prosperidad y que fue el centro del goce estético, fue el hogar.

El burgués acomodado no construyó un palacio aunque tenía los medios para hacerlo. Se contentó con una casa cómoda, funcionalmente adecuada a sus necesidades. Luchar contra la corona española por su independencia y resistir la amenaza creciente del absolutismo de Luis XIV hicieron al holandés mirar con aversión cualquier forma de pompa y ostentación cortesanas. El movimiento protestante también reforzó su hostilidad hacia la autoridad e intensificó su conciencia nacionalista. Los mercaderes de clase media, especialmente, resintieron la sangría de las riquezas de su provincia hacia Roma, y el resentimiento tuvo igual fuerza contra el

brazo secular de la Iglesia Católica Romana: el Sacro Romano Imperio. Por lo señalado, el protestantismo arraigó y se identificó en el espíritu holandés, con el patriotismo. La protección de sus derechos nacionales provinciales junto con las libertades individuales, hizo que se concediera importancia aún mayor al hogar, en donde el holandés era amo y señor.

En las universidades holandesas florecieron la filosofía, la filología, la teoría social y las ciencias naturales. Estas disciplinas intelectuales especulaban respecto a la existencia de un universo ordenado y regulado, en el que todo pudiese ser medido y comprendido. El ciudadano con una cultura sólida, de manera instintiva desconfiaba de las fuerzas físicas y emocionales que pudiesen hacer de su mundo algo caótico, desordenado e impredecible. En consecuencia, un universo ideal despertaría enorme atractivo entre la burguesía, cuya seguridad y comodidades podían ser perpetuadas en ese orden de cosas. La cosmología y la psicología racionalistas de Descartes y el sistema ético, matemáticamente demostrable, de Espinoza, tuvieron como equivalente un concepto del arte como forma de organización razonada, si bien correspondería a Rembrandt la gloria de iluminar esta época de la razón con un resplandor interior y vivificar este mundo racional con el fuego del sentimiento humano.

La anatomía humana despertó interés absorbente y con la *Anatomía* de Vesalio como punto de partida, se emprendieron las disecciones sistemáticas, de manera análoga a como se hacía en otros campos. Aparecieron libros con títulos como: *Anatomía de la Melancolía*, *Anatomía del Ingenio*, *Anatomía de los Abusos* y *Anatomía del Mundo*. En esta época de observación, el incansable ojo humano ayudado por las lentes pudo explorar diversidad de mundos, y pudieron verse en cielo y tierra muchas más cosas de las soñadas. Los habilísimos pulidores de lentes holandeses, entre cuyas filas estuvo Espinoza, perfeccionaron instrumentos ópticos. En la Universidad de Leyden se construyó un observatorio astronómico en donde se escudriñaron los cielos. En el otro campo, el microscopio abrió un nuevo mundo en miniatura. A pesar de tener la mirada en los cielos, los sabios holandeses no menospreciaron las aplicaciones prácticas de sus descubrimientos. Los cálculos astronómicos condujeron al descubrimiento de la triangulación y la compensación o balance espiral, de inmensa utilidad en la navegación. Se aplicó el principio del péndulo para marcar el tiempo, y el reloj de bolsillo dio puntualidad a la vida diaria.

Las circunstancias espirituales y la prosperidad material de los holandeses hicieron que el patronazgo artístico pasase a manos de la acomodada clase media. La arquitectura holandesa, fuera de edificios públicos necesarios como las salas de cabildo, iglesias y construcciones mercantiles, fue en realidad arquitectura doméstica. Las casas fueron más o menos del mismo tamaño que los hogares de la clase media en nuestros días, y por ello en ese orden de cosas no hubo sitio para escultura monumental. Las más altas expresiones estéticas domésticas, en consecuencia, fueron la pintura y la música, junto con todas las artes decorativas menores que se sumaron a la comodidad y belleza del hogar. Las pintu-

16 LA SINTESIS BARROCA

LONDRES DURANTE LA RESTAURACION

En el día señalado del año del Señor de 1661, al avanzar en triunfo Carlos II por la abadía de Westminster para ser coronado, los acordes marciales de la música que Mateo Locke había compuesto para sacabuches y cornetas se mezclaron con las aclamaciones cordiales de los nuevos súbditos. Eran las jubilosas exclamaciones de un pueblo cansado de toda una época, de disturbios civiles y el esfuerzo de adaptarse a los rigores del idealismo puritano; eran los vítores de un pueblo que esperaba y rezaba porque la restauración trajera paz y normalidad; era la exaltada ovación de un pueblo que no sabía que pocos años después sería diezmado por un brote temible de peste y que su ciudad sería arrasada por el Gran Incendio de Londres y que también, la Restauración, la que se suponía reinstalaba el antiguo orden, en realidad era un anuncio del nuevo.

Con frecuencia hallamos pinturas que nos dan la imagen de ese periodo, embellecidas por un alegre monarca, nobles libertinos, damas licenciosas y aventureros amorosos. Sin embargo, se ha prestado mucha menor atención a la imagen de una época que vibró bajo el trueno de la poesía de John (Juan) Milton, habló con la retórica pulida de John (Juan) Dryden, se maravilló del ingenio matemático de las ecuaciones de Isaac Newton, admiró la majestad de la arquitectura de Christopher (Cristóbal) Wren y escuchó las armonías de la música de Henry Purcell. Incluso el alegre monarca tenía su lado serio, producto de las penalidades y tribulaciones de una difícil juventud (durante la cual el turbulento reinado de su padre Carlos I le había costado la cabeza) y de su exilio en Francia, en donde pasó la mayor parte de sus años de formación y asimilación. Carlos II fue un astrónomo aficionado cuyo entusiasmo lo llevó a fundar el Observatorio de Greenwich; un protector del teatro, cuyo interés tuvo enorme importancia en el florecimiento dramático de la época de la Restauración; un perito en arte cuyo apoyo a Cristóbal Wren produjo un renacimiento arquitectónico en Inglaterra y un amante de la música que ocasionalmente se ufanaba en cantar a voz en cuello, y que fue descrito con eufemismo como un "bajo rotundo". Por ello, en 1661, los años que Carlos había transcurrido en la corte de Luis XIV comenzarían a rendir bellos frutos, pues además de ciertas ideas absolutistas políticas objetables, producto de algunas dudosas normas morales de la corte de Francia, llevó con él a Inglaterra una magnífica dosis del entusiasmo que se sentía en el resto de Europa por las artes. Durante su reinado, Londres se transformaría en una sucursal cultural de Versalles, en la medida en que lo permitiría el sentido común de sus personajes



Fig. 235. JAN STEEN. *Familia alegre*; 1668. Lienzo al óleo, de 1.20 m X 1.38 m. Rijksmuseum. Amsterdam.

ras se destinaron a adornar las salas de recibo en las casas, y por ello su tamaño fue, de manera correspondiente, menor que las pintadas para palacios y salas públicas. Las obras de caballete y no los murales se volvieron la norma en la pintura holandesa. Hubo una demanda aparentemente insaciable por cuadros, y la producción fue prodigiosa. El número de artistas profesionales se multiplicó en razón directa a la demanda, y condujo a un grado correspondiente de especialización. En el retrato hubo pintores dedicados a las decorosas obras del tipo *pater familias*, y también pintores de bebedores en mesones y tabernas, y otros especializados en cuadros de grupo o corporaciones. Florecieron paisajistas, marinistas, "firmamentistas", e incluso pintores cuya especialidad eran las vacas. Los pintores también dieron preferencia a determinadas clases sociales, y Jan Steen se dedicó a pintar alegres y despreocupadas escenas de figón (fig. 235), Frans Hals encontró sus personajes entre pescaderas y vendedores de fruta; de Hooch y Vermeer pintaron escenas en los dignos y decentes hogares de la clase media, y Terborch se complació en retratar las expresiones refinadas de la clase alta y de la sociedad elegante.

El tipo de música, de manera semejante, fue moldeado por la protección burguesa. En las ciudades libres el organista y otros músicos municipales eran escogidos por las juntas de los ayuntamientos que supervisaban la vida musical de la comunidad con tanta diligencia como la que mostraban en otros aspectos. Se celebraban conciertos y se estimulaba la competencia. Un cargo público, desde el punto de vista del músico, significó liberarse de los caprichos arbitrarios de un solo mecenas aristocrático, y fue preferido por la seguridad que entrañaba. Cuando los gustos de muchos tenían que ser tomados en consideración, empero, hubo una tendencia a suprimir la

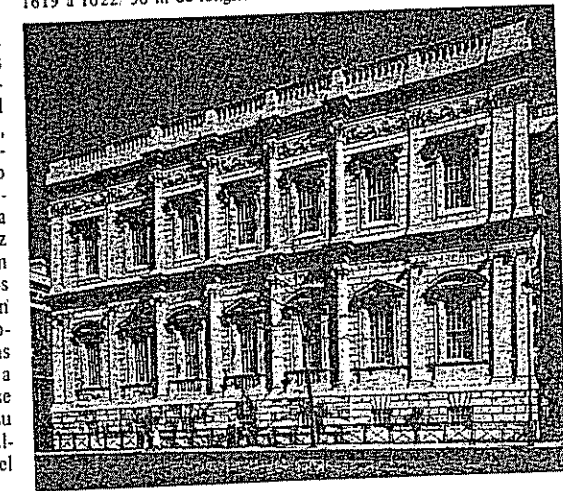
experimentación y recurrir a la estandarización. Ello fue equilibrado en grado considerable por las enormes oportunidades de hacer música en el hogar, en donde la expresión musical adquirió un toque doméstico característico.

El hogar, por todo lo señalado, fue el factor que determinó las formas típicas de arte y les impartió un carácter y calidad íntimos. La arquitectura doméstica, la pintura y la música holandesas fueron creadas para ser vividas y gozadas por gentes de la clase media que realmente obtenían deleite de todos los medios materiales de comodidad y de las artes que alegraban su vida. Los grandes lienzos para altares o para cubrir el cielo raso de los palacios, las colosales composiciones corales para ejecutar en catedrales y las ejecuciones de ópera en palacios generaron una expresión grandilocuente y retórica, pero no tenían acomodo en el hogar. Las dimensiones más modestas de una pintura o de un aguafuerte concebidos para la pared de una estancia, o de una sonata de cámara o una pieza para instrumentos de teclado para ser ejecutadas en la misma sala pequeña, produjeron una forma más íntima y personal de comunicación. La elección del material y del medio es análoga a la selección que un compositor hace al preferir la orquesta sinfónica moderna para sus composiciones épicas, y un grupo más pequeño de música de cámara o una sonata para piano, para expresar su mensaje más íntimo y confidencial. El hogar fue la forma arquitectónica predominante, al igual que el sitio en donde se colgaban los cuadros, se leían los libros y se tocaba la música. En Holanda y los países del norte de Europa el estilo barroco se adaptó sin escollos al protestantismo y a los gustos de la clase media. La faceta burguesa del arte barroco encontró su unidad en el culto al hogar y en él encontramos la clave para comprenderlo.

Londres había gozado de un breve periodo de elegancia europea bajo Jacobo I, abuelo de Carlos II, quien encargó a Inigo Jones la construcción de la mansión para banquetes de Whitehall (fig. 236) (Banqueting House), como la primera unidad de un proyectado palacio real. Inspirada en los principios palladianos, su estructura marcó un punto de partida en la arquitectura inglesa. Cuando el gran Pedro Pablo Rubens llegó a Inglaterra en una misión diplomática, Carlos I lo persuadió de pintar el cielo raso de su sala de banquetes. Antonio van Dyck, el discípulo más famoso de Rubens, recibió de Carlos el encargo de pintar una serie de retratos familiares (fig. 237). En ese momento, con la restauración de los Estuardos en el trono y bajo el reinado de Carlos II, estarían a punto de abrirse de par en par las puertas.

Nicolás Lanieri fue enviado a Italia a adquirir pinturas para las colecciones reales. Guillermo Davenant, que había sido huésped de Carlos y su madre en París, y de cerca había observado los métodos musicales de Lully, fue llevado a Londres para ser el primer director y productor de ópera en Inglaterra. Cuando el compositor francés de ópera, Robert Cambert fue desplazado en su país por maniobras del poderoso Lully, encontró una acogida favorable en la corte inglesa. Pelham Humfrey, un joven y prometedor compositor de 17 años y más tarde maestro de Purcell, fue enviado a París por el rey para aprender la forma en que Lully dirigía su orquesta.

Fig. 236. INIGO JONES Banqueting House, Whitehall, Londres. 1619 a 1622. 36 m de longitud X 22.5 m de altura.



Hechos generales

1603 a 1625	Jacobo I (Estuardo) es Rey
1604	Francis Bacon publica su <i>Advancement of Learning</i>
1611	Se completa la traducción inglesa de la Biblia, autorizada por el Rey Jacobo
1619 a 1621	Inigo Jones construye el Banqueting House, en Whitehall
1620	Francis Bacon publica <i>Novum Organum</i>
1625 a 1649	Reinado de Carlos I; después de 1629 gobiernó sin Parlamento
1628	Se publica en lengua inglesa <i>De magnete magneticisque corporibus e de magno magnete tellure</i> , de William (Guillermo) Gilbert (1540 a 1603)
	Harvey (1578 a 1657) descubre la circulación de la sangre
1642 a 1660	Guerras civiles inglesas
1643	Los teatros son cerrados por el Parlamento
1649	Carlos I es ejecutado, e Inglaterra proclama la República
1651	Hobbes publica <i>Leviathan, or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil</i> (la forma, contenido y poder de una república eclesiástica y civil)
1653 a 1658	Gobierno de Oliverio Cromwell (1599 a 1658)
1660	Restauración de la monarquía
1660 a 1685	Reinado de Carlos II
1661	Roberto Boyle (1627 a 1691) publica <i>The Sceptical Chymist</i> (El químico escéptico)
1662	Se funda la Sociedad Real de Londres para mejorar los conocimientos naturales; miembros con cartera fueron Cristóbal Wren, Roberto Boyle y Juan Dryden
1662	Cristóbal Wren es nombrado supervisor general del Rey; en 1665 va a París a observar la reconstrucción del Louvre, y tiene trato directo con Bernini, Perrault, y Hardouin-Mansart
1664 a 1665	Asuela a Londres la muerte negra (peste bubónica)
1666	Gran incendio de Londres
1667	Se publica el <i>Paraíso perdido</i> de Milton
1669	Wren de nuevo es nombrado supervisor general del Rey
1670	Juan Dryden es laureado como poeta y nombrado historiógrafo real
1671 a 1680	Wren construye Saint Mary-le-Bow y otras parroquias londinenses
1675 a 1710	Construcción de la Catedral de San Pablo
1678	Primera parte del <i>Pilgrim's Progress</i> , de Bunyan, y en 1684, la segunda parte
1680	Purcell es nombrado organista en la abadía de Westminster y nombrado compositor al servicio del Rey (1683)

y su ballet. Luis XIV tenía su *Vingt-quatre Violons* y para no ser menos Carlos II tendría sus *Four-and-twenty Fiddles* (veinticuatro violinistas). Cuando el monarca buscó un poeta laureado, su elección recayó en Dryden, conocedor profundo de Boileau y del drama barroco francés, y cuando Carlos supo que el Rey Luis y Colbert comenzarían a remodelar el Louvre, se las arregló para que Wren estuviese en la capital de Francia para estudiar los planes y tratar de cerca a Bernini y Perrault.

1682	En la corte es representada <i>Venus y Adonis</i> , ópera de cámara de Juan Blow
1685	En Londres es ejecutada <i>Albión y Albanio</i> , ópera de Dryden y Purcell
1685 a 1688	Reinado de Jacobo II
1687	Newton publica <i>Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica</i> (Principios matemáticos de la filosofía natural) (1642-1727)
1688	Revolución inglesa. Es destronado Jacobo II, y Guillermo de Orange y María son gobernantes parlamentarios
1689 a 1702	Reinado de Guillermo y María
Aprox. 1689	Purcell compone su ópera <i>Dido y Eneas</i>
1690	Wren construye el ala del palacio de Hampton Court, y Juan Locke publica su <i>Ensayo sobre el conocimiento humano</i>
1691	Es representada el <i>Rey Arturo</i> , ópera dramática de Dryden y Purcell
1692	Nahum Tate recibe los laureles de poeta
1704	Óptica de Isaac Newton
1722 a 1726	Gibbs construye Saint Martin-in-the-Fields

Escritores

1561 a 1626	Francis Bacon
1563 a 1593	Cristóbal Marlowe
1564 a 1616	Guillermo Shakespeare
1572 a 1631	Juan Donne
1573 a 1637	Ben Jonson
1588 a 1679	Tomás Hobbes
1608 a 1674	Juan Milton
1628 a 1688	Juan Bunyan
1631 a 1700	Juan Dryden
1632 a 1704	Juan Locke
1633 a 1703	Samuel Pepys
1652 a 1715	Nahum Tate

Arquitectos

1573 a 1652	Inigo Jones
1632 a 1723	Cristóbal Wren
1682 a 1754	Jacobo Gibbs

Pintores

1577 a 1640	Pedro Pablo Rubens
1599 a 1641	Antonio van Dyck

Compositores

1606 a 1668	Guillermo Davenant
Aprox. 1647 a 1674	Pelham Humfrey
Aprox. 1648 a 1708	Juan Blow
1658 a 1695	Henry Purcell
1685 a 1759	Jorge Federico Handel

Londres, en la época de la Restauración, tenía una característica propia especial. El conjunto de mercaderes y amanuenses era independiente de la corona y de las autoridades religiosas. Esta clase media conservadora, que vivía en el piso superior de sus tiendas y oficinas, fue impulsada por el "acto divino" a cambiar su ciudad cuando en 1666 el Gran Incendio destruyó, según Samuel Pepys, 13 000 casas, 400 calles y 90 iglesias. Antes que se disipara el humo, Cristóbal Wren bosqueja-

ba ya planos para la reconstrucción de la ciudad y a pesar de que sus ideas sólo se realizaron en parte, fueron el factor determinante en la arquitectura de fines del siglo XVII en Londres, que daría a la ciudad su soberbio perfil.

El encuentro entre la terca ciudadanía de clase media y su Rey educado en el extranjero fue otra prueba tangible del genio inglés por la transacción. Los Estuardos desde el comienzo habían tratado de imponer el concepto europeo de absolutismo, a sus reacios súbditos. Los extremos a que había llegado Carlos I y su fracaso para llegar a un acuerdo con los mercaderes de clase media y sus representantes oficiales, la llamada Cámara de los Comunes, hizo que surgiera el Commonwealth (la República) de Cromwell. El intransigente Oliverio Cromwell, por su lado, había indisputado a la aún poderosa aristocracia y Carlos II tuvo algún éxito en su intento de hallar un punto medio. Su sucesor, Jacobo II, empero, de nuevo se extralimitó en sus prerrogativas y habría de ocurrir otra revolución, en esta ocasión la incruenta revolución llamada "la Gloriosa", para hacer realidad la alianza entre el soberano y la clase media bajo la fórmula de monarquía limitada.

En las artes se reflejó mucho de ese conflicto. El barroco aristocrático francés a semejanza de la monarquía absoluta, fue demasiado recargado para el gusto inglés. Cuando hubo que construir una nueva catedral, Carlos y su arquitecto principal, Sir Cristóbal Wren, pensaron en términos de los órdenes clásicos ricamente embellecidos, el esplendor y la espaciosidad del Louvre y Versalles y las plantas de iglesias centrales de Palladio y Miguel Angel. Empero, la clerecía de la iglesia anglicana y sus consejeros laicos aún concebían una catedral como una estructura gótica, elevada e imponente. Wren deseaba coronarla con un domo, pero los miembros de

la iglesia insistían en que debía ser una aguja. Por esa causa, Wren construyó su domo y sobre él colocó una alta linterna. Carlos deseaba que las parroquias londinenses no tuvieran la delgadez ni lo sombrío del gótico, pero los feligreses insistieron en que los campanarios debían contar con torres altas con agujas. Wren descendió, y les construyó las torres en aguja pero con clásicos adornos geométricos. Carlos era partidario de la ópera de Lully, pero los aficionados teatrales en Londres mostraron notable resistencia a aceptar el recitativo cantado, y por ello la ópera cayó en una forma híbrida de diálogo hablado, intercalada con canciones e interludios instrumentales.

Con la autoridad política dividida entre el monarca y el parlamento, antecedentes literarios bifurcados entre las tradiciones clásicas e isabelinas, ideas arquitectónicas a horcajadas entre el barroco francés y el gótico inglés y expresión musical dividida entre los últimos adelantos continentales y las preferencias nacionales, el genio británico para la transacción logró una síntesis entre las instituciones aristocráticas y las de clase media, el catolicismo romano y el protestantismo, y las tradiciones del continente europeo y las de Inglaterra. A través de los esfuerzos y el genio de tres hombres, Wren en arquitectura, Dryden en literatura y Purcell en música, las influencias continentales fueron asimiladas a las tradiciones nativas y por último sintetizadas en un estilo característico de la Restauración.

ARQUITECTURA

En la cripta de la catedral de San Pablo en Londres hay un epitafio en latín que reza: "Aquí yace el constructor de esta iglesia y ciudad, Cristóbal Wren, quien vivió más de 90 años, no para sí sino para el bien del

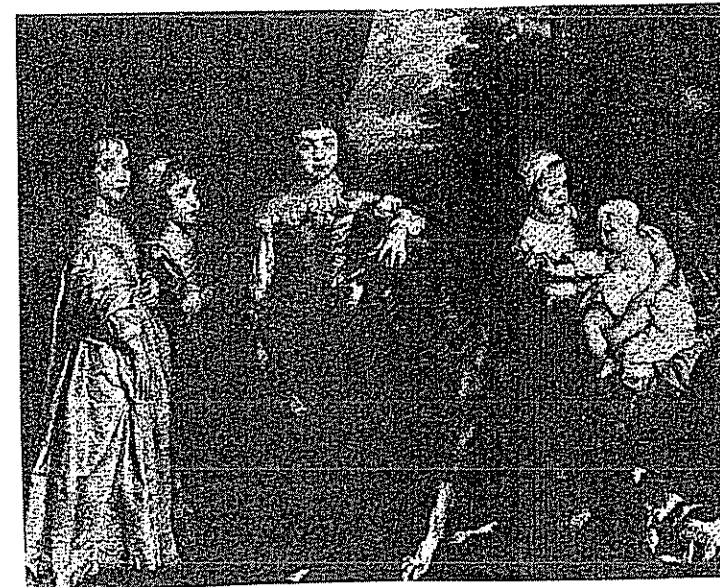


Fig. 237. ANTONIO VAN DYCK. *Cinco hijos de Carlos I*. 1637. Lienzo al óleo de 1,60 m X 1,95 m. Reproducido por cortesía de su Majestad la Reina Elizabeth II (derechos reservados).

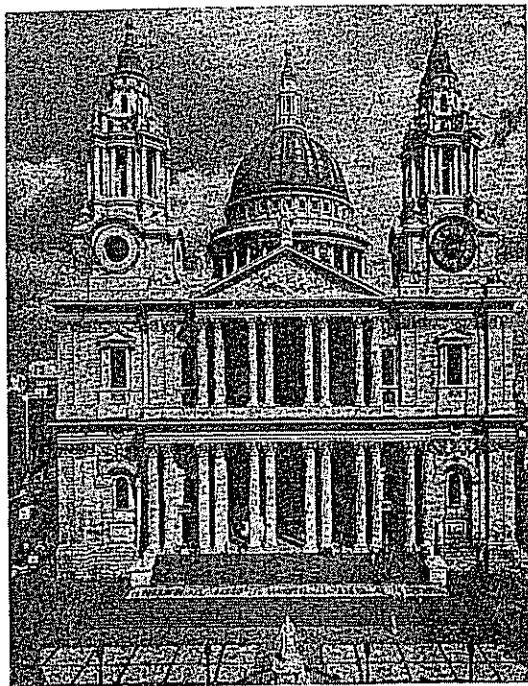


Fig. 238. CRISTOBAL WREN. Fachada de la Catedral de San Pablo, Londres; 1675 a 1710. 154 m X 75 m; cúpula de más de 100 m de altura.

Estado Si buscáis un monumento a su memoria, mirad a vuestro derredor." Al contemplar la estructura, ante todo se recibe el impacto de la unidad de esta magna obra (fig. 238), pues es la única catedral europea importante que fue construida por un solo arquitecto, por un alarife y durante el episcopado de un obispo. A diferencia de San Pablo, San Pedro en Roma necesitó de la participación de 13 arquitectos, 20 Papas y el transcurso de más de un siglo (fig. 166). La última piedra en la linterna que corona el domo de San Pablo fue colocada en 1710 por uno de los hijos de Wren, en presencia del anciano arquitecto de 78 años de edad, y durante otros ocho años Wren continuaría supervisando la terminación de los últimos detalles de la decoración.

Incluso antes del Gran Incendio, Wren era miembro de una comisión encargada de remodelar la antigua Iglesia de San Pablo. Hubo que desistir del plan cuando un estudio de la estructura después del incendio demostró que era imposible repararla. Wren por esta causa, se halló ante su gran oportunidad. A semejanza de Bramante y Miguel Ángel que lo habían precedido, Wren concibió una zona centralizada espaciosa, rodeada en sentido radial por unidades espaciales dependientes; también como ellos, prefirió un plan de iglesia centralizada con base en cruz griega. De este modo, el edificio de tan

monumentales proporciones tendría su masa exterior y espacio interior dominados e integrados por la fuerza unificadora del domo. Desde el punto de vista práctico, Wren también se percató que diseñaba una catedral protestante que debía permitir al mayor número posible de fieles estar dentro un radio conveniente desde el púlpito para poder escuchar el sermón, centro de los servicios litúrgicos de la iglesia anglicana de su época.

Los miembros conservadores del clero, aún partidarios de la liturgia profesional antigua católica, deseaban una larga nave con un par de naves laterales. En consecuencia, Wren, sin sacrificar la esencia de su plan, alargó el edificio al añadir un ábside en el oriente y un vestíbulo con un extendido pórtico en el occidente. Su modelo, empero, suscitó objeción por parte del clero, que obligaron a más revisiones. Wren puso en juego toda su diplomacia, recursos de hombre polifacético, ingenio y por sobre todo, paciencia, para lograr una transacción práctica que satisficiera a sus descontentadizos clientes, y conservar la esencia de su caro proyecto. Concedió al clero la nave central con un par de naves laterales y transeptos y su sitio profundo para el coro, pero los agrupó alrededor de la planta central de su diseño original. En esta forma, pudo aún concentrar gran espacio debajo del domo. Wren en realidad construyó dos iglesias, la que quería el clero y la que él concibió, método que indudablemente produciría algunas disonancias arquitectónicas, si bien para ello pudo hallar una solución satisfactoria aunque no muy brillante en la catedral que finalmente quedó terminada.

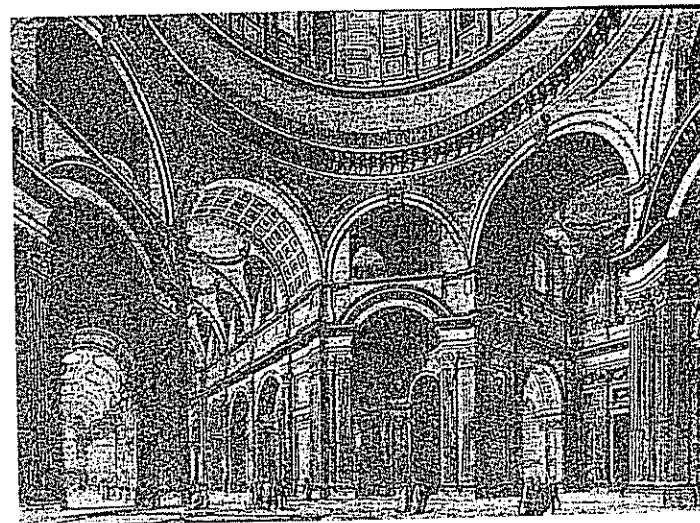
Los problemas prácticos de Wren en San Pablo fueron tantos como sus dificultades con las autoridades. Los fondos para la construcción eran limitados; el sitio exigía un talento enorme para resolver los problemas de ingeniería civil, pues en ese sitio, como en casi todo Londres, el estrato sólido del terreno quedaba bajo 12 m de arcilla y arena, que no podían soportar pesos excesivos. Mucho antes de terminar la catedral, tuvo que abandonar su deseo de que la obra tuviese un escenario exterior espacioso y la llegada directa a la fachada (fig. 238) desde Ludgate Hill (colina Ludgate), en que descansa San Pablo. En el apremio por reconstruir después del incendio, las zonas aledañas se volvieron una maraña de tiendas y casas, y sólo después de un bombardeo de la aviación alemana en la segunda guerra mundial quedó limpia de construcciones la zona que rodea el lado sur y el coro (fig. 239), y cuando ninguna cantera pudo aportar la piedra de las dimensiones necesarias para las grandes columnas de la fachada original, Wren tuvo que separar la fachada en dos plantas de órdenes corintio y compuesto. Su empleo de columnas en pares recuerda la columnata de Perrault en la fachada oriental del Louvre (fig. 211). Las torres laterales fueron proyectadas después de 1700, y es interesante saber que por algún tiempo una de ellas estuvo hueca, excepto por una escalera de caracol, y Wren y sus colegas astrónomos pudieron emplearla temporalmente como observatorio.

El efecto del plan preferido por Wren se capta en toda su magnificencia en la rotunda debajo del domo (fig. 240). Desde el punto de vista geométrico el espacio está limitado por un octágono gigante, cuyas puntas son

ocho majestuosos pilares en que descansa la cúpula. Entre uno y otro pilares se extiende una serie de arcos triunfales romanos que a su vez están coronados por el gran domo, la culminación de toda la composición. De esta zona central, los arcos se abren hacia afuera en ocho subdivisiones espaciales que dan al interior variedad e interés constante. La centralización debajo de la majestuosa cúpula, las divisiones y subdivisiones complejas de espacio, el diseño imaginativo y el detalle romano, nos revelan la afinidad de Wren por el barroco. Las influencias limitantes del clero conservador, la falta de fondos y el criterio racionalista de Wren demuestran su enorme proeza de hacer ese estilo asequible al gusto británico.

El plan de Wren para la reconstrucción de Londres topó con mucho mayor resistencia que la encontrada en su proyecto de San Pablo. Incluyó la traza de una serie de nuevas calles que se dirigían en sentido radial a la periferia, a manera de una estrella, desde plazas centrales y que tomaron en consideración las vías principales de tránsito. Hubo que orientar algunos edificios públicos sobre un eje que abarcaba la nueva catedral y la Bolsa Real. Las agujas de varias iglesias parroquiales sobresaldrían del perfil de la ciudad en algunos puntos, y por diversos grados llegarían al gran clímax del domo de San Pablo. El plan, de haberse hecho, hubiese sobrepasado al de Versalles, pero Carlos II, el protector de Wren, no era un monarca absoluto con la fuerza suficiente para confiscar propiedades y con dinero para adquirirlas. El tiempo también estuvo en contra de Wren, pues los tenderos de todo Londres mostraron una urgencia tremenda por reconstruir y reanudar sus negocios lo más pronto posible. Por fortuna y por sobre todo, pudo rescatar los sitios destinados al asiento de los campanarios de las iglesias.

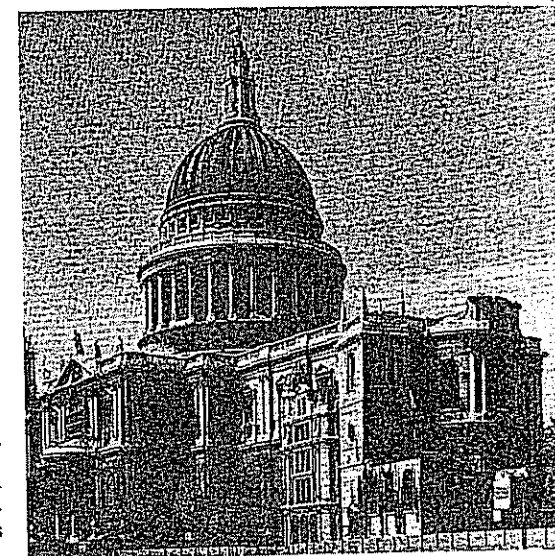
Como primer arquitecto de Londres, Wren fue comisionado para construir más de 50 de estas nuevas parroquias. Hubo que celebrar consultas con los capellanes acerca de los problemas y necesidades de cada iglesia.



Arriba: Fig. 239. CRISTOBAL WREN. La Catedral de San Pablo (desde el sureste); 1675 a 1710.

Izquierda: Fig. 240. CRISTOBAL WREN. Rotonda en la Catedral de San Pablo. Aguatinta de TOMAS MALTON, 1798.

Por lo limitado de los recursos disponibles, las iglesias hubieron de ser erigidas en proporciones más que modestas. Wren, acorde con el espíritu de su época, deseaba construir las en el estilo barroco sobrio y sin excesos, basado en los órdenes clásicos. Sus clientes y la tradición gótica aún exigían que las agujas no sólo tuviesen la fuerza de los símbolos sino la finalidad práctica de albergar el campanario, que aún era elemento funcional de una iglesia. El problema de Wren, en consecuencia, fue equilibrar la tendencia vertical del campanario con la horizontalidad de las fachadas clásicas de sus templos,



una vez más, la reconciliación de las tradiciones arquitectónicas septentrionales con las meridionales. La solución de Wren, entre otros de sus pequeños milagros puede ser comprendida mejor con un ejemplo.

El campanario de Saint Mary-le-Bow (fig 241), en donde todavía suenan sus famosas campanas, muestra la delectación neta del matemático por el libre juego de formas geométricas. Desde una sólida base cuadrangular, el campanario asciende por una serie de etapas circulares para terminar en una pirámide octogonal. Por el empleo juicioso de las volutas barrocas en diversos puntos, el arquitecto logra una obra sin asomo de transiciones bruscas. Sabedor de que las iglesias seguramente serían ocultadas por los edificios vecinos, Wren prodigó la mayor parte de su talento en sus agujas. La continuación de la tradición de Wren en el siglo siguiente se advierte en la iglesia de Saint Martin-in-the-Fields (fig. 242), obra de Jaime Gibbs. Wren siempre había asentado firmemente sus campanarios en tierra, por así decirlo, para que simularan nacer y elevarse en relación orgánica con todo el conjunto. Las agujas de Gibbs, por lo contrario, parecen brotar inesperadamente del suelo. El recuerdo de estas iglesias y sus agujas fue llevado por los colonos ingleses a Norteamérica y cuando tuvieron que construir sus iglesias en nuevas ciudades, adoptaron como modelos los diseños de Wren y Gibbs.

En esa forma Wren, profesor de astronomía en Londres y Oxford, dejó de sondear en los misterios de los cielos con su telescopio, abandonó sus ecuaciones, y se transformó en el arquitecto y alarife que traspasó el cielo de Londres con agujas y cúpulas majestuosas que dieron a la ciudad su semblante y perfil característicos.

DRAMA Y MUSICA

En la noche de gala de la inauguración formal del Teatro Real en 1674, Su Majestad y lo más granado de Londres se reunieron para la soberbia representación que celebraba el suceso. Juan Dryden, autor frío y aristócrata pero amplio y brillante, aprovechó la situación que le brindaba el prólogo para expresar sus sentimientos, en algunos selectos giros:

Sería una locura, colosales sumas juntar
para construir un teatro, ahora que desecháis obras;
mientras reinan decorados, tramoyas y vacuas óperas
y desdenáis la Pluma por preferir el Lápiz
Y mientras troupes de famélicos galos acá sus reales sientan
y se burlian de aquellos que con sus dádivas su sostén procuran,
nuestros autores ingleses languidecen y son desplazados
por estos nuevos conquistadores de la raza normanda.

De este modo, Dryden hacía el valiente esfuerzo de un exasperado literato para detener la marea de formas extranjeras de ópera, la que, en su opinión, amenazaba con engullir la razón por la rima. El curso de las cosas, empero, fluía con demasiado ímpetu y para no ser ahogado por esa inundación, pronto Dryden estaba colaborando con uno de esos franceses muy de moda, y

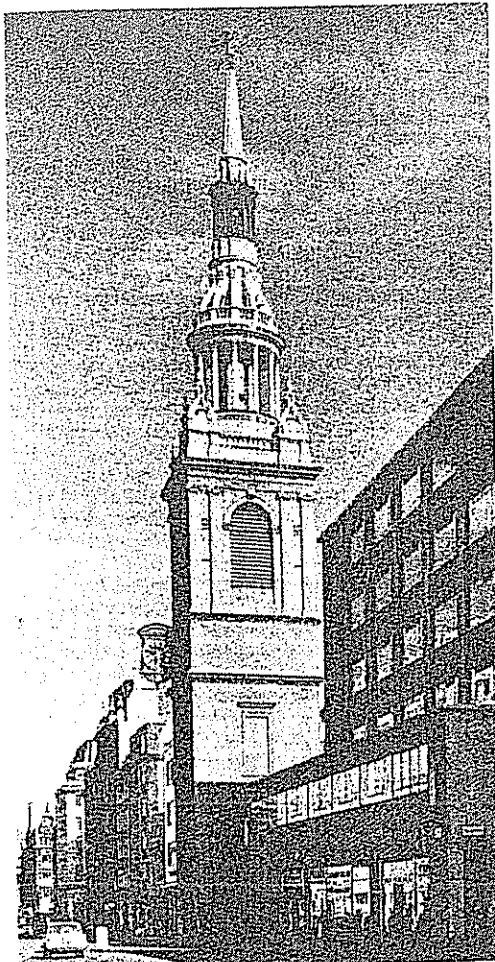


Fig. 241. CRISTOBAL WREN. Saint Mary-le-Bow, Londres. 1671 a 1680. Altura total, 64.8 m; campanario, 31.3 m.

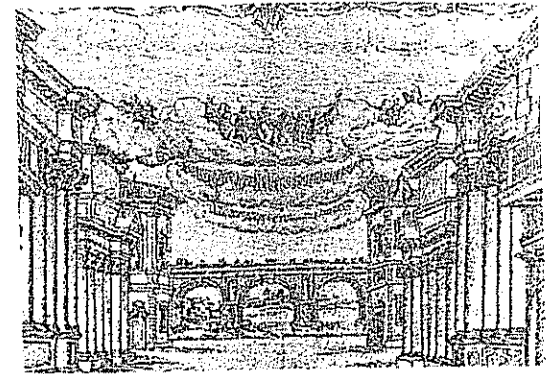
escribía por propia cuenta algunas elegantes "escenas y efectos de tramoya".

Con toda la flexibilidad de un escritor profesional óptimamente preparado, Dryden con honestidad trató de introducir algún contenido a esas "óperas vacuas". Para ayudar a aclimatar esta forma exótica en su nuevo medio, retornó a la tradición del baile cortesano de máscaras inglés, ("masque") equivalente nativo del *ballet de cour* (ballet de la corte) francés, que había sido el elemento en que se basó el desarrollo de la ópera en la corte de Luis XIV. En la ejecución de *Masque of Blackness* de Ben Jonson, en Whitehall en 1605 (Mascarada de las tinieblas), entre los danzantes estaban la reina y sus damas, y el escenógrafo y diseñador de trajes del fastuoso espectáculo fue nada menos que el famoso arquitecto Inigo Jones (fig. 243).

Cuando Dryden comenzó a escribir su *Albión y Albano* tuvo que recurrir a toda su pericia técnica para equilibrar los elementos antagónicos y tratar de conservarlos en proporción adecuada. En su Prefacio, se excedió un poco en sus disculpas por justificar su obra, diciendo que buscaba "agradar el oído y no el intelecto" y continúa, "por ello, parece ridículo a primera vista que la rima o cualquier otra consideración ocupe el sitio de la razón." Su solución fue emplear el diálogo hablado para los mortales ordinarios en la obra, e incluir lo que él llamó "parte cantable" para personajes sobrenaturales como dioses y diosas, espíritus y hadas. Su conducta, observó, "por extenderse más allá de los límites de la naturaleza humana, admite ese tipo de comportamiento maravilloso y sorprendente, que no encajaría en otras obras".

Esta ópera de Dryden contiene muchas escenas y juegos de tramoya notables. En uno de ellos, "Mercurio desciende en una carroza tirada por cuervos", y en otra, "se dividen las nubes y aparece Juno en una carroza tirada por pavos reales, en tanto suena una sinfonía"; en otro, Venus y Albano emergen del mar en una concha tirada por delfines, teniendo como fondo sonoro una sinfonía tocada por las flautas dulces.

A pesar de los llamativos efectos de escenografía y tramoya, en este caso fracasaron las buenas intenciones de Dryden tal vez porque la "mascarada" cortesana no tenía elementos lo suficientemente válidos e importantes para que fuese una verdadera ópera, pero también, con



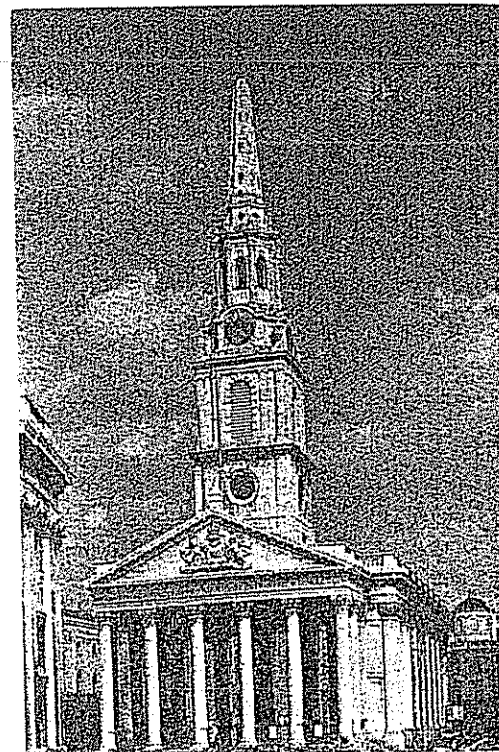
Abajo: Fig. 242. JAIME GIBBS. Saint Martin-in-the-Fields, Londres. 1721 a 1726.

Arriba: Fig. 243. INIGO JONES. Escenario para la escena 5a. de la "mascarada" *Salmacida Spolia* de GUILLERMO DAVENANT, 1640. Tinta a la pluma, de 30 cm X 40 cm. Colección Devonshire, Biblioteca Chatsworth, Derbyshire, Inglaterra.

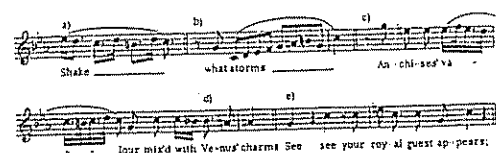
mayor probabilidad, porque la música compuesta por Monsieur Grabu era mediocre. En esa época Henry Purcell tenía apenas 26 años de edad e Inglaterra tuvo que esperar casi un decenio para presenciar la feliz colaboración de un poeta y un músico, de estaturas semejantes a las de Molière y Lully en Francia.

En tanto esperaba la invitación de Dryden para colaborar con él en el *Rey Arturo*, el más grande compositor inglés tuvo que contentarse con poner música incidental a docenas de obras poco relevantes. Las mejores de ellas fueron las adaptaciones a obras de Shakespeare *La Tempestad* y *La Reina de las Hadas* (tomado de *Sueño de una noche de Verano*), que guardan sólo una remota semejanza con los originales. En lo que respecta a su colosal oportunidad en el campo de la ópera, *Dido y Eneas* tuvo que resignarse al libreto de Nahum Tate, cuya estatura en las letras inglesas está muchos codos por debajo de la de su colega francés Quinault, libretista de Lully; pero no hay signo alguno que nos muestre que Purcell estaba descontento con la situación. La imagen de su carrera es sencillamente la de un compositor profesional, siempre activo en todo momento y capaz desde el punto de vista técnico de cumplir con cualquier encargo que le llegase, de la iglesia la corte o independientes.

Por medio de Josias Priest, primer coreógrafo en uno de los teatros de Londres, Purcell recibió la invitación de escribir una ópera breve para ejecutar en su internado para señoritas nobles, en Chelsea. Por 1689, Purcell comenzó a escribir su pequeña obra maestra para un grupo de colegialas. En su forma original es una verdadera *ópera de cámara*, creada para un espacio limitado, y restringida a un pequeño elenco de personajes y una pequeña orquesta. Si bien pequeña en sus proporciones, es grande en su amplitud emocional, y a pesar de que



Dido y Eneas (Fragmentos del recitativo) HENRY PURCELL



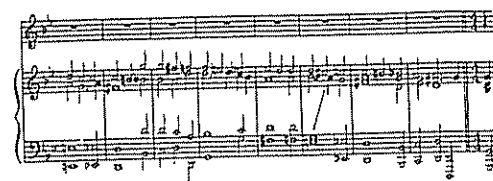
fue hecha para la ejecución por aficionados, está llena del más delicado refinamiento musical. Su antecedente inmediato fue *Venus y Adonis*, una ópera de cámara en tres actos escrita años antes por el maestro de Purcell, John Blow. Esta encantadora obra íntima había sido ejecutada para solaz de Carlos II y su círculo cortesano poco antes de la muerte del monarca. Fue una de las pocas óperas hechas en su totalidad, esto es, con todo su texto musicalizado, en inglés; por lo demás, respecto a antecedentes locales sólo se contaba con la tradición de la "mascarada" y los experimentos de Dryden-Grabu para orientar a Purcell. Empero, él conocía a fondo los últimos adelantos europeos en el campo de la ópera y es precisamente la mezcla sazónada e incitante de estos elementos nativos y extranjeros lo que da su color y variedad a la obra.

Dido y Eneas comienza con una digna obertura al estilo de Lully, caracterizada por sus ritmos majestuosos y armonías sostenidas del comienzo lento, y las imitaciones fugadas del animado final. Todas las partes de la orquesta parecen haber sido escritas sólo para cuerdas con el acompañamiento usual de instrumentos de teclado. Para sus recitativos y áreas recurre a los modelos de Monteverdi y su sucesor en la ópera veneciana, Cavalli. Purcell emplea con audacia especial el "estilo representativo", (ver ejemplos), una especie de pintura verbal, en la cual las imágenes descriptivas del texto se reflejan en los contornos y giros de la línea melódica. Esta prosodia del estilo representativo puede ser ilustrada por la primera palabra en la ópera, "Shake" (a), y el movimiento amenazante de la melodía en "storms" (tormentas) (b), al hablar de la prosapia de Eneas, el valor de su padre Anquises es caracterizado por un ritmo marcial (c); en tanto que poco después una modulación al modo menor y un delicado cromatismo expresa la voluptuosidad de los encantos de Venus (d), y cuando se anuncia la entrada de Eneas, las palabras de Belinda se adaptan a la forma de una fanfarria de trompetas (e).

Las arias muestran una enorme variedad de tipos. Las arias de Dido, al comenzar y al terminar la intervención, están elaboradas sobre un esquema breve repetido en el bajo como en la llamada *aria con ostinato* italiana. La melodía de "Oft She Visits" está escrita sobre un movimiento continuo en la melodía del bajo, a la manera de una *aria sobre bajo continuo* italiana, en tanto que la forma melódica a tres voces de "Pursue Thy Conquest, Love", cuya sección final repite el comienzo, la identifica como una *aria da capo*.

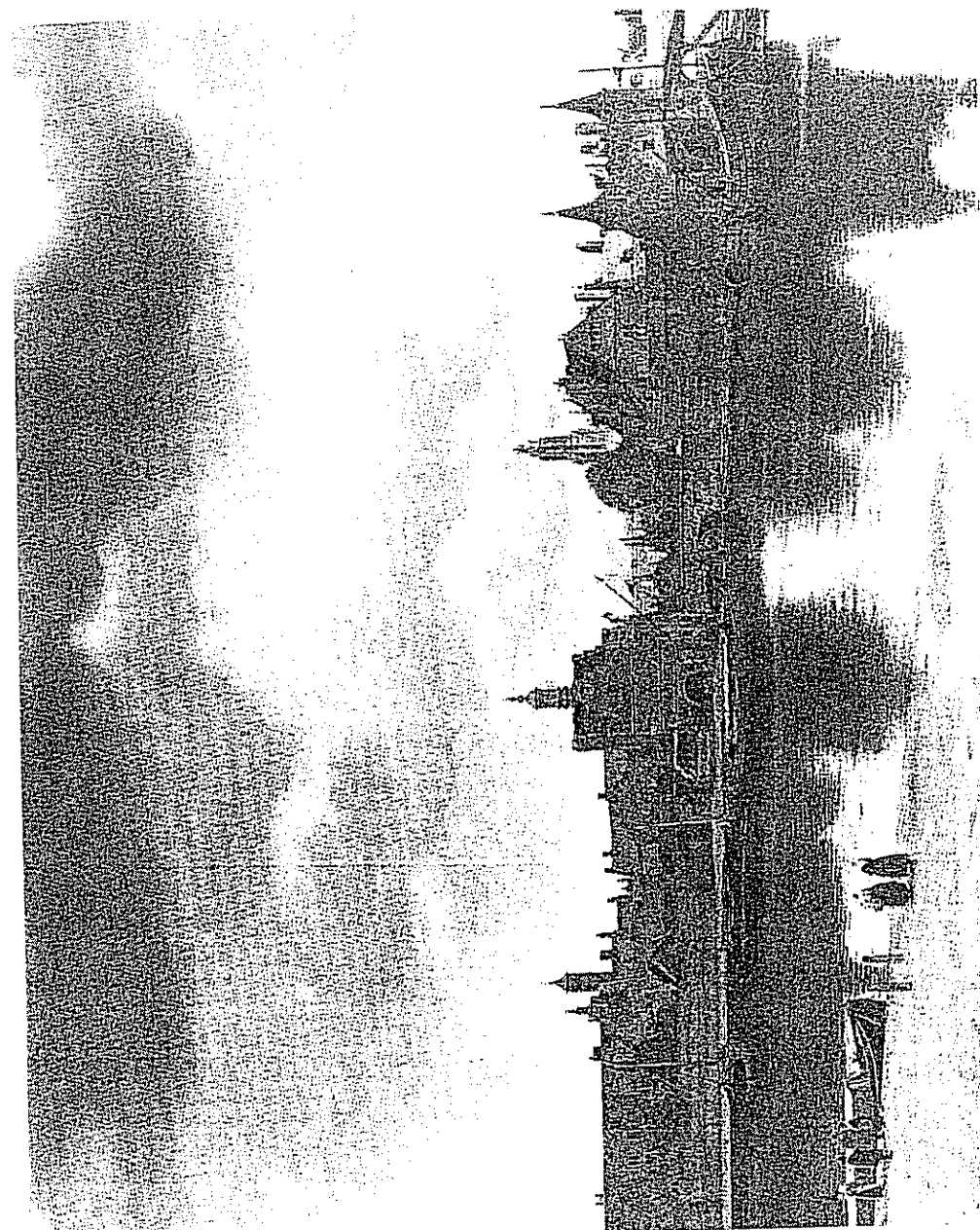
La importancia concedida a los coros y danzas pertenece a la tradición de la "mascarada" cortesana inglesa, pero ambos son utilizados por Purcell, valiéndose

Dido y Eneas (When I Am Laid in Earth) HENRY PURCELL

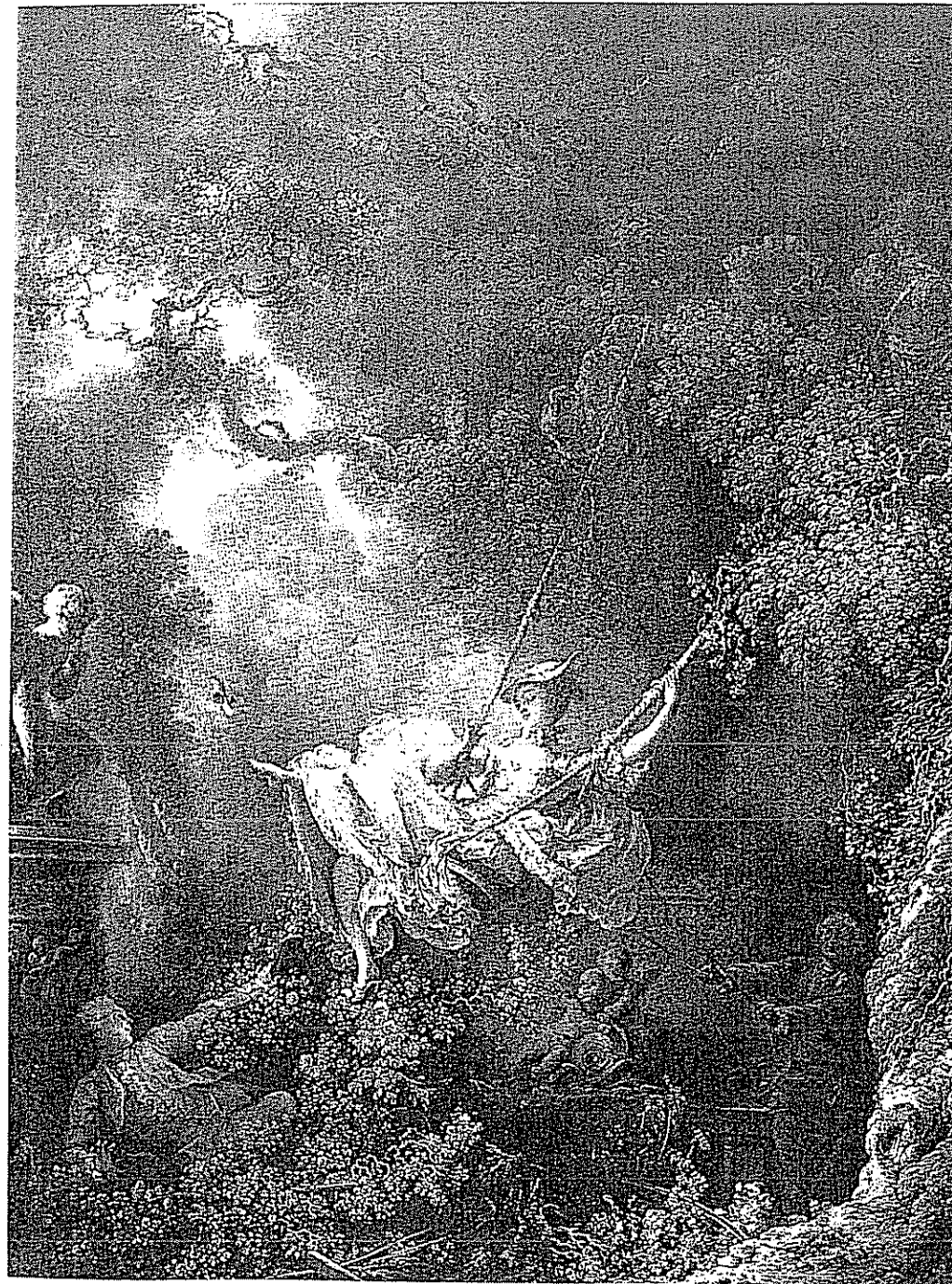


de una talentosísima mezcla de elementos ingleses y europeos. En las escenas de palacio, los cortesanos funcionan como un verdadero coro griego al hacer solemnes comentarios, acordes con la acción. El número final "With Drooping Wings", es un típico coro fúnebre francés, descendiente directo de una ópera de Lully. Las brujas, empero, cantan en el estilo madrigalesco inglés con la divertida substitución de algunas alegres "fa la la" por maliciosos "Ho, ho, ho", para denotar sus propósitos siniestros. De enorme interés es la utilización que el compositor hace del coro "en eco" veneciano, en estos ambientes solemnes. En tanto las brujas cantan "In Our Deep Vaulted Cell", un coro fuera de la escena suavemente repite "ed cell". Al aumentar en esta forma la percepción del espacio, Purcell es capaz de añadir el necesario toque misterioso al comenzar las brujas a preparar sus filtros mágicos. Este hechizo es también logrado en la Danza de las Furias, en que un conjunto instrumental fuera de la escena repite lo que toca la orquesta principal, con un efecto asombroso. Las danzas muestran mucha de la misma mezcla estilística que los coros. La primera escena concluye con los cortesanos bailando una danza triunfal que es una versión vigorosa de una *chacona* de Lully tratada en forma de variaciones instrumentales sobre un bajo sostenido. Durante el acto III en que Eneas se prepara para levar anclas de Cartago, Purcell pinta una típica escena portuaria inglesa en que las danzas alegres de los marineros se entremezclan con los comentarios oportunos y picantes de un coro de gente de la calle. Lo poco pulido de estos ritmos locales contrasta en forma neta con las más formales *corrandas* y *chacónas* bailadas por los cortesanos.

La lógica y la fina percepción dramática de Purcell no le permiten dulcificar su ópera al final dejando que un *deus ex machina* dé un final feliz, a la manera del estilo cortesano francés de Lully. La voluntad humana cuando se enfrenta a los dioses siempre es domeñada, y la trama debe seguir inexorablemente. En consecuencia, se alcanza la tragedia a través de su conclusión predestinada, con creciente elocuencia y emoción cada vez



LAMINA 19. JUAN VERMEER. *Panorama de Delft*, por 1658. Lienzo al óleo de 97 cm X 1.16 m. Mauritshuis, La Haya.



LAMINA 20 JUAN HONORATO FRAGONARD. *El Columpio*, entre 1766 y 1769. Lienzo al óleo, de 80 cm X 63.5 cm Colección Wallace, Londres

mayor. Como una culminación, el "Adios de Dido" (ver antes) se transforma en uno de los momentos más excepcionales de la música al combinar los sentimientos más apasionados con la digna sobriedad exigida a una heroína trágica tomada de la *Eneida* de Virgilio. Está hecha en la forma de la *aria con ostinato*, con un bajo que se repite obstinadamente, que desciende de manera cromática al ritmo de la majestuosa *passacaglia*. El conflicto interior de Dido es expresado por la tensión entre la libre línea melódica del *obbligato* que canta, y el bajo inflexible, y lucha con esta fuerza fija en la misma forma que lo hace con su trágico destino. En vano trata de someterla a su voluntad, como se advierte en algunos de los movimientos diagonales asimétricos de sus frases en el centro, y al final debe doblegarse ella misma, mientras la orquesta sigue adelante con el *aria* hasta su conclusión trágica.

Dentro de las limitaciones de esta ópera breve cuya ejecución no dura más de una hora, Purcell produjo una obra clásica en la música. A pesar que fue su única obra compuesta totalmente para la escena lírica, revela la mano y el toque maestros de aquel para quien su arte no tiene secretos. La gama extensa emocional y la diversidad de elementos técnicos son más asombrosos ante los paupérrimos recursos que tuvo a su disposición. Purcell tiene ante todo, el raro talento de delinear y crear personajes humanos genuinos por medios musicales, virtud que comparte con Gluck y Mozart. También fue uno de los pocos compositores que conoció la forma de transformar las áridas técnicas académicas del contrapunto, en elementos dramáticos vivos, característica que lo hermana con Bach y Handel. Ello se advierte, por ejemplo, en la primera *aria* de Dido, "Ah, Belinda". Su melodía se asemeja a una serie de suspiros descendentes sobre un bajo sostenido (pedal) que, como el destino, es inflexible e implacable. Al llegar a las palabras "Peace and I are strangers grown," la división de los caminos se expresa por un canon a la octava y en las palabras "strangers", el motivo predominante de cuatro compases comienza a errar y se amplía a uno de cinco compases. De nuevo, después que Eneas declara su voluntad de desafiar al destino para permanecer con Dido, el coro hace comentarios contrapuntísticos que de modo gráfico expresan emociones alteradas y en conflicto. Cuando Purcell trata de mostrar la animación y el tráfico que caracterizan la partida de los barcos, en la escena de los muelles en el acto III, las melodías independientes en la introducción fugada con sus entradas y salidas de imitación del tema, describen con humor el ir y venir de las gaites. Cuando se combinan dichos medios habilísimos con la orquestación elegante, empleo colorido del cromatismo y hondo sentido poético, sin duda llevan a metas importantes, y en este caso, plenamente.

Purcell tuvo otra oportunidad para escribir una ópera inglesa cuando Dryden, el árbitro literario de la dramaturgia de la Restauración, lo invitó a colaborar en el *Rey Arturo* en 1691. Dryden en este caso trataba de infundir algo de la grandilocuencia del teatro barroco francés al drama patriótico inglés. Su Prefacio nos muestra la forma en que aún buscaba una fórmula para adaptar la música y la poesía a la escena lírica inglesa y sus discul-

pas sinceras son patentes cuando se queja: "Me he visto obligado a forzar mis versos y hacerlos escabrosos al lector para que puedan ser armoniosos al oyente". Como buen racionalista también se preocupó por escribir un libreto "destinado principalmente para el oído y el ojo", y no para el intelecto. Aún pensaba que los personajes humanos debían hablar y sólo los sobrehumanos cantar. En esta forma híbrida podía la música sonar en una forma más genuina y no parecer una intrusión en el curso de la secuencia dramática principal. Por fortuna para Purcell, la pieza incluyó tantas personas sobrehumanas que su partitura asumió proporciones amplísimas. El *Rey Arturo*, fue un intento verdaderamente notable para resolver el problema de una ópera inglesa. A su manera, fue otra típica transacción inglesa pues no era ni ópera ni pieza teatral, sino una mezcla de elementos extraídos de ambas. Si hubiese continuado la colaboración entre Dryden y Purcell se hubiese obtenido por último una forma inglesa neta del drama musical. Tal como el *Rey Arturo* ha llegado a nuestros días, queda como un experimento noble aunque inacabado.

A pesar del parco pero convincente empleo que Purcell hizo del recitativo cantado y sus esfuerzos para extraer la esencia del estilo representativo de Monteverdi al eliminar algo de la ampulosidad italiana para adecuarla al gusto de los londinenses, el recitativo simplemente no echó raíces. Las óperas compuestas a base de puro recitativo estaban destinadas a ser plantas exóticas que no florecerían en suelo inglés. Lo señaló el *Gentlemen's Journal* en enero de 1692: "La experiencia nos ha enseñado que nuestro genio y carácter ingleses no gustan de este canto perpetuo".

Una comparación juiciosa entre las tres grandes figuras del estilo de la Restauración inglesa —Wren, Dryden y Purcell—, puede ser altamente esclarecedora. Cada uno, a su manera, trató de poner al día a su país en los últimos progresos europeos, como si tratara de inyectar algo de la grandeza del estilo barroco en una forma inglesa de arte. Para ello, cada uno tuvo la suficiente voluntad de hacer las concesiones necesarias para evitar alejarse del pueblo inglés. Cuando Wren diseñaba sus modelos preferidos en su mesa de dibujo, cuando Dryden escribía sólo para sus lectores, y cuando Purcell componía experimentalmente para aficionados, pudo cada uno ser tan libre como deseaba, pero cuando se les encargó construir una catedral, montar una obra teatral y componer música para el teatro, hubieron de hacer muchas adaptaciones sutiles e incluso drásticas. Cada uno tuvo la suficiente maestría en su campo y fue lo bastante polifacético y creador para salir airoso de la prueba y hacer dichos ajustes. Cada uno prefirió y desarrolló un estilo aristocrático, pero nunca descuidó el toque del sentido común. Cada uno ejerció un efecto en la posteridad que perduró hasta el siglo siguiente. Los edificios de Wren se convirtieron en el puntal del estilo "georgiano" (de la época de los reyes Jorge ingleses), las obras de Dryden, el origen del clasicismo del siglo XVIII en las letras inglesas, y el hecho que hasta fecha reciente se hubiesen tomado muchas de las obras de Purcell como de Bach y Handel, es prueba suficiente de que

fueron asimiladas directamente en la música sagrada y profana de la generación siguiente.

IDEAS

RACIONALISMO BARROCO El hombre del barroco adquirió un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el universo, concepto que fue estimulado por la exploración del globo terrestre por los navegantes, el estudio sistemático de los cielos por los astrónomos, y por el ingenio de los inventores. El telescopio de Galileo confirmó y popularizó la teoría heliocéntrica de Copérnico de que la tierra giraba alrededor del sol y no el sol alrededor de la tierra. De este modo, el concepto del estático universo aristotélico tuvo que ceder el terreno a otro lleno de movimiento tumultuoso. La tierra dejó de ser considerada como un punto fijo en el eje del cosmos y por ello el hombre difícilmente pudo ser considerado ya como la única finalidad de la creación. Hubo cierto alivio, empero, al saber que este extraño nuevo universo en movimiento, cuando menos estaba sujeto a leyes mecánicas y matemáticas, y en consecuencia, era calculable en grado considerable. Copérnico y Kepler, al igual que otros científicos, estaban convencidos de su unidad, proporción y armonía, y el hecho de que el hombre tuviese el privilegio de sondear en los secretos de la Naturaleza si su intelecto estaba a la par con la tarea titánica, era una idea altamente optimista. El racionalismo del siglo XVII, por lo señalado, se basó en el criterio de que el universo podía ser conocido cuando menos en términos lógicos, matemáticos y mecánicos. Como filosofía y casi religión, esta visión del mundo tuvo consecuencias de enorme trascendencia al preparar el camino para la teoría del positivismo y materialismo, las doctrinas del deísmo y ateísmo y las revoluciones mecánica e industrial.

El racionalismo griego se había basado en la percepción y medición de un mundo estático; en cambio, el racionalismo barroco tuvo que entrar en contacto con un universo dinámico. El pensamiento científico se preocupó por el movimiento en el espacio y en el tiempo. La necesidad de matemáticas capaces de aprehender el mundo de la materia en movimiento llevó a Descartes a formular su geometría analítica, a Pascal a estudiar las curvas cicloides y a Leibniz y Newton al descubrimiento simultáneo aunque independiente, del cálculo integral y diferencial. La invención en el barroco produjo notables adelantos en la navegación, perfeccionamiento del telescopio y el microscopio para explorar el macrocosmos y el microcosmos, el barómetro para medir la presión atmosférica, el termómetro para medir los cambios de la temperatura, y el anemómetro para calcular la fuerza de los vientos. Los astrónomos se ocuparon de estudiar el movimiento planetario; William Harvey descubrió la circulación de la sangre en el cuerpo humano, y los físicos experimentaron con termodinámica y gravitación.

Este cambio en la imagen del mundo indudablemente tendría consecuencias importantes en las artes, que respondieron en este caso con una reafirmación estruendosa de la supremacía del hombre y una aceptación jubilosa

de esta nueva concepción del universo. La aplicación de los principios racionalistas a la expresión estética no es de manera alguna accidental ni casual. Antes de ser arquitecto Cristóbal Wren era un inventor mecánico, un científico experimental y profesor de astronomía en Londres y Oxford. Como uno de los fundadores de la Sociedad Real, estuvo en íntimo contacto con hombres de la talla de Roberto Boyle e Isaac Newton. Los miembros de la Sociedad Real encargaron a Juan Dryden estudiar la lengua inglesa con miras a reformas lingüísticas; recomendaron que la prosa inglesa debiera tener pureza y concisión para que la comunicación verbal pudiera acercarse hasta donde fuese posible a la sencillez y precisión matemáticas. Por lo dicho, podemos comprender claramente los problemas con que topó Dryden para escribir una ópera y lo embarazoso que le resultó, proyectada para agradar el oído más que para deleitar el intelecto. La música de Purcell, de modo semejante, se basó en un sistema de intrincados principios contrapuntísticos y lógica tonal, en que algunas premisas dadas como secuencias o bajos sostenidos, son seguidos de conclusiones anticipables. Su música se caracterizó por la disciplina intelectual, su simetría, su claridad y un sentido seguro de la orientación. Sus formas son modelos de brevedad, en que cada parte tiene su sitio adecuado, no hay al azar cabos sueltos, y las cadencias llevan todo el conjunto a una conclusión positiva. Aunada a la arquitectura de Wren y el drama poético de Dryden, la música de Purcell revela una autoconfianza jubilosa, un espíritu de invención que dio origen a nuevas formas, una exploración de nuevas ideas ópticas y acústicas, y una convicción de que una obra de arte, debe ser con sus medios y fines, reflejo de un universo ordenado y sujeto a leyes.

SINTESIS Y CONCLUSION BARROCAS

El periodo barroco tuvo como eje principal el siglo XVII, pero sus límites temporales extremos podemos situarlos desde la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, desde Miguel Ángel hasta Juan Sebastián Bach. Durante ese lapso, el concepto del mundo cambió de universo geocéntrico a heliocéntrico; la especulación filosófica cambió su criterio sobrenatural a otro situado en el mundo natural, los procesos fundamentales del pensamiento cambiaron desde la aceptación de la autoridad de la fe, hasta la experimentación científica; la unidad de la cristiandad simbolizada por una iglesia universal fue objetada por diversas sectas protestantes y la unidad teórica política del Sacro Imperio Romano cedió el paso al hecho práctico de un equilibrio del poder distribuido entre una familia de naciones. En ese periodo las fuerzas irresistibles modernas chocaron con los pilares inmóviles tradicionales, y de las disputas teológicas, discusiones filosóficas, divergencias científicas, tensiones sociales, disturbios políticos, naciones beligerantes y creación artística nacieron el estilo barroco y la época moderna.

El mundo barroco fue aquel en que las contradicciones irreconciliables tuvieron que encontrar una forma de

coexistencia. El desarrollo del racionalismo se acompañó de la marcha del misticismo militante; el culto aristocrático de la majestad tuvo como equivalente y reflejo el culto burgués del hogar; el internacionalismo del catolicismo romano entró en conflicto con el nacionalismo de las sectas protestantes, la ortodoxia religiosa tuvo que luchar con la libertad de pensamiento, los jesuitas llevaron todas las artes a sus iglesias, en tanto que Calvino hizo todo lo que pudo para excluir las artes como vanidades; Felipe II construyó un mausoleo y monasterio a la altura de un palacio real, en tanto que Luis XIV erigió un palacio de recreo y teatro; Carlos I trató de forzar el establecimiento de una monarquía absoluta en Inglaterra y la respuesta de Cromwell fue la de una República; la imprenta permitió la gran difusión de libros, en tanto que la supresión por los censores los retiró de las grandes masas; la especulación científica más audaz estuvo codo con codo con una reafirmación de la fe en los milagros y la renovación del fundamentalismo religioso; los *Principios de Newton* y la parte final del *Pilgrim's Progress* de Bunyan aparecieron en Londres con un intervalo de dos años. En España, el compromiso emocional del Greco fue seguido de la sobria serenidad óptica de Velázquez, y en Francia la espontaneidad de un Rubens fue seguida por el formalismo académico de Poussin; en Holanda, el amplio humanismo de Rembrandt cedió el paso a la especialización y precisión de Vermeer.

Era difícil esperar que dichas contradicciones se resolvieran y amalgamaran por sí mismas en un solo estilo uniforme. En el mejor de los casos pudieron lograr una resolución temporal y una fusión de formas, como las que quedaron plasmadas en las iglesias de la Contrarreforma, el palacio de Versalles, la dramatización visual de la Biblia por Rembrandt y la síntesis operística de Purcell. En ellas, la lucha potente y el movimiento incesante son más característicos que la serenidad y el reposo. El arte barroco, por todo lo señalado, emerge de estas tensiones y habla en acentos elocuentes de los límites cada vez más amplios de las actividades humanas, adelantos grandiosos y una búsqueda incesante de medios más poderosos de expresión.

Todo lo señalado ocurriría dentro del ámbito de un sentido infinitamente agrandado de espacio. Los astrónomos hablaron de regiones remotas pobladas por un número infinito de estrellas. Pascal especuló acerca de las implicaciones matemáticas del infinito. Los jardines y avenidas de Versalles fueron trazados con una idea acorde a esta extensísima concepción del espacio. La perspectiva lleva la mirada al horizonte e invita a la imaginación a continuar más allá. La unificación de los vastos edificios y jardines en Versalles situó al hombre del barroco totalmente dentro del ámbito de la Naturaleza y lo declaró parte de un nuevo universo mensurable. El intento de Wren de incluir su catedral, parroquias y edificios públicos en un nuevo esquema integral, también concordó con su imagen del universo barroco global. De manera semejante, los pintores se complacieron en llevar la mirada por fuera de sus cuadros e inten-

taron despertar la impresión de infinito por el empleo audaz de la luz y efectos exagerados de perspectiva. Los paisajistas holandeses trataron de captar la perspectiva atmosférica, y Rembrandt se preocupó por los infinitos matices de la luz. A través del empleo de efectos ilusionistas, los cielos rasos de las iglesias de la Contrarreforma se abrieron a los cielos y trataron de dar la sensación de un mundo sin fin.

En música hubo una expansión equivalente en el espacio sonoro. Se construyeron órganos y otros instrumentos de teclado para abarcar una gama más amplia, desde las últimas notas de los bajos hasta las más altas de los sopranos. Los instrumentos de aliento y de cuerda fueron construidos por familias, y recorrieron toda la escala, desde lo que llamó Orlando Gibbons el "gran doble bajo" o "gran contrabajo", hasta el registro altísimo de soprano del violín. Luis XIV y Carlos II incorporaron esta familia de cuerdas en conjuntos de 24 instrumentos y de este modo incrementaron la resonancia y el volumen del sonido por duplicación a la octava. El comienzo del empleo de la armonía cromática con subdivisiones de medio tono de la octava, fue la extensión interna de la misma idea. La colocación antagónica de los bajos continuos y las melodías de soprano de Purcell subrayaron el amor barroco por la distribución espaciosa de las sonoridades. Su adopción del doble coro veneciano y su empleo dramático del empleo del eco en *Dido y Eneas* son otra prueba del deseo de aumentar la percepción de espacio por el sonido y el empleo de su amplitud auditiva para fines expresivos.

Por encima de todo, el universo barroco se caracterizó por un movimiento incesante. En la concepción racionalista de aquel en términos de partículas animadas de movimiento, o bien, en un concepto místico lleno de espíritus celestes en eterno fluir, visualizó el mundo como un vórtice de esferas y espirales que describían formas infinitamente complejas de movimiento. Los planetas de Kepler giraban en órbitas elípticas; las iglesias de la Contrarreforma fueron erigidas sobre ondulantes plantas, y sus paredes ondearon como las cortinas de un teatro; la profusión decorativa de sus fachadas activó todavía más las masas estáticas y aumentó su pulso rítmico, y por debajo de sus cúpulas los ángeles de terracota volaban en parábolas; la piedra dura e inflexible de las estatuas por último ascendió del suelo y se fundió con una miríada de formas fluidas; las pinturas escaparon de las planas paredes para ascender a las superficies cóncavas más adecuadas de las bóvedas y cúpulas, donde pudieron ascender hacia el cielo, en el que eran posibles efectos más audaces de perspectiva. La música del barroco también fue reflejo de un universo cambiante. Sus formas inquietas compartieron el color de su época dinámica, y sus esquemas sonoros flotaron libremente por medio de sus espacios tonales libres por fin de las leyes de la gravitación. Rotas las cadenas que unían al ritual religioso, a la danza o a la poesía, su emancipación fue completa. Con estas ideas y materiales se construyó la imagen de este osado nuevo mundo barroco.

17 LOS ESTILOS DEL SIGLO XVIII

EL PANORAMA DEL SIGLO XVIII

El impulso del estilo barroco tuvo la fuerza suficiente para alcanzar gran parte del siglo XVIII. Nuevas dinámicas sociales, nuevas ideas, nuevas corrientes estéticas, se hermanaron para originar en algunos casos una confluencia de las corrientes importantes barrocas, y en otras, la formación de nuevas. Con la muerte de Luis XIV en 1715, el barroco aristocrático pasó a su fase final de rococó. El Consejo de Regencia y el Regente de su joven sucesor cerraron el majestuoso Palacio de Versalles y restablecieron la residencia real en París. El mecenazgo artístico dejó de ser monopolio de la corte y el pintor Watteau que llegó a París el mismo año de la muerte del Rey Sol, tuvo que buscar a sus protectores entre un amplio grupo cuyos miembros iban desde la nobleza hasta la clase media. En todo el siglo XVIII, las óperas de Rameau, Gluck y Mozart fueron compuestas para teatros públicos de ópera, en donde los aristócratas se mezclaban con la burguesía. Las artes, de hecho, se desplazaron de las salas marmóreas a los salones elegantes, en los que la finura y el encanto eran considerados virtudes estéticas de mayor rango que la grandiosidad y la magnificencia.

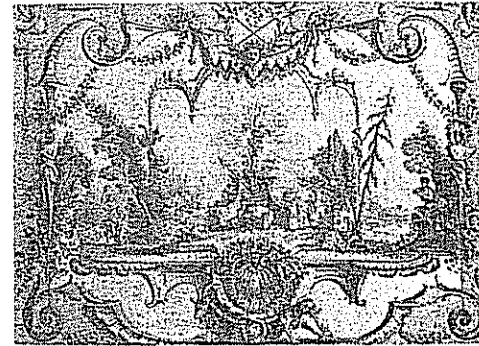
El rococó, la manifestación tardía del barroco aristocrático, no se limitó a París. Todas las cortes europeas asumieron en cierto grado el carácter de sucursales culturales de Versalles. Las modas francesas en arquitectura, pintura, muebles, trajes y maneras fueron copiadas en sitios tan distantes como las cortes de Catalina la Grande en Rusia y de María Teresa en Viena. En una provincia de Polonia o en un ducado en Dinamarca el idioma francés en la corte del gobernante era hablado con mayor fluidez que en la misma Francia. En Prusia, Federico el Grande construyó un palacio rococó en Postdam que llamó *Sans-souci*; el Rey de Sajonia ordenó la construcción del pabellón Zwinger, deslumbrante como un joyero, en Dresde y el príncipe arzobispo erigió una bellísima mansión en Würzburg. Autores franceses como Voltaire y Juan Jacobo Rousseau encontraron un público internacional de lectores, las danzas francesas fueron las Reinas de los salones de baile y las obras francesas en los teatros. En la parte sur de Alemania y Austria empero, aún la influencia italiana era fuerte. En la corte de Viena, un arquitecto italiano terminó el Palacio de Schönbrunn para María Teresa, pinturas italianas decoraron sus muros y Metastasio era el poeta, dramaturgo y libretista de ópera laureado, y solamente obras y óperas en italiano podían ser ejecutadas en los teatros reales. El celo misionero de los jesuitas desde Roma se difundió, y con él se popularizó el equivalente eclesiás-

tico del estilo aristocrático en todos los países en que floreció la Contrarreforma.

El racionalismo barroco había quedado limitado a pocos espíritus eminentes. En el siglo XVIII, empero, al ser propiedad común de las clases cultas los conocimientos científicos de Newton y las teorías sociales de Juan Locke, el racionalismo se ensachó para dar origen al movimiento conocido como *Ilustración*, un término, como *rococó* que suele denotar el periodo entre 1715 y 1789. Al converger las corrientes del racionalismo y el academicismo, la expresión más característica de la ilustración fueron los 35 volúmenes de la *Encyclopédie*, editada por Dionisio Diderot. En este *Diccionario Razonado de las Ciencias, las Artes y los Oficios*, colaboraron 180 intelectos notables, y puso a disposición de la clase media, en lenguaje claro, todos los conocimientos hasta entonces existentes sólo en difíciles tratados científicos.

A pesar que los frutos del racionalismo se volvieron propiedad común de la clase media, la *razón* en el vocabulario del siglo XVIII no entrañó en absoluto fría intelectualidad. La razón fue considerada como una facultad mental compartida por todos los que elegían cultivarla. Entre sus connotaciones estaban el sentido común, el ejercicio del buen criterio y el desarrollo del gusto, acompañados por una participación saludable en las metas activas humanas. Aplicada a las artes la razón denotó la busca de formas expresivas y sentimientos de suficiente universalidad y validez para ser aceptados por todos los partidarios de los principios del buen gusto y el juicio. Al ensancharse las bases de la riqueza y la educación, la clase media pudo ascender e impugnar la antigua autoridad y las prerrogativas de la aristocracia. Por medio de la fuerza del conocimiento obtenido por la Ilustración, los antiguos resabios de superstición, intolerancia y temor, comenzaron a esfumarse. Los ideales de la libertad defendidos por los hombres de razón terminaron por quedar incorporados en la Declaración de Independencia Norteamericana y en la Declaración de Derechos, y se volvieron la fuerza motora latente en la Revolución Francesa. En forma cada vez mayor, era la clase media la que escribía y leía los libros, que construía y vivía en los edificios, que pintaba y adquiría los cuadros, y que componía y escuchaba la música.

A pesar de lo señalado, la filosofía de la Ilustración encontró cierta resistencia, y cabe advertir corrientes subterráneas de irracionalismo en movimientos que presagiaban el romanticismo del siglo XIX. Rousseau dio a la sensibilidad un carácter emocional más hondo y en Francia por lo regular el vocablo *sensibilité* denotó tocar las cuerdas sensibles de los lectores, observadores y oyentes. En Alemania, el emocionalismo estalló en la



forma más violenta, en el movimiento llamado "Tormenta e Impetu" e hizo una interpretación bastante personal del movimiento inicial de Rousseau en su *Contrato Social*: "El hombre nace libre y siempre está encadenado". La personificación que Goethe hizo de Fausto y Prometeo, y el Don Juan de Mozart, fueron seres humanos independientes que desafiaron las deidades del convencionalismo y exigieron toda una gama de experiencia interna y externa, incluso al precio de los tormentos eternos. La verdad que buscaban fue la del sentimiento y no la de la lógica, y su curiosidad fue insaciable. Al romper los lazos de los convencionalismos de la civilización, se colocaron en abierta rebeldía contra los privilegios aristocráticos hereditarios, al igual con la severa moralidad de la clase media. Su libertad fue mucho más extensa que la de la *Ilustración*, y de hecho fue una libertad antirracionalista, antiuniversal y fuertemente proindividualista, que llegaba casi a la autodestrucción y la anarquía.

EL ROCOCO

La palabra *rococó* parece ser un retruécano de *barroco* la palabra italiana de barroco, y de *rocaïlles* (rocas) y *coquilles* (conchas), palabras francesas para denotar los motivos decorativos tan empleados en ese estilo. Como tal, el rococó debe ser considerado modificación o variante del barroco, y no como un estilo contrario. Su efecto es el del barroco domesticado, más adaptado a las elegantes casas urbanas que a las salas de los palacios, a pesar que el rococó se empleó en ambos.

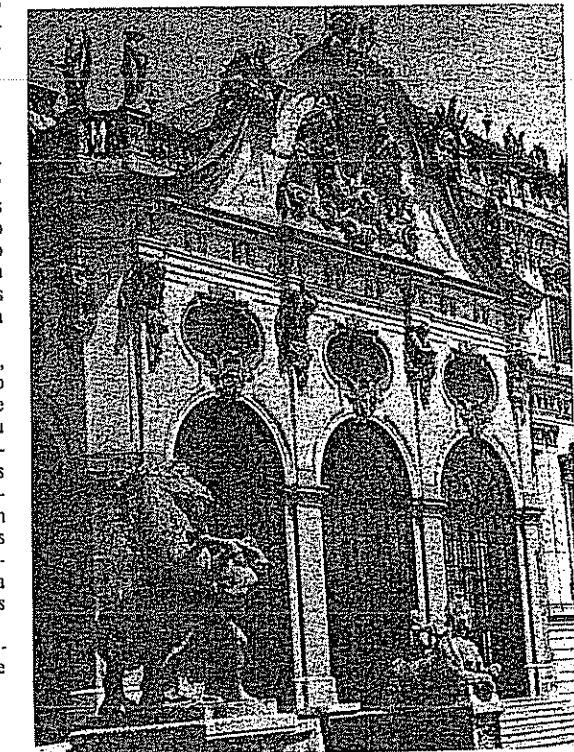
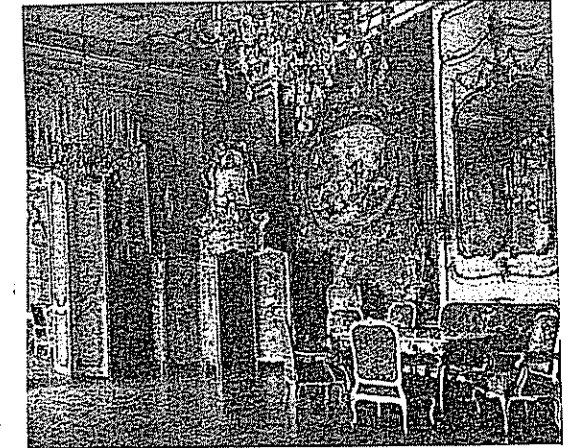
El rococó fue apropiado para la íntima vida de salón, llena de ingenio y sutiles conversaciones. El estilo influyó en las grandes formas de arte y en las de índole decorativa. Típico de la época es un grabado de Watteau (fig. 244) que hace de la concha el motivo predominante. Este diseño fue aplicado a los muebles, a los paneles de las paredes (boiseries), cortinas de estilo teatral, cerámicas, telas y otros materiales. En relación con el interior, al estilo Luis XIV (fig. 214), las habitaciones rococó del Palacio Hofburg de Viena (fig. 245) son delicadas, ligeras y encantadoras. La monumentalidad, la solemnidad y los púrpuras pomposos fueron substituidos por la finura, la elegancia y los tonos pastel.

En el Palacio de Belvedere en Viena (fig. 246) podemos captar el impulso decorativo al estallar el rococó de

Izquierda. Fig. 244. ANTONIO WATTEAU. Dibujo grabado por HUQUIER de 25.5 cm con 37.5 cm. Museo Cooper-Hewitt, Instituto Smithson en Nueva York.

Al centro. Fig. 245. Salón del Palacio Hofburg, Viena; 1760 a 1780.

Abajo. Fig. 246. LUCAS VON HILDEBRANDT. Detalle de la fachada, Palacio de Belvedere, Viena, 1724.



Hechos generales

1715	Muere Luis XIV
1715 a 1774	Luis XV Rey de Francia
1724	El arquitecto Hildebrandt termina el Palacio de Belvedere en Viena
1726	Publicación de los <i>Viajes de Gulliver</i> de Swift
1728	Se ejecuta en Londres la <i>Opera de los mendigos</i> de Juan Gay (1685 a 1732)
1732	El arquitecto Boffrand empieza a construir el Hotel de Soubise en París
1740 a 1780	María Teresa es emperatriz de Austria
1740 a 1786	Federico el Grande es Rey de Prusia
1744	Se construye en Viena el Palacio de Schönbrunn (comenzado en 1696 por Fischer von Erlach)
1748	Montesquieu publica el <i>Espíritu de las leyes</i> Comienzan las excavaciones en Pompeya
1751 a 1772	Diderot publica la <i>Enciclopedia o Diccionario Razonado de Artes, Ciencias y Oficios</i>
1752	Se ejecuta en París la <i>Serva Padrona</i> de Pergolesi "Guerre des Bouffons" en París, "guerra" entre la ópera seria y la cómica
1759	<i>Cándido</i> de Voltaire
1762	<i>Contrato social</i> de J. J. Rousseau Se representa en Viena, <i>Orfeo</i> de Gluck
1762 a 1768	Gabriel, arquitecto de Luis XV, construye para Mme Dubarry el Petit Trianon en Versalles
1762 a 1796	Catalina la Grande, emperatriz de Rusia
1774 a 1792	Luis XVI, Rey de Francia
1774	En París se representan <i>Orfeo</i> , e <i>Ifigenia en Aulide</i> de Gluck
1775	En París se representa el <i>Barbero de Sevilla</i> de Beaumarchais
1776	Declaración de Independencia Norteamericana <i>Sturm und Drang</i> (Tormenta e Impetu), pieza de Maximilian Klinger (1752 a 1831), da su nombre al movimiento artístico
1780 a 1790	José II, emperador de Austria
1781	Mozart reside en Viena Se publica la <i>crítica de la Razón pura</i> de Kant
1784	Se representa la obra <i>Bodas de Figaro</i> de Beaumarchais; en 1786 se representa en Viena las <i>Bodas de Figaro</i> (de Mozart)
1787	<i>Don Juan</i> de Mozart es representado en Praga y en Viena en 1788
1789	Comienza la Revolución Francesa
1790	<i>Fausto</i> , un fragmento es publicado por Goethe en Leipzig
1794	Condorcet publica <i>Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano</i>
1797	Jane Austen escribe <i>Sentido y sensibilidad</i> , que es publicada en 1811

los exteriores, en un diseño abigarrado y riquísimo. Los detalles que los arquitectos franceses utilizaban en su mayor parte para los interiores, se encuentran en la fachada que da al jardín de un palacio de verano comenzado en 1713 por Lucas von Hildebrandt para el príncipe Eugenio de Saboya. La contención académica palladiana ha sido arrojada a los cuatro vientos. En cada lado de las ventanas del centro, pueden admirarse dobles pilastras compuestas ricamente adornadas, y sobre la entrada algunas figuras grotescas a manera de cariátides están agrupadas en una formación que recuerda un ballet. Por lo demás los órdenes arquitectónicos como

Arquitectos

Aprox	1650 a 1723	Juan Fischer von Erlach
	1660 a 1726	Jacobo Prandtauer
	1667 a 1754	Germán Boffrand
	1668 a 1745	Lucas von Hildebrandt
	1698 a 1782	Angel Santiago Gabriel

Pintores

	1684 a 1721	Antonio Watteau
	1697 a 1764	Guillermo Hogarth
	1699 a 1779	J. B. S. Chardin
	1703 a 1770	Francisco Boucher
	1725 a 1805	Juan Bautista Greuze
	1732 a 1806	Juan Honorato Fragonard

Escultores

	1714 a 1785	Juan Bautista Pigalle
	1716 a 1791	Esteban Falconet
	1738 a 1814	Clodion (Claudio Mignel)
	1741 a 1828	Juan Antonio Houdon

Compositores

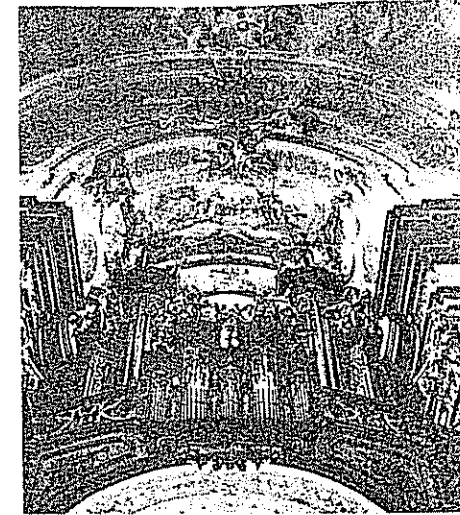
	1668 a 1733	Francisco Couperin (El Grande)
	1683 a 1764	Juan Felipe Rameau
	1714 a 1787	C. W. Gluck
	1714 a 1788	C. P. E. Bach
	1732 a 1809	José Haydn
	1756 a 1791	W. A. Mozart

Escritores y filósofos

	1667 a 1745	Jonatán Swift
	1689 a 1761	Samuel Richardson
	1694 a 1778	Voltaire (F. M. Arouet)
	1698 a 1782	Pedro Metastasio
	1707 a 1754	Enrique Fielding
	1712 a 1778	J. J. Rousseau
	1713 a 1784	Dionisio Diderot
	1724 a 1804	Emmanuel Kant
	1728 a 1774	Oliviero Goldsmith
	1729 a 1781	G. E. Lessing
	1732 a 1799	Caron de Beaumarchais
	1744 a 1803	J. G. von Herder
	1749 a 1832	Juan Goethe
	1749 a 1838	Lorenzo da Ponte
	1759 a 1805	Federico Schiller
	1775 a 1817	Jane Austen

punto de referencia prácticamente han desaparecido. La serenidad triangular de los frontones de los templos y las cornisas de las ventanas del estilo académico, se han esfumado para transformarse en un conjunto de curvas ondulantes y ritmos rotos.

La fusión de las artes de la Contrarreforma para producir la excitación mística emocional, podemos advertirla con nitidez en el ejemplo de la iglesia abacial benedictina de Melk (fig. 247), en el borde de una colina rocosa que domina el Danubio. En su colorido interior diseñado por el arquitecto escenógrafo vienés Jacobo Prandtauer, columnas y pilastras de mármol rojo



Arriba, izquierda: Fig. 247. JACOBO PRANDTAUER. Iglesia abacial de Melk a orillas del Danubio; 1712 a 1738.

Arriba derecha: Fig. 248. JACOBO PRANDTAUER. Bóveda del coro, y el órgano, Iglesia abacial de Melk a orillas del Danubio, 1738.

Abajo: Fig. 249. ANTONIO WATTEAU. *La lección de música*, hecha por 1719. Lienzo al óleo, de 62,5 cm por 90,6 cm. Colección Wallace, Londres.

novelas pastoriles de la época, damas elegantes y sus igualmente atildados amantes pasean con abandono por lujosos jardines en una imaginaria emulación de la vida de los pastores de la Arcadia. Watteau imparte a esas escenas la característica ligereza del toque, color rutilante y una delicadez de matices, que darían la pauta para el desarrollo ulterior del estilo rococó.

Francisco Boucher, pintor favorito de Madame de Pompadour, en su obra muestra una vena más lírica y



ascienden hacia las líneas fluidas, las curvas ondulantes y las perspectivas visionarias de los cielos, que dan vida a las bóvedas. Todos los demás detalles decorativos se combinan para despertar esta sensación de exaltado movimiento. Se llega al clímax en la bóveda y cielo raso del coro en la parte posterior (fig. 248), en donde las melodías del órgano se amalgaman con el oculto coro y ascienden flotando más allá de los ángeles de terracota que penden precariamente en nubes de estuco hasta un punto en que se pierde la mirada en la vasta perspectiva atmosférica de la bóveda pintada.

El pintor rococó por excelencia fue Antonio Watteau. Una rápida comparación de su *Lección de música* (fig. 249) ejemplos de *fiestas galantes* con el sensual *Jardín del amor* de Rubens (fig. 219), nos revelará los puntos característicos del nuevo idioma. Las solas dimensiones de los cuadros hablan por sí mismas: Watteau hizo pequeñas pinturas de caballete para salas de recibir, y no murales para una gran galería. Watteau fue paisano de Watteau empero, las figuras masivas de Rubens son reducidas a proporciones flexibles y delgadas. Tienen animación, pero las furias bacanáticas de Rubens ahora danzan un gracioso minueto. Con Watteau el efecto es caprichoso más que monumental y el espíritu vivaz, y no voluptuoso.

En la *Lección de música* se ha reunido un grupo en una terraza para pasar una agradable tarde de instrucción musical. Se ha dejado por un lado al violoncello, aún está abierta la partitura y la dama acaba de recibir su clase, descansa el codo en la guitarra. El maestro de música afina su tiorba antes de comenzar a tocar, y desde antes un gentil espíritu de melancolía invade todo el grupo.

Como en la *Lección de música*, los paisajes brumosos y lánguidos son muy importantes para que Watteau exprese un espíritu fugaz y esquivo. A semejanza de las



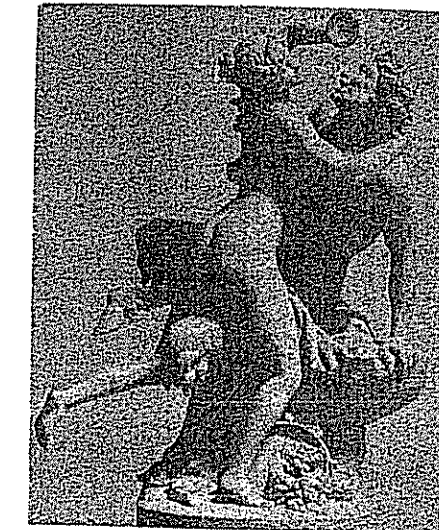
Arriba. Fig. 250. FRANCISCO BOUCHER. *El tocado de Venus*, 1746. Lienzo al óleo, de 1.06 m por 83 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Abajo. Fig. 251. CLODION. *Ninfa y Sátiro*, hecho por 1775. Terracota de casi 60 cm de altura. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (donación de Benjamin Altman, 1913).

alegre que Watteau. *El tocado de Venus* (fig. 250) muestra el ideal dieciochesco de tocador, del encanto femenino en toda su artificialidad. El amor ha dejado de ser la robusta pasión que fue con Rubens para transformarse en un coqueteo sofisticado. La feminidad madura y voluptuosa es substituida por formas más delgadas juveniles.

Juan Honorato Fragonard fue el sucesor de Boucher como principal exponente del rococó francés. *El columpio* (lámina 20) que le fue encargado por un joven aristócrata que se muestra a la esquina inferior derecha, retrata los afanes frívolos dirigidos al puro placer, de su clase. Ha sobornado al criado (esquina inferior derecha), para ocultarlo entre los arbustos en tanto su amada retoza alegremente. El fino sentido del artista por el color y la pericia con que dibuja su composición diagonal, lo salvan del preciosismo y la trivialidad.

Una buena dosis del mismo espíritu de elegancia y encanto animan la escultura de Falconet y Clodion. La terracota podía ser modelada con rapidez, y por ello fue el material ideal para plasmar los ritmos vivacísimos de una danza báquica como en *Ninfa y Sátiro* de Clodion



(fig. 251). Estas figurillas de rococó estuvieron llenas de sutiles alusiones clásicas, y son mucho más audaces y francas en su erotismo que las pinturas de la época.

LA INFLUENCIA BURGUESA

Aunque los aristócratas tenían aún fuerza como dictadores de la moda y árbitros del gusto, su influencia en las artes se debilitó cada vez más. No sólo las riquezas pusieron en manos de una burguesía cada vez más poderosa las riendas del mecenazgo, sino la educación hizo a la clase media expresarse cada vez más, con acentos cultos. En Francia, muchas de las pinturas de Watteau fueron pintadas para casas de burgueses y en Inglaterra, la clientela para los dibujos y grabados de Hogarth provino en su mayor parte de los componentes de la clase media. La gran mayoría de lectores de Voltaire y Rousseau fueron miembros de la clase media y las novelas de Richardson, Fielding y Goldsmith fueron dirigidas a este público cada vez más numeroso. *Miss Sara Sampson* (1755) de Lessing, y el *Hijo natural* de Diderot (1757), fueron los cimientos del drama burgués alemán y francés, respectivamente. El patronato colectivo de la sala de conciertos substituyó al restringido círculo cortesano. En vez de tener como fin agradar a un patrón, el compositor y virtuoso trató de ganar el favor de la mayoría. Mozart, por ejemplo, tuvo poderosos motivos para romper con el arzobispo tiránico de Salzburgo y lanzarse como compositor independiente, y no fue obra de la casualidad que su gran ópera Don Juan le fuese encargada por la municipalidad de Praga y no para la regia capital vienesa.

Entre las reacciones de la clase media dieciochesca a la actitud aristocrática, semejantes a las habidas en la Holanda del siglo XVII, podemos incluir los cuadros costumbristas o de género, con temas y sujetos de la vida cotidiana. Maestro en esta especialidad fue Chardin

cuya sensible pintura nos revela la poesía visual de la vida de la gente corriente, en sus rutinas diarias o entre-gadas a tranquilos deleites (fig. 252).

El pintor inglés Guillermo Hogarth debe ser incluido entre el grupo distinguido de artistas que satirizaron las clases sociales. A semejanza de los *Viajes de Gulliver* de Swift, la *Opera de los mendigos* de Juan Gay y *Cándida* de Voltaire, la serie de seis cuadros de Hogarth que intituló *Matrimonio a la moda*, fue una crítica despiadada de las circunstancias y costumbres de su época, suavizada por la gracia sabia de un ingenio brillante. Como harían Dickens y Zola, Goya y Daumier en el menos humorístico siglo XIX, Hogarth dio un toque dramático al ambiente que le tocó presenciar y dirigió un desafío acusador a la sociedad para poner remedio a esas lacras. En este caso está la pernicioso costumbre de colocar a los seres humanos como en pública subasta, para el matrimonio. El *Contrato matrimonial* (fig. 253) introduce a los personajes como en la primera escena de una obra teatral. El gotoso noble señala con orgullo su árbol genealógico familiar, a punto de vender su posición social en la persona de su hijo, para pagar la deuda que gravita sobre su patrimonio ancestral. El mercader que casa a su hija, desmenuza minuciosamente el contrato bajo sus espejuelos, exactamente como haría en cualquier otra transacción mercantilista. Las prendas en este juego, los futuros novios, están sentados dándose la espalda. El abogado, el consejero Silvertongue (lengua de plata) comienza una caravana, y lisonjea a la futura señora Squanderfield (el nombre de su prometido, que significa manirroto, y con ello caracteriza al derrochador noble) en tanto que el joven se distrae aspirando una pizca de rape.

Las otras cinco escenas muestran las infelices consecuencias de esta unión sin amor desde el hastio y la frivolidad hasta las infidelidades, un duelo y la muerte. En el cuadro *El levantar de la condesa* (fig. 254) Lady Squanderfield entretiene a algunos de sus linajudos

amigos, mientras se hace su tocado matinal. El consejero Silvertongue, ahora su amante, le muestra las entradas para un baile de máscaras esa noche, en tanto que un peinador italiano arregla su cabello, una sirvienta pasa tazas con chocolate, ronca el maestro de esgrima, un esclavillo moro señala socarronamente a los cuernos de una muñeca, y un craso cantante y su magro flautista se suman al alboroto general. El cantante puede ser Cares-tini, el famoso castrado, que cantaba los papeles femeninos en las operas italianas de Handel.

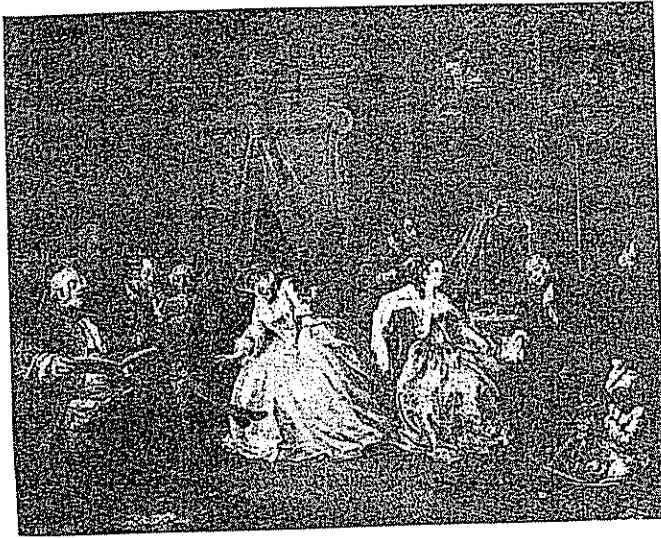
El *Matrimonio a la moda* y otras series como *Carrera de una meretriz* y la *Carrera de libertino*, fueron originalmente pinturas, que después fueron reproducidas en grabados en cobre y que fueron ampliamente vendi-



Arriba: Fig. 252. JUAN BAUTISTA SIMEON CHARDIN. *El niño de la perinola*, 1741. Lienzo al óleo, de 66 cm X 71 cm. Museo del Louvre, París.

Izquierda: Fig. 253. *El contrato matrimonial* (Escena I del *Matrimonio a la moda*), 1744. Lienzo al óleo, de 77.5 cm X 82.5 cm. Galería Nacional, Londres (reproducido por cortesía de los Miembros del Consejo).





Izquierda: Fig. 254. GUILLERMO HOGART. *El levantarse de la condesa* (escena IV de *Matrimonio a la moda*). 1744. Lienzo al óleo. de 67.5 cm X 32.5 cm. Galería Nacional, Londres (reproducido por cortesía de los Miembros del Consejo).



Derecha: Fig. 255. JUAN ANTONIO HOUDON. *Voltaire*. 1781. Mármol, de 1 m de altura. Museo Victoria y Alberto, Londres. (Reservados los derechos de copia).

dos por suscripción, y este tipo de mecenazgo en grupo hizo que tuvieran gran éxito económico. Cada detalle, en las alcobas atiborradas de objetos y personajes, es un comentario de Hogarth a las costumbres y los gustos de la época. A pesar de ser una sátira mordaz, sus pinturas valen como obras de arte por su dibujo y composición magistrales.

Como cabría esperar, la expresión burguesa en la escultura, cabe hallarla en toda su libre manifestación en el campo del retrato. El fino sentido de Houdon para delinear y plasmar el carácter de un personaje, le asegura un sitio distinguido entre los retratistas más importantes del arte occidental. Su busto de Voltaire (fig. 255), es uno de los retratos que hizo del famoso filósofo y dramaturgo francés. En el suave giro de la cabeza y el brillo de picardía en los ojos, Houdon captó la expresión absorta del filósofo al sopesar y discurrir acerca de las debilidades y las locuras de los humanos. Plasmar en el mármol el destello de amable escepticismo no es poca cosa. Al dejar un borde basto en el contorno de la pupila el artista pudo plasmar un destello especial con que se logró el efecto buscado. Con estos medios Houdon obtiene un retrato fidelísimo en que durante un momento fugaz de animada conversación el filósofo seguramente acuñaba uno de sus famosos epigramas.

LA SINTESIS MOZARTIANA

La música más madura de Wolfgang Amadeus Mozart (Juan Amadeo Mozart) fue escrita durante el último

decenio de la vida del compositor, en Viena. A pesar de continuar componiendo música de cámara para los salones aristocráticos, una ocasional ópera de cámara para el Palacio de Schönbrunn y las *Singspiele* (óperas cómicas) alemanas para el teatro musical popular, su arte alcanzó su expresión más universal en las obras que creó para las salas de ópera y de concierto en donde nobles y plebeyos se reunían para solaz. Fue en este aspecto que el cosmopolitismo musical de Mozart halló su campo más amplio, en que pudo explorar la infinita variedad de situaciones trágicas y cómicas que dan a sus óperas su humanidad infinita, y en que su fuerza dramática pudo despertar el más grande impacto. También estas virtudes son las que transportó a la forma menos directa y más abstracta de sus sinfonías y conciertos, y que les imparten su intensidad dramática.

Como un niño extraordinariamente sensible orientado por un sabio padre, Mozart había sido guiado en su permanencia en los centros musicales más importantes, conocido a los compositores más eminentes, y absorbido las corrientes en boga. En Londres recibió la influencia de Christian Bach, uno de los hijos del prolífico Juan Sebastián. La generación de Mozart reaccionó al arte de J. S. Bach y Handel en forma muy semejante a como los pintores franceses lo habían hecho con Rubens y Lebrun, y su música se llenó de los acentos más gentiles del estilo cortesano galante, en vez de los ritmos musculosos y sonoridades masivas del barroco. En París, Mozart entró en contacto con el estilo rococó clavecinístico y pianístico, ese arte de la frivolidad elegante expresada en almibarados retintines para el oído. En París también hizo su primer contacto con las óperas de Gluck, de las que aprendió su hondo respeto por la verdad dramática y la eliminación de todo lo accesorio excepto lo que era indispensable para el desarrollo de la trama. En Italia conoció de cerca y en toda su belleza la voz humana y la virtud persuasiva del lirismo latino. En Mannheim escuchó a la mejor orquesta de Europa y

admiró la luminosidad de sus dinámicos crescendos y disminuidos, al igual que la brillantez de sus instrumentos de aliento. En Viena aprendió de José Haydn la forma de aprisionar el alma de la orquesta y explorar todas las posibilidades expresivas de la forma sinfónica. Por contacto directo había descubierto los idiomas de la *ópera seria* napolitana, la *ópera bufa* de Pergolesi, ópera pastoral de Rousseau, y la *Singspiel* alemana. Podemos advertir el espíritu de la Ilustración en toda su claridad lógica, en la unidad de construcción de sus formas. Sus cartas muestran su entusiasmo por el naturalismo de Rousseau; y por sus conocimientos de literatura, la energía explosiva del movimiento de "Tormenta e Impetu" ("Sturm und Drang") encuentra su expresión en su música. Todo en su época fue analizado en el laboratorio de su brillante ingenio, filtrado por su conciencia creadora y por último refinado en oro puro musical. En la ópera encontró la forma en que podía combinar todas esas ideas, idiomas y estilos en un gran caleidoscopio, y para él el teatro lírico fue siempre el medio más natural de expresión.

La fuerza de los personajes creados por Mozart está a la par con la de los de Shakespeare. Aunque sus dramas están hechos con material sonoro. Ningún compositor supo mejor que Mozart que una ópera no es un drama con música sino un drama en música, ni que un personaje tiene existencia independiente de la melodía que canta: él es la melodía. Como supremo dramaturgo musical, Mozart puede dar vida a un personaje con una frase o un motivo rítmico, llevarlo por situaciones vivas por la orientación y dirección de la línea melódica, y desarrollar las más complejas interacciones con los demás personajes en una escena, por modulaciones armónicas y complejidades del contrapunto. Su paleta emocional es asombrosa, en un lapso brevísimo Mozart puede ser alegre y profundo, sereno y agitado, amable y serio, tranquilo y turbulento, seráfico y diabólico, aunque todo ocurre dentro de una trama ordenada y nada escapa a su sabia mano. Su *Bodas de Figaro*, una adaptación de la pieza de Beaumarchais, es un vasto panorama humano en que todos los personajes, amos o sirvientes, nobles o plebeyos participan con igualdad en la danza de la vida. Toda posible situación amorosa es explorada con objetividad, honda compenetración psicológica, buen humor y cálida comprensión. Desde el despertar del Cherubino adolescente a las fascinaciones del sexo contrario y el amor maduro de Figaro y Susana, pasa por los personajes del conde y la condesa como el marido coquetón y la esposa abandonada, hasta llegar a un par de intrigantes chantajistas. Las situaciones presentadas recorren una amplia gama que va de la intriga, la coquetería y la codicia, hasta la infidelidad, el perdón y la tierra reconciliación. Mucho de la sátira política de Beaumarchais se perdió, pero Mozart explora y explota al máximo todo matiz del sentimiento humano.

DON JUAN. Para *Don Juan* Mozart tuvo la suerte de contar con Lorenzo da Ponte, un libretista hábil y fácil adaptador con una genuina vena histriónica. Para los ensayos finales de esta descripción consumada del mayor amante del mundo, e incluso para dar también los pocos

toques finales que faltaban al texto, se contaba nada menos que con Jacobo Casanova un hombre que había hecho investigaciones más que suficientes en este campo como para calificarlo de autoridad en la materia. La historia de Don Juan no era nada nueva, y a semejanza de la leyenda de Fausto, su origen podía precisarse desde el drama moral medieval.

El tema del libreto y la maravillosa música de Mozart hicieron que la siguiente generación adoptara y deificara a *Don Giovanni*, y vio en ella el prototipo de la ópera romántica. En una de sus últimas conversaciones, Goethe subrayó con algo más que ingenio, que Mozart debió haber compuesto un *Fausto*. Lo que no advirtió el venerable poeta fue que Mozart lo había hecho ya, pues el concepto faustiano impregna por completo el carácter de Don Juan, quien fue una versión combinada de Mefistófeles y Fausto. Desde el punto de vista estilístico la ópera incorpora el espíritu del drama del "Tormenta e Impetu", y es el punto directo de partida de obras como *Fausto* de Spohr, *Ondina* de E. T. A. Hoffmann y *Der Freischütz* (el Cazador furtivo) de Weber. Por desgracia, el siglo XIX recargó a Don Juan con todo tipo de interpretaciones. Para los partidarios de la Revolución Francesa fue el noble disoluto dispuesto como un archicriminal, a propiciar la destrucción de la ley moral. Si se aceptara esta idea, indudablemente sería el villano más amado de cualquier melodrama, y de inmediato contaría con toda la simpatía del auditorio, por supuesto, en el bando contrario a la ley y el orden. El filósofo Kierkegaard lo consideró como la encarnación del deseo que por su misma naturaleza nunca es satisfecho; desde este punto de vista se volvería un superhombre nietzschiano o una personificación de la fuerza vital dionisiaca. Por todo lo señalado, cabría preguntar por qué en la ópera cada lance amoroso termina en frustración o deja al personaje en alguna situación ridícula. Para los oyentes con espíritu clásico, Don Juan fue el mortal que tuvo la osadía de desafiar a los mismos dioses y con ello fue arrastrado a su propia destrucción. Para los románticos fue el máximo héroe trágico quien a semejanza de Fausto fue víctima de sus apetitos insaciables. Para otros fue un idealista siempre en busca de la belleza perfecta.

Para captar el verdadero significado que para Mozart tuvo el personaje, es necesario quitarle el polvo moral y filosófico acumulado en el siglo XIX. ¿Es una tragedia o es una comedia? Incluso las ejecuciones actuales tienden a subrayar un aspecto o el otro. El subtítulo que Mozart le dio de *drama jocoso* sugiere una combinación de ambos. En el catálogo de sus obras clasificadas por temas también se refiere a él como una "ópera bufa en dos actos". Si se recuerda siempre que Mozart pudo ser muy capaz de dejar ese título como un enigma, que su música inspirada la eleva al rango de obra maestra única y que fue originalmente compuesta para ser representado en un teatro pequeño, tal vez terminaría uno por elegir que la mejor forma de definirla es como una comedia dieciochesca de costumbres, plena de espíritu y chispa, en que la sátira de Molière se mezcla con algunos elementos demoniacos del "Tormenta e Impetu".

El ritmo de la obra es agotador. Sólo en la primera escena hay un intento de seducción, un reto y un duelo, los estertores de un ultrajado padre, blasfemias, la huida de los delincuentes, y juramentos de venganza. Centro dramático absoluto de todo ello es Don Juan, quien rompe todos los civilizados lazos del decoro, desafía a todos los convencionalismos sociales, pasa por encima de todas las barreras a su manera, y se levanta solo contra el mundo. En las *Bodas de Figaro* todos los personajes guardaban relación entre sí; en Don Juan, los personajes a semejanza de los rayos de una rueda, existen sólo en su relación con el gran seductor. A su figura se oponen las de los tres principales personajes femeninos de igual importancia Doña Ana, Doña Elvira y Zerlina.

Desde el punto de vista cronológico la primera es Doña Elvira, pues ha sido seducida y abandonada antes que se alce el telón. Tiene la furia de la mujer burlada, junto con el deseo de perdonar y olvidar, y salvar a Don Juan de la perdición. Su carácter se nos revela con toda claridad en el aria número ocho "*In qual eccessi*", en donde aconseja a la atolondrada Zerlina y le previene de los peligros que la amenazan con el fuchendoso Don Juan. Mozart elabora dicha aria como una típica aria handeliana barroca que expresa ira. Al hacerlo, da a entender que los pregones morales de Doña Elvira son algo arcaicos, y la forma digna establece un contraste eficaz con la frivolidad imperante.

La vida emocional de Doña Ana cuyos lamentos se escuchan desde el comienzo de la ópera es no menos complicada. Llena de justa cólera tal vez mezclada con algo de admiración inconsciente por Don Juan y atemperada por el afecto filial hacia su asesinado padre, jura venganza del asesinato. Es apoyada en esta resolución por su caballeroso prometido Don Octavio y juntos constituyen la acostumbrada pareja seria en la ópera bufa italiana. Don Octavio es el solitario paladín del amor puro y recto, en oposición al licenciado, y por esta causa indudablemente nos parece un poco pálido en esta atmósfera tremendamente cargada. Sus dos arias de tenor "*Dalla sua pace*" y "*Il mio tesoro*" (números 10B y 21), contienen lirismo amoroso pero son más paréntesis que parte de la acción principal. Doña Ana por lo contrario, alcanza la estatura trágica en "*Or sai chi l'onore*" (aria número 10) en donde burlada pero atraída por Don Juan, entremezcla odio y pasión.

La tercera en la lista es la ingenua aunque coqueta Zerlina que se debate entre la fidelidad a su rústico prometido y las atenciones lisonjeras y halagüeñas del apuesto personaje. El dueto "*La ci darem la mano*" (número 7) es una finísima muestra de personificación, musical en que la división de la melodía entre las voces y las delicadas variantes melódicas, señalan las actitudes de cada personaje; la que corresponde a Don Juan es tierna aunque con aristocrático imperio; la de Zerlina es femenina y vacilante en sus intenciones pero goza de cada momento. Más tarde el aria "*Vedrai carino*" (número 18) reconcilia a Zerlina con su joven y rústico marido y revela sus sentimientos maternales hacia él. Entre las figuras masculinas, Don Juan no tiene competidor romántico absoluto, y sólo se le opone la sombra bastante vivaz en forma de Leporello, el cómico criado

Don Juan WOLFGANG AMADEUS MOZART
(Escena de la danza, final del acto I)



que es como un Sancho Panza para este Don Quijote Leporello es todo un personaje en el repertorio de la ópera bufa que expresa su cinismo bastante mundano en algunas canciones ruidosas y parlanchinas basadas en rápidas series de sílabas y notas repetidas. Se presenta por sí mismo en la primer aria de la ópera y en la famosa aria del catálogo (número 4), enumera las conquistas amorosas de su amo en una lista que sin duda es el acúmulo más chispeante de estadísticas en la historia.

Las dos ocasiones en que todos los personajes están en escena son los finales de los actos I y II. En el primero, Don Juan se entretiene en una animada fiesta de bodas campesina con la esperanza de conquistar a la novia Zerlina. Hay un fino contraste dramático entre el alegre brindis de Don Juan (número 11), chispeante como el vino que ordena servir, y el malhumorado resentimiento de Masetto quien siente que este atractivo miembro de la clase privilegiada está a punto de hacerle perder la cabeza. La escena llega a un clímax brillante al estallar las notas de la danza. Además de la orquesta en el foso, en escena hay nada menos que tres conjuntos. El público en esa época habría reconocido la escena de un típico salón de baile público vienés para el cual Mozart a menudo compuso música. Por esta causa, cabe escuchar danzas que atrajeron a todos: minuets que por costumbre se ejecutaban en un salón, vals en otro, y así sucesivamente. En este caso los tres grupos también ejecutan danzas distintas. El primero, que consiste en dos oboes, dos cornos y cuerdas, toca el más conocido de los minuets. En la repetición de la última parte, la segunda orquesta en escena, compuesta de violines y un bajo, toca una forma de danza típica conocida como *contradanza*, en tanto que un tercer conjunto también de instrumentos de cuerda, ejecuta un antiguo vals alemán. Con ello se denota una estratificación neta de los niveles sociales, y en escena las enmascaradas figuras de Doña Ana y Don Octavio bailan el minuetto aristocrático, los campesinos se entregan al ritmo vigoroso de tipo Ländler del vals, con acentuación intensa en el tercero y primer tiempos, en tanto que Don Juan y

Zerlina están en la zona de la clase media al bailar una contradanza burguesa. De este modo, cada grupo social encuentra su expresión merced a un ritmo característico. Con los conjuntos en escena tocando contra la orquesta en el foso, todos los enredos principales y secundarios en alegre ebullición y todos los personajes conversando y comentando la acción, la complejidad rítmica y la tensión dramática resultantes hacen de esta escena una de las más asombrosas en la literatura musical.

En la escena del cementerio que antecede al final del acto II, Don Juan, fugitivo de la justicia se enfrenta a la estatua ecuestre del Comendador a quien asesinó en el comienzo de la obra. El tono estentóreo de la voz de ultratumba le reprocha su villanía y Don Juan siempre es el gentil anfitrión que responde invitando a la estatua a una cena a medianoche. La escena final comienza con los preparativos para el banquete, en tanto las trompetas y los timbales dan la nota adecuada de hospitalidad aristocrática. Como todos los nobles de su época Don Juan cuenta con su propia orquesta de librea para amenizar el acto. Este conjunto de aliento ejecuta fragmentos de dos populares óperas italianas de los rivales de Mozart, y el compositor introduce una deliciosa muestra de humor al tocar el conjunto escénico "*Non più andrai*" de su propia ópera *Bodas de Figaro*, que por esa ocasión era una de las melodías de moda, hoy toda una melodía clásica.

Doña Elvira, siempre la aguafiestas, entra ahora a jugar la carta de triunfo, el anuncio de que regresará al convento en donde su vida como monja probablemente sea más tranquila. Al aproximarse a la puerta su grito de espanto anuncia la entrada de la estatua. Con omínosos y pesantes pasos la pétrea figura canta una larga melodía tan rígida como la rigidez cadavérica, reforzada por las notas sepulcrales de los trombones, instrumentos que en esa época se usaban para las actividades religiosas solemnes y los funerales. El contraste entre los vivos y los muertos restablece el estático "bajo pedal" de la melodía de la estatua, sobre la cual los otros personajes reaccionan en formas que varían desde lo ridículo hasta lo trágico. Cuando Don Juan toma la mano de su convidado de piedra se escucha una frase musical espeluznante, la misma que es anticipada en la obertura. Las cuerdas tocan escalas ascendentes y descendentes como para dar escalofrío, de manera alterna, suaves y fuertes. Retumba el trueno, rugen los demonios y se elevan las llamas y Don Juan impertinente hasta el final, se precipita al abismo en una escala descendente de re mayor. Exhaustos los demás personajes llegan demasiado tarde para la crisis, pero sí oportunamente para cantar un quinteto final que reza: "Detente pecador y medita sobre el final de Don Juan ¿Qué eliges: cielo o infierno?"

IDEAS

Los estilos dieciochescos continuaron, modificaron o se apartaron del alto barroco. Se aceleró el cambio entre un público que comprendía la decadente aristocracia, al de la burguesía en ascenso y la fase final del estilo barroco aristocrático se refleja en el rococó; en la Ilus-

tración cabe encontrar la continuación del racionalismo del siglo XVII; comenzaron a escucharse voces de un renacimiento de lo clásico, y nuevos brotes emocionales se advirtieron en la importancia concedida a la sensibilidad y en el movimiento de "Tormenta e Impetu". Además del neoclasicismo, que comentaremos en el capítulo XVIII, las ideas que hermanaron las artes del siglo XVIII en un conjunto coherente con el rococó, la ilustración y la reacción emocional a ellas conocida como "Tormenta e Impetu" ("Sturm und Drang").

ROCOCO. El rococó es el último estilo occidental que puede reclamar por sí mismo universalidad, y el último que siguió estrictamente los cánones de la belleza. El rococó cosmopolita es un reflejo de una aristocracia que aún conservaba en sus manos las riendas del patronato artístico. Fue precisamente esta una clase alta internacional que libremente establecía lazos familiares y uniones con la nobleza de cualquier parte de Europa, que hablaba francés e italiano mejor que las lenguas nativas de sus países respectivos, que leía los filósofos franceses, acudía a la representación de obras francesas y coleccionaba arte francés. Aún más, fue un grupo preparado que cultivó el ingenio, el encanto, el lustre social y el refinamiento de gustos como una forma de vida. Después de la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas el nacionalismo adquirió tal fuerza que las artes aparecieron cada vez más en marcos locales de referencia.

Ejemplos del rococó se encuentran en todos los países en que la aristocracia poseyó los medios para seguir el estilo en boga en donde la Contrarreforma se encargó de la construcción de las iglesias. Los puntos clave de este estilo se encuentran en las pinturas de Watteau, Boucher y Fragonard; las esculturas de Falconet y Clodion, y momentos en Mozart como la exquisita aria cantada por la condesa en el comienzo del acto II en las *Bodas de Figaro*.

ILUSTRACION. La *Ilustración* es un término amplísimo bajo el cual es posible agrupar tendencias como el espíritu de invención e investigación científica, el movimiento enciclopedista, un criterio optimista del mundo y la creencia en el progreso, esclarecer por la luz de la inteligencia los problemas de la vida, substituir las costumbres y la tradición por la razón y dudar de todo. El ímpetu que la Ilustración dio a la invención científica fue empleado por los industriales y fabricantes de la clase media, en la producción de riquezas. La ciencia pura y la Naturaleza en este caso tenían menor importancia que la tecnología y lo artificial. El nuevo orden social se reflejó directamente en el cambio del patronazgo artístico, para pasar a manos de la clase media. Por primera vez es posible hablar de la novela y drama burgueses. Watteau pintó uno de sus cuadros más importantes para un coleccionista de arte; Chardin, Greuze y Hogarth encontraron su clientela entre el mismo segmento social, y Mozart al invertir por completo los papeles y hacer del conde el villano y del sirviente el héroe sin duda halagó la vanidad de la burguesía e infamó a la aristocracia.

El espíritu de libre curiosidad científica que caracterizó a la Ilustración, descendiente directo del racionalismo del siglo XVII, fue tan anticlerical que casi devino en una religión substituta. Para los deístas, Dios era una especie de relojero cósmico que había creado un universo mecánico cuya cuerda estaba dada para toda la eternidad, y hasta ahí. El método experimental se convirtió en la liturgia de esa seudoreligión, la Enciclopedia, fue su Biblia, la Naturaleza su templo y todos los hombres de razón, sus fieles. Uno de los impulsos más productivos de este aspecto de la Ilustración dio por resultado el movimiento enciclopedista. Todos los intelectos distinguidos de la época contribuyeron a la *Enciclopedia* de Diderot, en la que Voltaire escribió las partes históricas, Rousseau las de música, y así sucesivamente. El mismo espíritu intelectual, aunque en circunstancias religiosas distintas, se observa en la producción amplísima e integral de J. S. Bach. En el *Arte de la fuga* aplicó el método científico a la composición musical. Al conservar constantes sistemas, con todo cuidado controló las variables de forma, y de este modo sistematizó todos los tipos posibles de fugas. Las cantatas aún existentes comprenden cuatro para cada domingo del año. Sus composiciones para instrumentos del teclado fueron concebidas de manera enciclopédica, y comprenden ejemplos en todas las formas posibles. Sus 48 preludios y fugas conocidos como el *Clave bien temperado* están escritos como un doble ciclo, dos para cada tonalidad posible, y sus conciertos de Brandenburgo exploran todas las posibles combinaciones instrumentales. Toda su obra, por lo señalado, emerge como un plan global conscientemente calculado para investigar y resumir todas las prácticas musicales que le eran conocidas.

La imagen de la Ilustración, del frío hombre de razón que habitaba un mundo gobernado por los principios puramente racionales fue el tema de la sátira de Voltaire en su novel *Cándido*. A pesar de que sostiene su terca creencia de vivir "en el mejor de los mundos posibles" leibniziano, el héroe sufre todos los desastres habidos en el planeta, incluido el gran temblor de Lisboa en 1745. El empleo de esta sátira como arma social quedó plasmado en las imágenes del *Matrimonio a la moda* de Hogarth. También podemos advertir ciertas dosis del escepticismo volteriano en el carácter de Don Juan, que no teme ni a lo sobrenatural ni al más allá.

La Ilustración se acompañó por un espíritu de optimismo y por la creencia en el progreso y la perfectibilidad del hombre. Desde el punto de vista teológico los criterios hebreo y cristiano se basaron en la caída del hombre y la doctrina del pecado original que databa de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Desde el punto de vista filosófico, las teorías platónicas del conocimiento también tuvieron su cimiento en una doctrina de perfección prenatal y la ulterior adquisición de conocimientos por el proceso del recuerdo. Los humanistas como Gibbon y Winckelmann creyeron en el paraíso intelectual y artístico de las antiguas Grecia y Roma, y como consecuencia, describieron su ocaso y caída. Sin negar la grandeza de Grecia, los exponentes de la Ilustra-

ción sabían muy bien que habían ido mucho más allá de la ciencia clásica y también, que si se aplicaban adecuadamente los procesos racionales, llegarían por último a sobrepasar a los antiguos en todos los campos. Kant, por ejemplo, con entusiasmo saludó a Rousseau como el Newton del mundo moral y Condorcet en su *Bosquejos de un cuadro histórico sobre los progresos del espíritu humano*, enumeró las 10 etapas por las que el hombre se ha elevado por su propio esfuerzo desde el estado salvaje hasta el umbral de la perfección. El progreso material era sin duda un hecho de observación corriente, y la Naturaleza guardaba todos los secretos que un hombre necesita saber. Por esa causa la razón era la única que podía servir como llave para revelarlos, para que el hombre por último dominase su medio. Según este criterio, si sólo el hombre usase sus fuerzas mentales y morales al máximo, se desplazaría sin duda en una sola dirección, adelante y hacia arriba.

TORMENTA E IMPETU (STURM UND DRANG). En la segunda mitad del siglo XVIII aparecieron varias tendencias irracionales como reacciones al culto del rococó por lo bello, y al énfasis dado por la Ilustración a la razón. Desde 1756 Burke en su *Investigación filosófica sobre los orígenes de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello* insistió que en literatura y en arte hay un elemento más importante que la belleza, que es lo sublime, que trasciende de la mera belleza, que es lo incluso admitir la fealdad. "Todo lo que en forma alguna sea adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro" señaló, "todo lo que sea terrible en forma alguna u ocupado en objetos terribles, es la fuente de lo sublime". Como consecuencia, el territorio legítimo que debía explorar el arte era el libre juego de las emociones y la imaginación, incluso si ello denotaba experimentar en lo doloroso, lo asombroso, lo horrible. Esta idea produjo un renovado interés por Shakespeare, un gusto por las descripciones de los paisajes alpinos de Rousseau, que se acompañaban de avalanchas y tormentas y un deleite en la revuelta que contra las cadenas de la civilización había iniciado Rousseau. Esta línea de pensamiento también constituyó la estructura en que se apoyaría el movimiento de Sturm und Drang en Alemania. En tanto la Ilustración trataba de domeñar a la Naturaleza y hacerla que quedase bajo el dominio del hombre, los autores del *Sturm und Drang* se declararon partidarios de las formas en que la Naturaleza imponía su voluntad oscura e insondable al hombre. En Fausto, uno de los primeros dramas de Goethe, el héroe fue un rebelde que no aceptó forma alguna de sabiduría, especialmente las obtenidas a través de fórmulas matemáticas o científicas. Fausto y Don Juan se dedicaron a la busca de la verdad emocional y consiguieron desencadenar las fuerzas infernales que terminarían por consumirlos.

Todo lo señalado, en resumen, fueron los impulsos sociales, de ideas y emocionales que definieron el horizonte ante el cual se desplegó el panorama de las artes del siglo XVIII

PARTE V: EL PERIODO REVOLUCIONARIO

18 EL ESTILO NEOCLASICO

PARIS, COMIENZOS DEL SIGLO XIX

Algunos libros, algunos descubrimientos arqueológicos y algunas convulsiones sociales produjeron en París innumerables cambios radicales en la orientación intelectual, en los estilos de arte y en las formas de gobierno, durante la última parte del siglo XVIII y los comienzos del XIX. Stuart y Revett, dos ingleses que habían visitado Grecia, publicaron en 1762 *Antigüedades de Atenas*, en que establecieron una diferenciación neta entre la arquitectura griega y la romana. Dos años más tarde la *Historia del arte antiguo* de J. J. Winckelmann, el equivalente de un libro de éxito ("best seller") moderno hizo una diferenciación semejante entre las esculturas. Señaló: "la característica básica y común en las obras maestras del arte griego es una noble sencillez y una tranquila grandeza. Así como el mar en lo más hondo está siempre tranquilo en tanto que la superficie pueda estar agitada, la expresión de las figuras de los griegos revela, en medio de la pasión, un alma grande e inmutable". Estas afirmaciones proporcionaron a los críticos del estilo rococó los pertrechos estéticos necesarios, y sin tardanza Boucher y Fragonard fueron blanco de andanadas verbales por el contenido frívolo de su pintura. Durante la época de la Revolución Francesa, la voz de Diderot, filósofo moral y apóstol de la Ilustración continuó resonando, en especial su sentencia de que la función del arte era hacer la "virtud deseable y repugnante al vicio".

En esa época, la antigua Roma se volvió un símbolo de la protesta revolucionaria. En política, en primer término significó una forma republicana de gobierno en vez de la monarquía. En religión se asoció con un paganismo tolerante, en contradicción a una forma dogmática de cristiandad (por un lapso breve, de hecho la Catedral de Nuestra Señora en París fue rededicada a la Diosa Razón). El heroísmo y el autosacrificio, tajantes decisiones y sencillez espartana, se volvieron manifestaciones del espíritu revolucionario y con facilidad pudo encontrarse un reflejo de estas características en la literatura y el arte romanos. Se leyeron y citaron ampliamente los escritos políticos de Cicerón y Séneca para confirmar el principio de que la soberanía residía en el pueblo y que el gobierno debía basarse en el acuerdo voluntario entre

los ciudadanos. Los panfletos políticos se vieron llenos de citas de Tácito, Salustio y Horacio, y la oratoria del periodo tomó como modelo la de Cicerón. Las salas de convenciones en donde se reunían los legisladores revolucionarios se adornaron con estatuas coronadas de laureles de Solón, Camilo y otros estadistas del mundo antiguo, y en los debates los oradores citaban pulidas frases de Cicerón para debatir puntos importantes. Se dirigían a sus correligionarios como Brutos y Catones y a sus contrarios como Catalinas; sus ademanes y posturas fueron estudiadas imitaciones de las estatuas romanas, y juraron por la cabeza de Bruto o los dioses inmortales.

Todo el que podía leer trabó contacto con las biografías de celebridades antiguas y hablaba como los mismos personajes vivos de *Vidas paralelas* de Plutarco (el día que asesinó a Marat, Carlota Corday estuvo leyendo a Plutarco). Nunca antes las personalidades públicas parecieron haber sido extraídas tan directamente de los libros. Con seguridad Oscar Wilde tuvo en la mente este periodo revolucionario cuando con ingenio invirtió el antiguo credo estético griego, al decir que la Naturaleza, en especial la humana, imita al arte.

Muchos de los símbolos de la Revolución Francesa fueron tomados directamente de los antiguos. El gorro de la libertad fue una copia del gorro frigio que usaban los esclavos libertos en Roma. La *fasces* que se componían de una segur con un hacedillo de varas, de nuevo fue el símbolo del poder.

Cuando Napoleón Bonaparte tuvo el poder en sus manos, también compartió el entusiasmo popular por todo lo antiguo. Sus modelos preferidos fueron Alejandro el Grande y Julio Cesar, especialmente este último pues su carrera tenía muchos puntos comunes con la del Gran Corso. Napoleón primero fue cónsul republicano, después gobernó a Francia por medio de un Directorio, y por un plebiscito, se volvió la encarnación moderna de un emperador romano. Las *fasces* se volvieron su emblema de autoridad; como insignia de los batallones franceses tomó las águilas de las antiguas legiones romanas, y por último fue coronado con laurel, símbolo antiguo de la fama inmortal.

Ese manejo de formas e imágenes de la gloria antigua ejerció un enorme atractivo en este hombre de modesta cuna. Llegado al poder poco después del derrumbe de

CRONOLOGIA: Comienzos del siglo XIX

Hechos generales

1748	Comienzan las excavaciones en Pompeya y Herculano	1824 a 1830	Carlos X es Rey de Francia
1762	Stuart y Revett publican <i>Antigüedades de Atenas</i>	1830 a 1848	Revolución de Julio Luis Felipe. Rey de Francia. monarca constitucional
1764	Winckelmann (1717 a 1768) publica su <i>Historia del arte antiguo</i>		
1766	Lessing (1729 a 1781) publica su <i>Laocoonte</i>		
1774	Se representa en la ópera de París el <i>Orfeo</i> de Gluck		
1785 a 1820	Estilo federal en Estados Unidos de Norteamérica		
1788 a 1791	Langhans construye en Berlín la Puerta de Brandenburgo		
1789	Comienza la Revolución Francesa		
1792 a 1794	Primera República Francesa		
1796	Primera campaña napoleónica en Italia		
1798	Campaña de Napoleón en Egipto		
1799	Batalla ante las pirámides		
1802	Napoleón es nombrado primer Cónsul		
1803	Napoleón es hecho Cónsul vitalicio		
1803	Se promulga el código legal napoleónico		
1804	Napoleón es coronado emperador		
1806	Beethoven termina la sinfonía <i>Heroica</i>		
1806	Vignon comienza el templo de la Gloria (más tarde La Magdalena)		
	Percier y Fontaine comienzan el Arco del Carrousel		
	Chalgrin comienza el arco del Triunfo		
1814	Napoleón abdica y los Borbones son restaurados en el trono de Francia		
1814 a 1821	Luis XVIII, Rey de Francia		
1815	Napoleón es derrotado en la batalla de Waterloo		
	Son exhibidos en Londres los mármoles griegos llevados por Lord Elgin		
1816	El Parlamento inglés adquiere los mármoles griegos y los coloca en el Museo Británico		
1821	Muere Napoleón		

una monarquía impopular, Napoleón tuvo que insistir en que muchos de los emperadores romanos fueron, como él, de extracción plebeya y que la toga imperial no obligadamente era hereditaria. Pero su arraigo y popularidad eran indiscutibles, y su elevación a trono imperial se hizo con el consentimiento popular absoluto. La misión de Napoleón fue imponer orden a lo que había sido caos político, y consolidar los logros sociales obtenidos. Su meteórica carrera fue la historia del éxito en el siglo XIX, que plasmaba el ideal del individuo emancipado que ascendía al poder por su esfuerzo propio, y no por azares de una sucesión genealógica. En ella, los miembros de la sociedad advenediza de su época pudieron hallar materia prima para sus más caros sueños materialistas. La verdad era que en ese momento, con las riendas del poder en sus manos, la clase media no sabía aprovecharlo en el gobierno del pueblo, y Napoleón sí lo sabía.

A semejanza de su prototipo romano, el imperio de Napoleón tuvo amplitud internacional, y su vida intelectual y artística trascendió de los límites territoriales nacionales. Lo que Grecia había sido para Roma, Italia lo fue para Francia. Napoleón llevó al escultor italiano

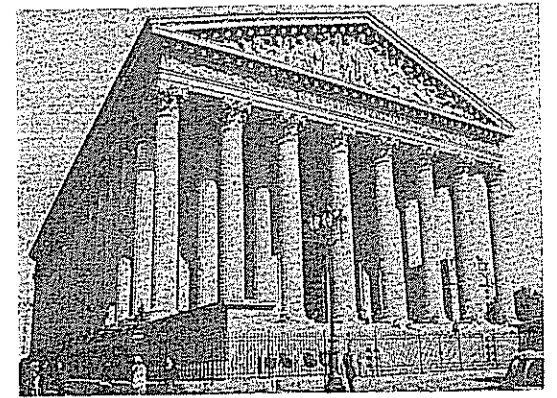
Canova a París para que ejecutase varios encargos, y sus preferencias musicales se orientaron a compositores como Paisiello y Spontini. Su proclama al pueblo italiano en las vísperas de su invasión a la península itálica señala su internacionalismo: "Somos amigos de todas las naciones", juró tal vez en exceso, "especialmente de los descendientes de Bruto, los Escipiones y de los grandes hombres que hemos escogido como nuestro propio modelo", y se afanó por señalar que se embarcaba en una misión cultural y también militar. No era en este caso el bárbaro Atila asolando la ciudadela, sino un conquistador que retornaba a saquear Roma en compañía de un grupo de expertos de arte que sabían perfectamente el valor de todo lo que llegaba a sus manos. En 1796 el Directorio había recibido una petición firmada por todos los artistas franceses importantes, en la que señalaban el grado de civilización que habían alcanzado los romanos al confiscar el arte de la antigua Grecia y la forma en que Francia podría, de manera semejante, florecer al llevar las obras originales a París como modelos. A pesar de que este triunfante Cesar no retornó con cautivos humanos, su celebración victoriosa fue animada por la presencia de distinguidos prisioneros

de guerra como el *Apolo de Belvedere* (fig. 53), lienzos de Rafael y los peregrinos tesoros que habían sustraído del Vaticano y otros museos italianos

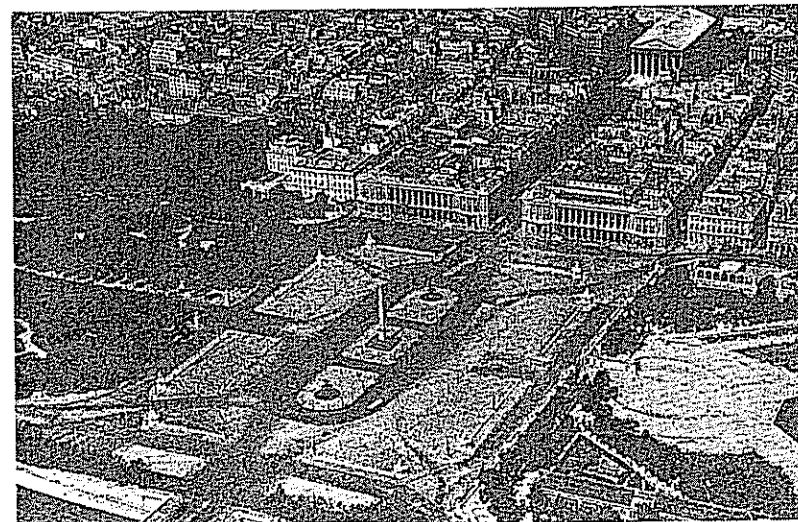
ARQUITECTURA

Con la reorganización del gobierno, la reforma de la constitución y la recodificación de las leyes sobre el modelo de su Imperio Romano reencarnado, Napoleón determinó que París debía ser reedificada como una nueva Roma. En consecuencia, se preocupó por ordenar y comisionar edificios con el asombroso vigor que caracterizó sus actividades en otros campos. El núcleo central de la nueva ciudad aún sería el centro espacioso alrededor del viejo palacio de Luis XV que bajo el Directorio había sido bautizado como Plaza de la Concordia (fig. 256). Su eje comenzaría en la margen izquierda del Río Sena, con el antiguo Palacio Borbón, actualmente el edificio de la Cámara de Diputados. La fachada de este edificio sería realzada por una columnata corintia. El eje continuaría cruzando el río, por el puente que había sido comenzado en los primeros días de la Revolución, hasta el centro de la plaza en donde algunas estatuas cubrirían la zona en donde la guillotina había segado tantas cabezas. El eje terminaría en la inacabada Iglesia de la Magdalena en el extremo de la Calle Real (Rue Royale), iglesia que sería reconstruida en forma de un templo romano. Para completar su plan Napoleón comisionó a Percier y Fontaine, sus arquitectos favoritos, para rediseñar la calle de Rivoli que intersectaba el eje en sentido perpendicular y corría paralela al Sena. En toda la ciudad, arcos triunfales y columnas monumentales proclamarían al mundo el advenimiento de la mezcla de un nuevo Cesar y un nuevo Trajano.

Napoleón demostró su interés en estos proyectos por sus frecuentes consultas con sus arquitectos e ingenieros civiles, visitando los sitios de la construcción, y concibiendo nuevas ideas mientras estaba en distantes campos



de batalla. En Polonia firmó el decreto para la erección de su templo de Gloria, la Magdalena (fig. 257). Según su deseo expreso, la iglesia inconclusa sería transformada y llevaría una dedicatoria solemne: "Del Emperador a los soldados del Gran Ejército". El edificio no tendría el aspecto de una iglesia, sino de un templo ateniense o romano. Napoleón en persona eligió el plan arquitectónico hecho por Pedro Alejandro Vignon, pues satisfacía con creces sus deseos, al tener un aspecto lo bastante antiguo y pagano. El edificio en sí es un templo pagano en estilo corintio, y excepto por los detalles escultóricos, fue terminado siguiendo fielmente el plan de Vignon. A la manera romana, descansa sobre una base de casi 7 m de altura, franqueada en el frente por una escalinata. Todo el edificio tiene un peristilo completo a base de columnas corintias de unos 19 m de altura, en número de 18 en ambos lados, 8 en el frente y en la parte de atrás y una hilerá adicional de cuatro por detrás de las del frente para apoyar la cornisa. Desde su rededicación para fines litúrgicos este templo glorioso pagano



Izquierda. Fig. 256. Plaza de la Concordia, París (vista aérea).

Arriba. Fig. 257. PEDRO ALEJANDRO VIGNON; Fachada de la Magdalena de París; 1762 a 1829. 105 m de largo X 44.5 m de ancho. El podio tiene casi 7 m de altura.



Fig. 258. CARLOS PERCIER Y PEDRO F. L. FONTAINE. El Arco de Triunfo del Carrousel en París: hecho por 1806, 19 m de ancho X 14.5 m de altura.

cuenta con un grupo escultórico grande en su frontón, obra de Lemaire, que representa el Juicio Final. En el centro está la figura de Cristo, de unos 5 m de altura, con la Magdalena arrepentida a sus pies. A su izquierda están figuras alegóricas que representan los pecados de la envidia, la hipocresía y la avaricia, en tanto que a su derecha está el Ángel de la Misericordia y representaciones de la fe, la esperanza, la caridad y la inocencia.

El exterior, como un estudio en diseño clásico, emana cierta dignidad en su fidelidad arqueológica a antiguos modelos como la Maison Carrée (fig. 59), aunque sobrepasa sus prototipos sólo en sus proporciones mayores. El interior, empero, tiene cierta originalidad como ejemplo temprano del estilo ecléctico del siglo XIX.

En 1806 después de sus victorias militares en Alemania y Austria, Napoleón comisionó a Percier y Fontaine la construcción de un arco triunfal. Conocido ahora como el Arco de Triunfo del Carrousel (fig. 258), estaba destinado a ser puerta triunfal para el Palacio de las Tullerías. Al ser terminado resultó una imitación bastante apegada al Arco de Séptimo Severo en Roma, aunque de proporciones más modestas, pero en la plataforma superior estaba uno de los más preciados trofeos de Napoleón, el grupo de los cuatro caballos de bronce que adornaban la fachada de la Basílica de San Marcos en Venecia. Gracias a las cambiantes fortunas de la guerra, Venecia más tarde recuperó sus caballos como resultado de un tratado de paz, y en su lugar fue instalada una carroza triunfal tirada por caballos de solera menos añeja, para celebrar, con alguna ironía, la restauración de la monarquía con Luis XVIII. El frente del arco está decorado con bajo relieves poco notables de escenas como la batalla de Austerlitz, la rendición de Ulm, la paz de Tilsit y las entradas triunfales de Napoleón en Munich y Viena.

Al ser terminado, el resultado fue demasiado pequeño para las ambiciones imperiales de Napoleón, y por ello encargó que se hiciese otro mucho mayor para la Plaza de la Estrella. En este conocido sitio de la Ciudad Luz, el arquitecto Juan Francisco Chalgrin logró dar más vida y elasticidad al arco, al adaptar con libertad y no copiar el modelo conocido. En él se combinan en forma armónica los elementos antecedentes del barroco francés, la inspiración clásica romana y la corrección académica de ejecución. Para lograr su efecto monumental Chalgrin recurrió a proporciones audaces, todo hecho en gran escala. Más tarde, después de las épocas napoleónicas, la severidad del plan general fue suavizada por la colocación hábil de esculturas en alto relieve hechas por Cortot y Rude (fig. 269), en escala proporcional a la del propio arco.

Aún no contento, Napoleón ordenó que se erigiese en la plaza Vendôme una monumental columna dórica (fig. 259). En tamaño y estilo de ornamentación fue una copia consumada de la columna de Trajano en Roma (fig. 58), aunque la diferencia principal estriba en que sus relieves del espiral están sobre una franja de bronce hecha con los rifles y cañones capturados de los ejércitos prusiano y austriaco derrotados. Las imágenes esculpidas narran la historia de la campaña de 1805, en escenas como las arengas de Napoleón a sus tropas, su encuentro con los tres emperadores y las conquistas de Istria y Dalmacia.

La ola de entusiasmo por la arquitectura clásica no se limitó a París. En Alemania, Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica habían ocurrido renacimientos clásicos en el siglo XVIII. En los comienzos del siglo siguiente, el renacimiento romano fue mayor en los países identificados con el Imperio de Napoleón, en tanto que el renacimiento griego fue más acentuado en las naciones de la coalición antinapoleónica, en especial Inglaterra y Alemania. En Inglaterra, un edificio público como el Museo Británico tuvo carácter fuertemente helénico. En Berlín, un ejemplo temprano es la Puerta de Brandenburgo, que se hizo sobre el modelo de los propileos atenienses. En Estados Unidos de Norteamérica el periodo de renacimiento de lo clásico correspondió por lo regular al estilo federalista, entre 1785 y 1820, aproximadamente.

PINTURA

El vocero artístico más coherente de este mundo severo de fervor revolucionario y heroísmo de la antigua Roma, sería Santiago Luis David, un pintor cuyo temperamento y técnica se adaptaban de manera ideal al espíritu de la época. Innovador por naturaleza y entusiasta de lo clásico por su formación, David pintó cuadros cuya austeridad era una reacción consciente a las extravagancias del rococó ejemplificadas en la obra de su gran tío, Boucher. Por los estudios que hizo en Roma, David absorbió todo lo necesario que sentían los lectores de las *Vidas paralelas* de Plutarco, y la *Historia del arte antiguo* de Winckelmann. Dando oído a la voz de Diderot y otras graves y formales voces, un cuadro de David nunca fue

una simple pintura, y debía tener un mensaje a manera de manifiesto dirigido hacia la acción política y social. Fue inevitable que los altos fines morales de la Revolución Francesa se reflejaran en algún tipo de arte didáctico, y el éxito inmediato de David puede atribuirse al hecho que su estilo ensalzaba las mismas valientes ideas que los revolucionarios profesaban. Burgués por nacimiento y crianza David dirigió con franqueza su arte al recién establecido orden de la clase media.

El primer gran éxito de David fue el *Juramento de los Horacios* (fig. 260) terminado en Roma aún durante el reinado de Luis XVI. El tema, una de las leyendas de la fundación de la antigua República Romana, le fue sugerido por el ballet de Corneille *Los Horacios*. Los tres arcos del simple y severo fondo separan las figuras a manera de nichos para estatuas. En el centro está Horacio Proclo dedicando las espadas de sus tres hijos que juran defender la República Romana contra los curacios, uno de los cuales es prometido de su apesadumbrada hermana a la derecha. Respecto a esta pintura importante cabe citar los elementos predecesores barrocos "Si debo mi tema a Corneille" afirmó David, "debo mi pintura a Poussin". La claridad de los contornos, la nitidez escultórica del modelado, el manejo severo pero nitido de la luz y la sombra, caracterizan a este lienzo severo y heroico.

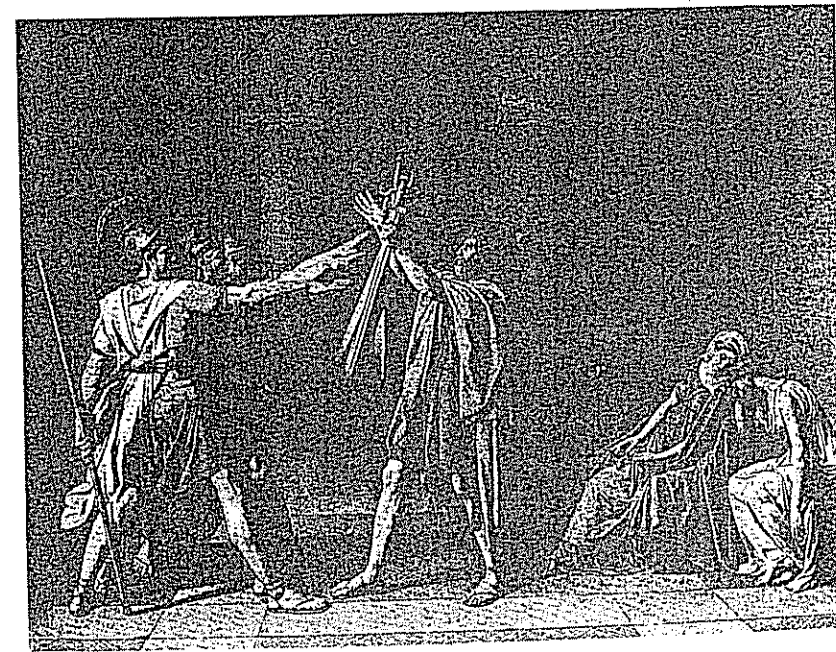
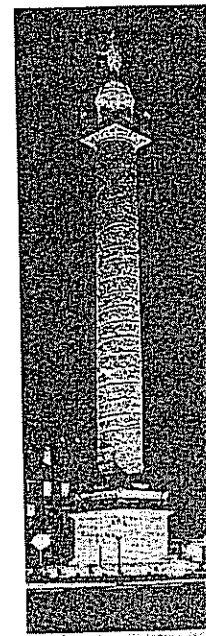
Por encima de su obra como pintor y el valor intrínseco de su pintura, David asumió el papel de un político poderoso en el campo del arte, con efectos de enorme trascendencia. Más académico que sus predecesores

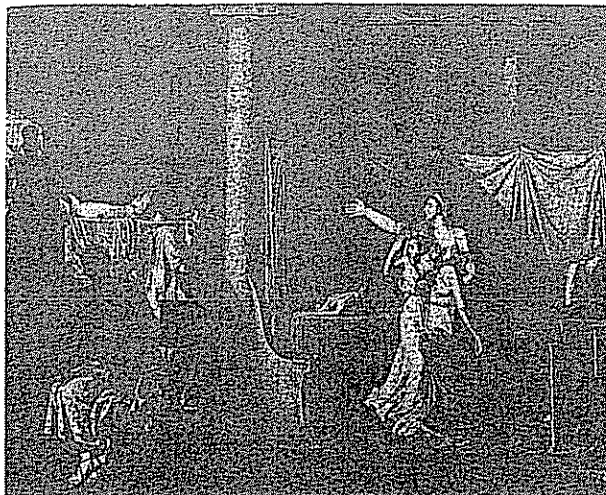
academicistas, sentó con éxito las bases del arte oficial que perdurarían en el resto del siglo XIX. A pesar que sus teorías y temas básicos son aún objeto de controversia, la habilidad y destreza de David estaba a la par con la de cualquiera de los maestros pintores del pasado y muchos distinguidos pintores de nuestros días han aprendido mucho en su estilo y forma de ejecución. La técnica de Salvador Dalí y el neoclasicismo de principios del siglo XX de Picasso, por ejemplo, deben mucho al frío arte objetivo de su antepasado pictórico del siglo XIX.

El cuadro de David de *Los Lictores devuelven a Bruto los cuerpos de sus hijos* (fig. 261) tiene la fecha funesta de 1789. Ello nos recuerda que su carrera se originó durante los últimos años de la monarquía, y que intentaba continuar el tema y lo fundamental de su primer éxito espectacular el *Juramento de los Horacios*. En esa obra se advierte el mismo espíritu augusto de autosacrificio, la misma severidad de estilo que asombró a los ojos cansados del exuberante barroco, el mismo tipo sombrío de escenario que había interesado a los que leían acerca

Fig. 259. CARLOS PERCIER Y PEDRO F. L. FONTAINE. Columna de la Plaza Vendôme en París. 1810; mármol con un friso en espiral de bronce.

Fig. 260. SANTIAGO LUIS DAVID *Juramento de los Horacios* 1784. Lienzo al óleo de 3 25 m X 4.2 m. Museo del Louvre, París.



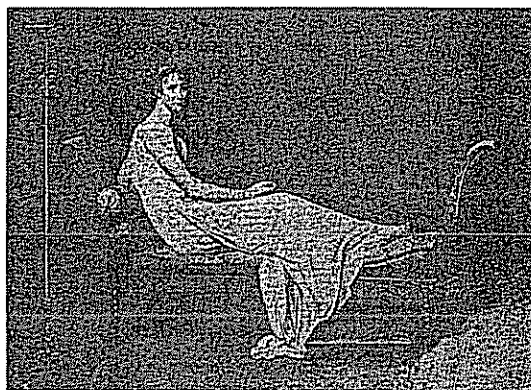


Izquierda Fig. 261. SANTIAGO LUIS DAVID *Los hictores devuelven a Bruto el cuerpo de sus hijos*. 1789 Lienzo al óleo de 3 20 m X 4.0 m. Museo del Louvre, París.

Abajo izquierda. Fig. 262. SANTIAGO LUIS DAVID *Madame Récamier*. 1800 Lienzo al óleo, de 1.70 m X 2.40 m. Museo del Louvre, París.

Página opuesta, izquierda Fig. 263. JUAN AUGUSTO DOMINGO INGRES. *Apotheosis de Homero*. 1827. Lienzo al óleo, de 3.8 m X 5.0 m. Museo del Louvre París.

Página opuesta, derecha. Fig. 264. ANTONIO CANOVA *Napoleón*. 1802 a 1810. Mármol, de 3.5 m aproximadamente. Museo Wellington, Londres (Derechos reservados.)



hijas y la madre. Muchos de los que vivieron las turbulentas épocas de la Revolución pudieron ver algo de sí mismos en la figura de la resolución estoica, desgarrada entre la lealtad hacia el bien público y el dolor personal de padre.

En sus retratos David se revela una vez más como un conocedor íntimo de la personalidad, y quienes contemplaron su obra hallan en este género cierto descanso de sus esfuerzos más heroicos. Un ejemplo sensible es el retrato inconcluso de *Madame Récamier* (fig. 262) una de las mujeres más fascinantes e inteligentes de la época. En ella David halló un tema interesantísimo, pues había decorado su salón en el estilo pompeyano de moda, que él había hecho tanto por popularizar. En el cuadro se reclina a la manera clásica en un chaiselongue de estilo imperio, exactamente como habría hecho en los días en que recibía a sus invitados. Su blanca vestidura está dispuesta en pliegues hondos que nos recuerdan las estatuas antiguas. Las otras piezas del menaje son el escabel y la lámpara de bronce, copias de originales pompeyanos. La claridad con que David plasma los perfiles de la figura y la silueta de la cabeza, se combinan con el ambiente austero para dar un efecto general de orden y elegancia.

Otro aspecto del periodo napoleónico halló expresión vivida en las escenas pintadas por Francisco Goya después de la campaña francesa en España en 1808. En su *Fusilamientos del tres de mayo de 1808* (lámina 21). Goya no muestra el aspecto heroico de la guerra, sino la desolación de su país y los horrores y sangre como trágico acompañante. La técnica y el tema son diametralmente opuestos a las presentaciones frías y correctas de David.

Después de David el faro en el mundo del arte académico fue su discípulo Juan Augusto Domingo Ingres. A semejanza de su maestro, Ingres advirtió la importancia de defender en los círculos oficiales el papel de las artes, y por último llegó a ser senador de Francia. La Academia había sido restablecida después de la caída de

de los descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano. Con audacia notable, David pudo alabar las virtudes severas e inflexibles del republicanismo romano bajo las narices de sus aristocráticos protectores. Estas dos pinturas no fueron sólo la proclama de un nuevo estilo en arte, sino una nueva imagen de la sociedad y su éxito sin precedente se debió en gran parte al hecho de que aparecieron en el momento preciso.

Para esta obra, David de nuevo eligió un incidente de los días que siguieron a la fundación de la antigua República Romana Lucio Junio Bruto, uno de los cónsules descubrió que sus propios hijos estaban implicados en una conspiración para restaurar la monarquía recién depuesta. Después de ordenar sus ejecuciones, se muestra a Lucio Junio como una figura aislada bajo la sombra estatuaría de la diosa Roma. Por detrás de él están los hictores que cargan los cuerpos de sus hijos, en tanto que un tercer grupo está formado por las dohientes

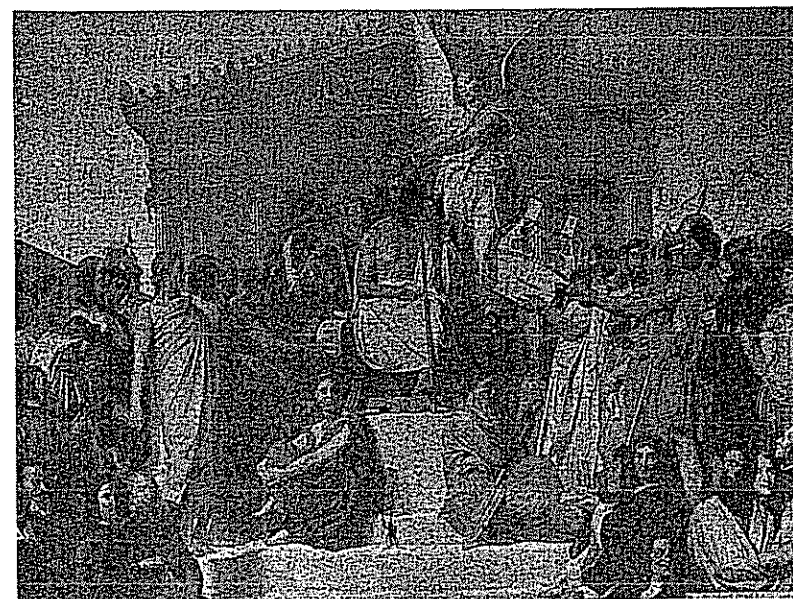
Napoleón, y la idea de colocar un sello oficial de aprobación sobre los escritores y pintores halló su expresión absoluta en la *Apotheosis de Homero* (fig. 263). Encargada como un mural para adornar el cielo raso del recién establecido Museo Carlos X en el Louvre, la pintura se adapta por completo a este ambiente de museo, pues impresiona su contenido al igual que sus grandes proporciones. Ingres trata su tema como si fuese alguna sesión suprema de una academia de artes y letras de los inmortales. En medio está entronizado Homero, el más grande de todos. Por detrás está la fachada de un templo jónico. La victoria alada coloca sobre sus sienas la corona de laurel y a sus pies están las personificaciones de los hijos de su pluma la *Iliada* y la *Odisea*, alrededor están sus sucesores que conservan viva la antorcha de la poesía y el arte a través de las épocas. En esta sociedad exclusiva, advertimos a Esquilo desenrollando un pergamino con una lista de sus tragedias; el poeta Píndaro sostiene en lo alto su lira en pleitesía; Virgilio y Dante (extrema izquierda) representan la poesía épica; Longinos está de pie y representa la filosofía, Boileau la crítica; en la zona inferior derecha Racine y Molière, en sus pelucas de la época de Luis XIV, hacen una ofrenda de máscaras trágicas y cómicas, y Rafael cuyo perfil se advierte en la parte superior izquierda es el representante de la pintura renacentista. Por debajo están a nivel del suelo Poussin, y detrás Shakespeare.

La fuente de inspiración de Ingres parece haber sido un relieve helenístico, actualmente en el Museo Británico que muestra una versión simplificada del mismo tema con representaciones alegóricas de la *Iliada* y la *Odisea*, al igual que con personificaciones del Tiempo y las musas de la Historia, la Poesía, el Drama y la Mitología

El virtuosismo de Ingres en el dibujo se advierte en las figuras de líneas puras y limpiadas. A semejanza de sus contemporáneos, aceptó el credo estético griego del arte como representación de la Naturaleza, con la connotación de que era tarea del artista dar orden a la Naturaleza por el proceso de redistribución y síntesis. En este caso elaboró su construcción por medio de líneas precisas que después organiza en una serie de planos que se escalonan hasta el fondo. El color para Ingres al igual que para David fue secundario.

ESCULTURA

El escultor Antonio Canova, que en su día gozó de una reputación sin par, fue llamado por Napoleón de Roma a París para ejecutar figuras del emperador y su familia. A través de sus pupilas neoclásicas el maestro italiano vio a la madre de Napoleón como la maternal Agripina de la antigüedad, a Paulina, hermana del Gran Corso, con algo de justificación, como Venus victoriosa (fig. 265), y al mismo Napoleón, en un gesto de cortesía escultórica suprema, como emperador romano (fig. 264). Canova llegó a París acompañado de su hermano, quien dejó constancia de las conversaciones entre el artista y su patrón, y por ello sabemos que Napoleón sentía ciertos escrúpulos de ser retratado en un "desnudo heroico" y sugirió vestiduras adecuadas. A ello Canova replicó con grandiosidad: "Nosotros los escultores, como los poetas, tenemos nuestro propio lenguaje. Si un poeta introduce en una tragedia frases y giros del repertorio corriente de las clases bajas y del hombre de la calle, con razón podría ser reconvenido por todos. De la misma manera, nosotros los escultores no podemos



vestir a nuestras estatuas con trajes modernos sin exponernos a un reproche semejante" Prevaleció la opinión del escultor, y excepto por una especie de toga que cuelga del brazo izquierdo, Napoleón se yergue en toda su gloria marmórea sosteniendo con la derecha un orbe sobre el que descansa una victoria alada, y en la izquierda un bastón de autoridad en vez de un cetro. La cabeza está idealizada, pero podemos reconocer al personaje; el cuerpo, con su desviación del peso hacia un lado, señala directamente a los modelos de Praxiteles, al igual que el tronco helenístico a un lado de la figura.

La estatua reclinada de *Paulina Bonaparte como Venus* (fig. 265), es otro ejemplo del empleo de un prototipo helenístico, pues Canova, a semejanza de David, estaba bajo la influencia de Winckelmann. Equivalente escultórico casi exacto de *Madame Récamier* de David (fig. 262), la estatua expresa en mucho menor grado la individualidad de la modelo, que la pintura señalada. Ambas estatuas de Canova nos muestran lo mucho que un escultor estaba limitado en su lenguaje de expresión, en comparación con un pintor durante esta oía de entusiasmo clásico. simplemente por el gran número de conocidísimos modelos de la antigüedad David desconocía prácticamente la pintura antigua, en tanto que los museos llenos de bien conservadas estatuas de la antigüedad estuvieron abiertos a Canova. En tanto el pintor tuvo la libertad de crear un nuevo estilo, el escultor tuvo que adaptarse a los modelos existentes. Como un buen académico Canova recomendaba a sus estudiantes "un cumplimento escrupuloso de las reglas" y se pronunciaba contra "los errores arbitrarios y caprichosos".

La desviación juiciosa de las "reglas" fue posible, empero, cuando pudo ser justificada sobre bases racionales. En la estética de Canova todo estuvo definido por cánones clásicos. Por esta causa cuando hizo un retrato de alguna figura contemporánea, el cuerpo, su ademán y

sus vestidos fueron tomados directamente de modelos antiguos, y la cabeza fue idealizada lo bastante para adaptarse al sujeto. En teoría, Canova aceptó la idea griega del arte como una imitación de la Naturaleza, pero en la práctica su arte se volvió una imitación del arte. Para sus observaciones de la naturaleza humana se contentó con escudriñar las colecciones del Vaticano en vez de lanzarse abiertamente a los caminos y veredas de lo natural. Aún más, su anhelo autoconsciente y constante de crear objetos de arte, a menudo condujo a obras artificiales. La estética de Canova, si hubiese estado en manos y en el espíritu de un artista de mayor talla, posiblemente hubiera producido resultados más importantes, pero en su caso el efecto fue totalmente intrascendente.

Por la gran demanda de su obra, Canova empleó muchos ayudantes en su estudio. Su enorme producción, aunada al empleo de algunos métodos y medios modernos con los cuales no contó Praxiteles, dieron a su taller cierto carácter de fábrica. Entre otras cosas empleó soluciones químicas para lograr la extraordinaria tersura de sus superficies, y empleó un buril especial para hacer copias exactas de las antiguas esculturas. A pesar de las murmuraciones de escultores de menor éxito, nadie en la época de Canova opacó su deslumbrante reputación.

El Parlamento Británico invitó a Canova a Londres a un estudio y tasa de las esculturas del Partenón, antes de adquirirlas por mediación de Lord Elgin. Podría haberse pensado que después de sentir el impacto enorme de estos originales, el escultor italiano se hubiese percatado de su superioridad respecto a sus modelos previos. En vez de ello mañosamente halló en los mármoles griegos la justificación de la obra de toda su vida, y aprovechó la oportunidad para señalar lo equivocado que habían estado sus críticos. Sin embargo, mostró buen juicio al rechazar un intento de restauración, y también en sus



Fig. 265. ANTONIO CANOVA. *Paulina Bonaparte como Venus*. 1808. Mármol, en tamaño natural. Galería Borghese. Roma.

observaciones de las diferencias de la verdadera escultura griega y las obras creadas para el mercado romano.

MUSICA

Los intentos de Napoleón para atraerse a los artistas franceses y a los de los países conquistados se extendieron al campo de la música. "Entre todas las bellas artes, la música es la que ejerce la mayor influencia en las pasiones y es aquella que más debe alentar un legislador", dijo. Sus preferencias personales se orientaron sin reservas al estilo vocal italiano especialmente al de Paisiello, cuyo afable lirismo se avocaba a su gusto. Fue Paisiello quien recibió el encargo de componer el *Te Deum* para la celebración nacional de concordato con el Vaticano, y también fue nombrado primer director de la Orquesta de la Capilla Imperial. Le sucedió el compositor francés Lesueur que había escrito la música para las ceremonias de la coronación, y una ópera muy aplaudida sobre el poema *Ossian* de Macpherson, una de las obras favoritas de Napoleón. Empero, la obra que con mayor fidelidad plasmó el espíritu del nuevo Imperio fue la obra de Spontini, *La Vestal*. Al ser representada en 1807 en la cúspide de la gloria militar de Napoleón, tuvo toda la pompa y el oropel necesarios para hacer que el entusiasmo del público llegase casi a la locura. Contaba con el obligado escenario romano y el espectáculo de la lucha de una vestal entre su deseo de felicidad personal y su fidelidad jurada al Estado, tema que fue más que suficiente para asegurar más de 100 representaciones en su primera temporada en París. El libreto destaca la obtención de la gloria en el campo de batalla, y Spontini aportó las necesarias marchas triunfales. Su música está llena de fanfarrias resonantes a base de trompetas y otros metales, en el gran estilo, y la intervención de enormes coros. Uno de sus contemporáneos escribió que "su *forte* era un huracán, su *piano* una brisa y su *sforzando* suficiente para despertar a los muertos". Berlioz nada menos le atribuyó la invención del "crescendo colosal".

Sin embargo, a espaldas de Napoleón, la esencia del ideal heroico se había destilado en forma musical en uno de los países que conquistó. La *tercera sinfonía* de Ludwig van Beethoven, que el mismo compositor intituló *Heroica*, nunca fue escuchada por el hombre cuya carrera militar la inspiró, tampoco fue ejecutada en París hasta 1828, 25 años después de la fecha en que fue compuesta. Empero, un escritor francés de época ulterior, Romain Rolland, declaró, con todo el balance de la historia a su favor, que: "la *Heroica* es un Austerlitz de la música, la conquista de un imperio; y el de Beethoven ha perdurado mucho más que el de Napoleón". La idea de crear esta heroica obra parece ser que nació en 1798 cuando el general Bernadotte como un emisario de Francia, visitó Viena. El general sentía el suficiente interés por la música para contar con el violinista francés Rodolfo Kreutzer entre los miembros de su corte, y pronto dirigió su atención a Beethoven. Se atribuye a Bernadotte haber sugerido al gran compositor escribir una obra para honrar al cónsul Bonaparte, si bien tal vez tenía en mente algo más que una dedica-

toría. Durante cuatro años Beethoven sopesó la sugestión y por último la *Heroica* llevó la deseada dedicatoria. Pero precisamente el año en que la sinfonía fue terminada, Napoleón aceptó el título de Emperador. Beethoven, sintiendo que el antiguo apóstol de la libertad se había vuelto un traidor y un nuevo tirano borró el nombre de la portada y escribió en vez de ello "a la memoria de un gran hombre". Este recuerdo había agitado profundamente a Beethoven. Desde su juventud había sido partidario fervoroso y constante de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Fue precisamente la adhesión de Napoleón a estos principios, su implacable oposición a los privilegios hereditarios, y su voluntad y capacidad para llevar a la práctica estos ideales, la que sacudió profundamente a Beethoven, como a muchos otros artistas y escultores de la época. La *tercera sinfonía* no es, ni nunca fue, particularmente napoleónica, sino en forma más general, una sublimación del heroísmo de un hombre quien, cuando menos en su época, fue el paladín que reunió bajo su bandera a los pueblos amantes del progreso y la libertad, en todas las naciones.

La música que Beethoven escribió para el teatro se basó de modo invariable en temas que incluían la búsqueda de la libertad individual, y la causa de la libertad popular. En su única ópera, *Fidelio*, insistió en tener un libreto que reflejara los altos fines morales y la resolución inmutable.

En las composiciones instrumentales de Beethoven los ideales de libertad, igualdad y fraternidad alcanzan su expresión más abstracta y universal en su forma más pura. Beethoven usó el enorme poder de su arte para expresar la esencia de estos grandes objetivos humanos, y al hacerlo iluminó el camino del hombre en su lucha por alcanzar su destino último de progreso y perfectibilidad. La obra así obtenida fue una de las cumbres del pensamiento musical, pues pudo plasmar los ideales sin diluciones programáticas, y en consecuencia, reforzó y no debilitó su arte. Por medio de la *Heroica* Beethoven pudo dar forma tangible a las aspiraciones de una gran parte de la humanidad en esos tiempos turbulentos. En ella, se refleja la lucha titánica entre las actitudes antagónicas de sumisión y afirmación, entre la pasividad y la actividad, y entre la aceptación y el desafío. En ella pudo materializar el mundo del triunfo del espíritu sobre la materia, la voluntad sobre la negación, y el victorioso impulso humano contra las fuerzas de la represión. A pesar de que la duración de la sinfonía no tenía precedentes y la orquesta es algo mayor de la acostumbrada, Beethoven nunca cayó en la trampa como muchos de los compositores franceses del período revolucionario, que confundieron el tamaño colosal con la grandeza de expresión. En tanto los "revolucionarios" escribían sus coros para mil voces acompañados por cañones y tres o cuatro orquestas combinadas. Beethoven simplemente añadió un corno a la sección corriente de metales. Revistió sus ideas con el rico ropaje de las brillantes sonoridades que nacían de la idea poética misma. Aún más, al elevar el nivel del contenido musical y adecuarlo a la capacidad sonora de la orquesta, logró felizmente una obra orgánica de arte, en donde fracasaron otros. A pesar que la sinfonía, de manera

global, puede ser criticada sobre bases formales y también achacarse cierta falta de unidad en los cuatro movimientos, nunca se ha superado, como en ella, el fiero espíritu de creación de Beethoven, que estaba en la cima de su madurez artística. La *Heroica* fue en el campo musical una revolución de talla igual que la Revolución Francesa en el campo de las ideas políticas y en la acción.

Cada uno de los cuatro movimientos, a su manera, rompe con los moldes establecidos. El primero se distingue por su carácter inquieto y ondulante, y la enorme expansión de la forma de movimiento de apertura para incluir una parte de desarrollo, de 245 compases. La movilización de estos elementos, al igual que la transformación de la coda en un desarrollo terminal de 140 compases, hizo que Romain Rolland lo llamara "la Gran Armada del espíritu, que no se detendrá hasta haber invadido toda la tierra". En la *Enciclopedia Británica* en el inciso de "forma sonata" puede consultarse el análisis formal erudito de este movimiento inicial, hecho por Donald F. Tovey.

Otra innovación fue colocar como segundo movimiento una marcha fúnebre, si bien Beethoven había incluido una en su *Sonata para piano* Opus 26, hecha años antes, que lleva el título de "A la muerte de un héroe." Sus proporciones heroicas en este caso, al igual que su concepción poética como la apoteosis del héroe, la hacen gemela del primer movimiento de la *Heroica*. A pesar de que la apoteosis es una idea bastante común en pintura, escultura, poesía, teatro u ópera, su incorporación en una forma sinfónica más abstracta tiene carácter único. El efecto es el de una elegía luminosa a los héroes de la humanidad que ofrendaron su propia vida para que no se apagarán los ideales por los que luchaban. En este caso, es una expresión colectiva, más que individualizada, si bien subraya que todo progreso significativo del hombre se acompaña de tragedia personal. Las majestuosas medidas rítmicas y las sonoridades apagadas también recuerdan al oyente de la época de Beethoven que los héroes contemporáneos, al igual que los antiguos como Sócrates y Jesús, a menudo sufrieron el martirio en manos de una sociedad incomprensiva.

El título de Scherzo para el tercer movimiento también aparece por primera vez en una sinfonía formal, aunque había sido empleado en sonatas para piano y música de cámara. Beethoven una vez más, se revela a sí mismo como un hombre del periodo revolucionario, al substituir el tradicional minueto por esta muestra de robusto humor, pero concebido en forma tan grandiosa, que difícilmente le quedaba otra alternativa.

Berlioz ha señalado que estos ritmos llenos de energía son como una especie de celebración "que nos recuerda aquellas que los guerreros de la *Iliada* celebraban alrededor de las tumbas de sus jefes".

Para su Fínale, Beethoven escribe un conjunto tan monumental de variaciones, que se transforma en un verdadero arco de triunfo musical por el que pasa jubilosamente la imagen de la humanidad liberada. Para captar este movimiento en todo su significado, es necesario remontarnos a otras obras decisivas en la producción anterior y ulterior de Beethoven. El tema en sí es tomado de la

Sinfonía número 3 LUDWIG VAN BEETHOVEN

(Final: *Allegro molto* compases 76 a 83)



última danza de su música para el ballet *Prometeo*. Su aparición frecuente en sus libretas de notas y la existencia de otras dos versiones, esto es, una sencilla danza campestre y un grupo de variaciones para piano, muestran que figuró prominentemente entre sus ideas musicales durante varios años. Para él, el tema tenía asociaciones prometeicas netas, y cierto optimismo ascendente. La figura de Prometeo representaba para Beethoven, al igual que para Shelley, "el tipo de la más alta perfección de la naturaleza moral e intelectual, impelida por los motivos más puros y verdaderos hacia el mejor y más noble de los fines". Fue Prometeo quien desafió a los dioses para traer a la tierra el fuego divino de las artes y las ciencias del Olimpo, para animar los espíritus de los hombres y librarlos de las cadenas de la ignorancia. Prometeo, por ello, se volvió el símbolo de la fuerza creadora, por medio de la cual volcó Beethoven su convicción de la perfectibilidad última de la humanidad. El fiero y abrupto descendimiento en los compases de entrada, también puede oírse en la música del ballet, en una forma más directa. En este caso es una potente preparación para la emergencia del tema principal.

Lo que se escucha en primer término es sencillamente un diseño estructural derivado del bajo de la danza del ballet Prometeo, que define un centro tonal junto con los límites dominantes superior e inferior de la tonalidad. Este vacío armónico poco a poco es poblado por la adición de una segunda, una tercera y una cuarta voces en tanto que de manera simultánea, las divisiones rítmicas son aceleradas por subdivisiones semejantes. Sólo hasta el compás número 76 la melodía "prometeica" se reúne con su bajo temático principal antes escuchado.

La forma del Fínale es una serie de variaciones de desiguales proporciones y de fuertes contrastes de estilo. Lo que había sido simplemente una pequeña y amable melodía rítmica, adquiere la forma importante de una melodía triunfal que Beethoven, por un proceso de adición, puede transformar en una estructura acumulativa necesaria para su gran final victorioso. En este caso,

como Atenea, la gran idea surge totalmente vestida y armada del cerebro de su creador. La imagen heroica continúa en los finales de la *Quinta* y *Novena sinfonías* y su ampliación en estas obras contribuye a un conocimiento más profundo de la *Heroica* de años anteriores.

Los tres finales presagian el nacimiento de una nueva y libre sociedad humana y los tres comienzan con temas casi populares. La *Heroica* es una pequeña y modesta danza pastoral; en la *Quinta* un simple tema de marcha, y en la *Novena* un sencillo himno, los cuales, por igual, son elaborados hasta alcanzar proporciones heroicas. Por el recurso de una variedad inmensa de estilos, las desviaciones episódicas, diversas tonalidades y cambios en el color orquestal, se transforman más bien en expresiones colectivas, que en individuales. En vez de restringirse a una faceta de la vida, incluyen un corte transversal de todos los estratos musicales, que ascienden para englobar todo el panorama de la humanidad. Algunas variaciones tienen timbre aristocrático, en tanto que otras son ásperas y ágiles. Comparemos, por ejemplo, las elegantes sonoridades de los compases 175 a 197 en el final de la *Heroica* con la ruidosa música militar de los compases 211 a 255. Un episodio de interpolación semejante puede escucharse en los compases 211 a 255 del final de la *Novena sinfonía*, en donde Beethoven introduce una popular marcha "a la turca", orquestada caprichosamente para fagot, cornos, trombones, címbalos, triángulo y timbales. También en el final de la *Heroica* pueden advertirse más contrastes en los interludios fugados (compases 117 a 174, y 266 a 348) que emplean intrincados elementos contrapuntísticos como la inversión del tema principal (277 a 280) y el coral muy en espíritu alemán (249 a 364), que comienza en el punto en que el tiempo se hace más lento para llegar al *Poco andante*. Toda esta vasta variedad de formas, danzas, melodías, fugas, y corales, están dispuestas sucesivamente a la manera de una procesión que conduce al excelso clima triunfal de los compases 381 y 395. En este punto Beethoven recurre exhaustivamente a todas sus fuerzas orquestales, incluidos los metales y los timbales, para lograr la imagen de la realización definitiva y final de la idea heroica. Después queda sólo el anticlimax más tranquilo (compases 396 a 430), en que es contemplado retrospectivamente todo el imponente espectáculo y el arrollador *presto* con que termina el movimiento.

LA IDEA ARQUEOLOGICA

La era napoleónica fue una mezcla paradójica de tendencias progresistas y retrógradas. En el momento justo en que las aspiraciones sociales del periodo revolucionario estaban a punto de cuajar en formas democráticas, Europa se enfrentó a un renacimiento militante de la autocracia imperial de la antigua Roma. El individualismo del siglo XVIII, que había dado origen a la lucha por la libertad fue engullido por una reglamentación decimonónica, desfigurado como un movimiento para conservar las ganancias sociales obtenidas. Los ideales revolucionarios fueron eclipsados parcialmente por las realidades napoleónicas; el deseo de libertad chocó con

la necesidad de orden; los derechos del hombre entraron en conflicto con el poder y la fuerza del hombre, y el bienestar espiritual fue sacrificado en aras de consideraciones materiales.

Los nuevos avances científicos y tecnológicos compitieron por la atención, con el renacimiento de las glorias del mundo antiguo. Napoleón se jactó de haber puesto en marcha una nueva cultura, a pesar de estar vestido en una toga romana. Pero los comienzos del siglo XIX no fueron de manera alguna únicos en su intento de revivir una era pretérita. Todo periodo en el arte occidental, desde los días grecorromanos, ha revivido las ideas y motivos clásicos en una forma u otra. En un milenio de civilización grecorromana han habido muchas preferencias, en una centuria tras otra. Los dramas y las óperas han sido montados en Atenas, en Esparta, el imperio de Alejandro, la República Romana y los imperios Romanos de Occidente y Oriente y sus personajes han sido altivas deidades olímpicas, y ásperos héroes romanos. Los dramaturgos han escogido al escritor romano Séneca como modelo, al igual que Quinault y Racine hicieron en el periodo barroco, y a los atenienses Esquilo y Eurípides como hicieron Shelley y Goethe. Los arquitectos del siglo XVII como Bernini y Perrault, construyeron palacios, novedosos para entonces, que decoraron con motivos clásicos, en tanto que los neoclásicos Vignon, Percier y Fontaine construyeron copias prácticamente al carbón de los templos griegos y romanos. La forma de gobierno, de modo semejante, fueron desde la república democrática hasta el imperio autocrático. Fuera de la forma y el espíritu que asume un renacimiento, todo lo demás es en gran parte cuestión de selectividad.

Cada periodo ha tendido a elegir del pasado los elementos acordes con sus ideales y aspiraciones específicos. Los humanistas renacentistas florentinos, en su reacción a la escolástica medieval y la interpretación tradicional eclesiástica de Aristóteles, volvieron los ojos a las bellezas paganas de la antigüedad, en términos generales, y a la filosofía de Platón, en términos particulares. El auge que el clasicismo tuvo en el Renacimiento, empero, se limitó a pocos intelectuales y artistas. El neoclasicismo, por otra parte, se reflejó en formas de gobierno, se volvió un estilo de arte oficialmente aprobado, y tuvo una base de amplia aceptación popular. Los intereses del clásico barroco reflejaron una imagen aristocrática del hombre, y se limitaron a los círculos cortesanos. Luis XIV y muchos de sus contemporáneos se identificaron con los dioses del Olimpo, y sus estándares morales, a semejanza de las antiguas deidades, fueron la ética de una clase altamente privilegiada. El neoclasicismo napoleónico, en contraste, se orientó a la cómoda clase media que vio una imagen hedonística equivalente en los estándares de vida de las antiguas Pompeya y Herculano, pero atemperó el lujo con las normas morales más estrictas de un régimen revolucionario. El nuevo interés por la escultura, la arquitectura y la pintura clásicas fue también una forma de crítica burguesa a la artificialidad y extravagancia de la vida cortesana reflejada en el rococó. Sin las connotaciones morales de este reavivado interés por el mundo antiguo, la elección de

las formas clásicas conservadoras de arte hubiese sido extraordinariamente discordante para el periodo revolucionario.

La diferencia principal entre los artistas del siglo XIX y sus antecesores fue el deseo de fidelidad a los modelos antiguos. En esa época fue posible la exactitud arqueológica por un conocimiento más detallado del pasado. Winckelmann y su generación hicieron de la arqueología clásica una ciencia y las excavaciones de Pompeya y Herculano les habían dado el material y el estímulo necesarios para la autenticidad. Para lograr éxito en el neoclásico un edificio debía poseer una exactitud arqueológica. La columna de la Plaza Vendôme fue planeada como una réplica de la columna de Trajano y el Arco del Carrousel conservó las proporciones y la forma del Arco de Séptimo Severo, aunque de menor tamaño. Cuando se hicieron las variaciones como en el caso del Arco del Triunfo y la Magdalena de París, los resultados fueron más interesantes. Los primeros dos pueden ser comparados con un par de competentes tesis académicas, en tanto que el segundo par se acerca al estilo más vivo de buenas novedades históricas. La exactitud arqueológica significó erigir un edificio de estilo antiguo, proyectado para una finalidad anticuada ya para la época, fuera de su contexto, periodo y siglo, y transportarlo dándole cuerpo en otro periodo en que no tenía razón práctica de existir. Esta transposición nunca hubiese ocurrido en el periodo racional de la Ilustración. En tanto que Palladio, Mansart y Wren se preocuparon por adaptar los principios clásicos a las necesidades de su época, Vignon, Percier y Fontaine se preocuparon por verter las actividades del periodo napoleónico en moldes antiguos.

De manera semejante, en el estilo neoclásico, para que tuviese éxito, una estatua debía ser exacta, y al contar con la enorme profusión de modelos antiguos, los escultores estuvieron limitados en su libertad creadora. El deseo de exactitud a menudo los condujo a extremos de absurdo. Omitieron tallar el iris y las pupilas de los ojos y los dejaron huecos, pues no sabían que los griegos habían pintado dichos detalles. La blancura que prevaleció en su obra, hizo que semejasen monumentos funerarios pues no se percataron que los antiguos habían diseñado sus frisos para la intensa luz y sombra de superficies al aire libre, y no para los sombríos interiores de museos. Praxiteles y Miguel Ángel hicieron del mármol carne, en tanto que Canova y Thorwaldsen transformaron la carne de sus modelos en fría piedra.

El entusiasmo por la antigüedad a veces hizo que David estuviese ante predicamentos semejantes. Para las cabezas de figuras, en sus primeras obras empleó bustos de la antigua Roma en vez de modelos vivos. En el periodo barroco, cuando Poussin y Claudio el Lorenés pintaron Roma, lo hicieron a menudo en término de ruinas pintorescas, pero David pintó reconstrucciones arqueológicas. Madame Récamier fue una dama de la sociedad de París del siglo XIX, pero David hizo de ella una reencarnación de una matrona pompeyana arropada

elegantemente. La obediencia de David a líneas y planos fue a menudo tan estricta, que el efecto de sus pinturas se acerca a la rigidez de una escultura en relieve. Se salvó, empero, de los pecados y errores importantes de sus colegas arquitectos y escultores, pues en su época se contaba con muy pocos ejemplos de la pintura antigua, y como consecuencia se vio obligado a encauzar su talento considerable de pintor, hacia la creación de un nuevo estilo.

En poesía, cabe encontrar una motivación semejante en las reformas de Andrés Chénier, que se basó en sus estudios de los originales latinos y griegos. Para sus odas y elegías, idilios pastorales y poemas épicos tomó directamente las formas de Homero, Píndaro, Virgilio y Horacio. "Dejemos que nuevos pensamientos escriban versos antiguos", declaró, y su entusiasmo le sirvió en grado importante para poner en práctica su anunciado objetivo.

En esa era arqueológica, empero, los músicos llevaron la mejor parte, pues no contaban con ejemplos de la antigüedad, para copiar. Una ópera indiscutiblemente debía tener alguna autenticidad en su trama, decorado y vestuario y producciones como el *Triunfo de Trajano* de Persuis y Lesueur, su *Inauguración del templo de la victoria* y la *Vestal* de Spontini, todas de 1807, trataron de distinguirse en ese aspecto. Todo ello, empero, quedó en la superficie, y difícilmente podía compararse con el tipo de autenticidad representado por la columna de la Plaza Vendôme o los arcos napoleónicos del triunfo. Los músicos necesitaban evolucionar su propio estilo, y por ello la música del periodo fue opacada por las artes contemporáneas, y el atractivo que ha perdurado de ella se debe a su calidad. De la misma forma que el delicado rococó había producido una reacción que se expresó en el neoclasicismo prerrevolucionario, en la música había ocurrido una reforma en el siglo XVIII, bajo la dirección de Gluck. Al disminuir el número de los personajes en sus óperas, omitir las tramas secundarias complicadas, reforzar el papel del coro, transferir gran parte de la expresión lírica a la orquesta, escribir sencillas melodías sin adornos y evitar las cadencias de las coloraturas a la manera italiana, Gluck llevó a cabo una revolución musical semejante a la de David en la pintura, y abrió la brecha para un nuevo estilo. Sus ideas se basaron parcialmente en una reinterpretación de la *Poética* de Aristóteles, y en el prefacio de *Alceste* (1767) afirmó que su música tenía como fin permitir que el drama ocurriese "sin interrumpir la acción, ni asfixiarla con la inútil superfluidad de ornamentos". Como eco de las ideas de Winckelmann, añadió que los principios clave de la belleza eran "sencillez, verdad y naturalidad".

Estos principios hallaron su expresión definitiva en la música vigorosa de Beethoven, quien al derribar implacablemente los precedentes antiguos, logró un estilo expresivo genuinamente heroico y no meramente histriónico. Beethoven emerge como el artista más representativo de la época neoclásica, y su arte es el triunfo expresivo de ella.

19 EL ESTILO ROMANTICO

PARIS, 1830

Mucho antes de la romántica Revolución de Julio de 1830, nuevas ideas bullían en la mente y la imaginación de los intelectuales y artistas de París. En 1827, al ir adquiriendo impulso el nuevo movimiento, Victor Hugo publicó su *Cromwell*, un drama con un prefacio que serviría como proclama del romanticismo. Guizot daba conferencias en La Sorbona sobre la historia antigua de Francia. Francisco Rude destinado a ser el escultor principal del periodo regresó de su exilio en Bélgica y el pintor Delacroix escribió en su diario que al acudir al teatro Odeón a presenciar la representación de *Hamlet* de Shakespeare, se había encontrado con los escritores Alejandro Dumas y Victor Hugo. La Ofelia de la producción era nada menos que Harriet Smithson, que más tarde sería esposa del compositor Hector Berlioz. Ese otoño apareció la traducción francesa del Goethe hecha por Gerardo de Nerval, que inspiró a Berlioz su obra *Ocho escenas de Fausto* que más tarde alcanzarían popularidad en la revisión titulada *La condenación de Fausto*. Delacroix en esa época trabajaba en sus famosas litografías para ilustrar la edición del drama de Goethe, que fue publicada en 1828.

En términos generales, el decenio de 1820 fue una época inspiradora y cuando más tarde Teófilo Gautier describió la evolución del romanticismo, rememora sus años mozos con nostalgia: "¿Qué época tan maravillosa!" escribió "Walter Scott estaba en pleno éxito y uno se iniciaba en los misterios del *Fausto* de Goethe que, en opinión de Madame de Staël, lo contenía todo. Uno descubría a Shakespeare, y los poemas de Lord Byron: *El Corsario*, *Lara*, *The Gaiour*, *Manfrado*, *Beppo*, y *Don Juan*, nos transportaban al Oriente, que, como ahora, no tenía nada de banal. Todo era joven, nuevo, de color exótico, embriagador y de un sabor turbador. Perdíamos la cabeza y era como si hubiésemos penetrado en un nuevo y extraño mundo". El romanticismo lo sacudió todo en una ola de inquietud política que culminó en la Revolución de Julio de 1830, y fue el estilo francés que reinó hasta la Revolución de Febrero de 1848.

En ninguna parte hay ejemplo mejor de la conjugación de un genio artístico con el espíritu de su época que la vida y la obra de Eugenio Delacroix en el París de 1830. *La Libertad guiando al pueblo* (lámina 22) dio a esos días gloriosos de julio su expresión incandescente. El lienzo en que destiló la esencia de la revolución es dominado por la intrépida figura de la libertad, mostrada como el espíritu del pueblo francés que ella dirige al triunfo. No es la tranquila diosa mediterránea sino una reencarnación viril y enérgica del espíritu de 1789 y sus

musculosos brazos tienen la fuerza suficiente para sostener con decisión un rifle con bayoneta y la bandera tricolor de la República. A pesar de mostrar sus senos desnudos, no revela signo alguno de sensualidad o morbidez, y sus potentes piernas la llevan por encima de las barricadas al impulsar a sus seguidores hacia la línea de fuego. A pesar de ser una alegoría, la figura es tratada por Delacroix como una personalidad viviente. Sólo el gorro frigio y el perfil casi clásico, sereno ante el peligro, indican su significado simbólico. No revolotea sobre la acción con sus alas como otros artistas la concibieron; en vez de ello con los pies en la tierra, está en medio de la acción.

Los pintorescos y diversos seguidores de la Libertad incluyen estudiantes impetuosos y soldados con cicatrices de batallas, que sin duda hubiesen acudido a su llamado y no al de su reaccionario monarca. El muchacho de la derecha ha sido reclutado de las calles de París. Demasiado joven para comprender la importancia de los hechos, se suma a la revuelta, con una pistola en cada mano, compartiendo la excitación general. En el fondo están los supervivientes de la vieja guardia de los días revolucionarios, aún enfrascados en la lucha. Las dos clases sociales principales están representadas: en las sombras de la extrema izquierda, el hombre con el sable es sin duda una figura proletaria, en tanto que por delante de él, hacia el centro, el personaje más notorio, vestido de levita y sombrero de copa y con patillas, corresponde a un gentil hombre burgués que se ha procurado un mosquetón y unido a la confusión general. Fue precisamente la clase de éste último que dominó la lucha y canalizó los beneficios obtenidos al estampar su imagen en la nueva monarquía representada por Luis Felipe, el Rey Ciudadano. A pesar que la Revolución de Julio fue esencialmente una revuelta palaciega para substituir a un Borbón reaccionario por su primo más liberal, no se advierte en el cuadro la participación de los aristócratas. A los pies de la figura de la Libertad, los heridos y moribundos están desperdigados sobre las piedras del pavimento mirando hacia la Libertad, pues ella es su inspiración y razón de ser. En medio del humo, a la derecha podemos distinguir las torres de Nuestra Señora.

Por el marco contemporáneo de referencia, en que pueden reconocerse las conocidas camisas, blusas, pantalones, rifles, pistolas y otros objetos decimonónicos. El cuadro a veces ha sido tachado de realista. Pero el espíritu de la obra trasciende del propio acontecimiento, y el artista ha cedido a sus sentimientos y no a la representación de la realidad, y por ello la obra sin duda corresponde al estilo romántico. Al infundir a la realidad la carga de una eléctrica actitud emocional, Delacroix

CRONOLOGIA: Comienzos y mediados del siglo XIX

Hechos generales

1814	Caída de Napoleón Restauración de la monarquía bajo Luis XVIII
1821	Muerte de Napoleón
1824	A Luis XVIII sigue Carlos X
1830	La Revolución de Julio destrona a la antigua dinastía de los Borbones Luis Felipe comienza su reinado como monarca limitado
1837	Luis Felipe funda la Comisión para la Conservación de los Monumentos Históricos
1840	Guizot, historiador y estadista francés es nombrado primer ministro
1848	La Revolución de Febrero derroca al gobierno de Luis Felipe Es proclamada la Segunda República y elegido presidente Luis Napoleón, sobrino de Napoleón I
1852	Luis Napoleón es elegido emperador y gobierno como Napoleón III
1870	Napoleón III abdica después de la desastrosa derrota en la guerra francoprusiana Es proclamada la Tercera República

Arquitectos

1726 a 1796	Guillermo Chambers
1748 a 1813	Jaime Wyatt
1752 a 1835	Juan Nash
1790 a 1853	Francisco Cristian Gau
1795 a 1860	Carlos Barry
1802 a 1878	Ricardo Upjohn
1814 a 1879	Eugenio Viollet-le-Duc
1817 a 1885	Teodoro Ballu
1818 a 1895	Jaime Renwick
1824 a 1881	Jorge Street

Escultores

1784 a 1855	Francisco Rude
1787 a 1843	Juan Pedro Cortot
1796 a 1875	Antonio Luis Barye

Pintores

1771 a 1835	Antonio Juan Gros
1775 a 1851	J. M. W. Turner
1776 a 1837	Juan Constable

eleva su pintura a nivel de una expresión idealizada aunque altamente personal, para que todos quienes la admiren parezcan estar experimentando el suceso por sí mismos. Más elocuente que cualquier página de un libro de historia, el lienzo subyuga los sentimientos, al igual que los hechos que integran el incidente. Es como si el ruido hubiese despertado al artista de sus sueños del pasado, y súbitamente, en una clarísima vigilia, hubiese aplicado sus técnicas expresivas conscientemente a uno de los turbulentos acontecimientos de su época.

En Delacroix, siempre el color juega parte importante en la comunicación del estado de ánimo. El cuadro que hemos comentado es un caso notable del empleo de los colores en la forma en que el pintor los plasma en el rojo, blanco y azul de la bandera (símbolo de patriotismo), y los amalgama de manera integral en la composi-

1780 a 1867	J. A. D. Ingres
1791 a 1824	Teodoro Géricault
1796 a 1875	Camilo Corot
1798 a 1863	Eugenio Delacroix
1808 a 1879	Honorato Daumier
1814 a 1875	Francisco Millet

Escritores

1717 a 1797	Horacio Walpole
1749 a 1832	Johann Wolfgang Goethe
1766 a 1817	Germaine de Staël
1768 a 1848	Chateaubriand
1771 a 1832	Walter Scott
1774 a 1843	Roberto Southey
1783 a 1842	Stendhal (Enrique Beyle)
1787 a 1874	Francisco Guizot
1788 a 1824	Lord Byron
1788 a 1860	Arturo Schopenhauer
1792 a 1822	Percy B. Shelley
1795 a 1821	Juan Keats
1797 a 1856	Enrique Heine
1799 a 1850	Honorato de Balzac
1802 a 1870	Alejandro Dumas
1802 a 1885	Victor Hugo
1803 a 1870	Próspero Mérimée
1804 a 1876	Jorge Sand
1811 a 1872	Teófilo Gautier

Músicos

1782 a 1871	Daniel Auber
1782 a 1840	Niccolò Paganini
1784 a 1859	Luis Spohr
1786 a 1826	Carl Maria von Weber
1791 a 1864	Jacobo Meyerbeer
1803 a 1869	Hector Berlioz
1809 a 1849	Federico Chopin
1809 a 1847	Felix Mendelssohn
1810 a 1856	Roberto Schumann
1811 a 1886	Franz Liszt
1813 a 1883	Ricardo Wagner
1813 a 1901	Giuseppe Verdi
1818 a 1893	Carlos Gounod
1833 a 1897	Johannes Brahms
1838 a 1875	Georges Bizet

ción. La franja blanca central que significa verdad y pureza, se mezcla con el humo purificador de la batalla; el azul, que denota Libertad, se hermana con las partes del cielo visibles en los ángulos superiores, en medio del humo, en tanto que el rojo establece el equilibrio cromático con la sangre de los caídos por los ideales de la libertad. De este modo, el simbolismo de la bandera se entremezcla y conjunta con el esquema cromático, y ambos se combinan con la luz dramática que baña la obra para definir su profundidad emocional. Todos estos elementos, a su vez dan expresión al tema patriótico en una unidad pictórica formal de concentrada intensidad. Al adquirir este cuadro en nombre del Estado el nuevo Rey burgués de esa época, como aconteció en el Salón de 1831, el estilo romántico recibió el sello de aprobación oficial

PINTURA

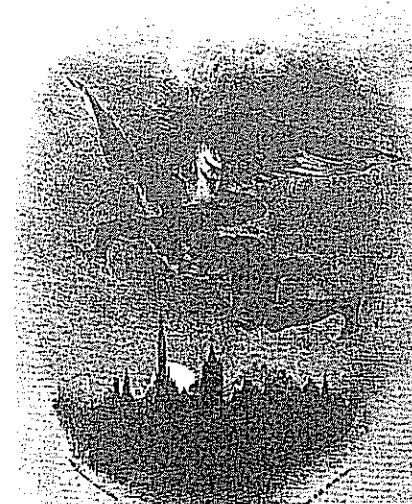
Fue rasgo característico de la pintura romántica de Delacroix, su representante principal, buscar en las fantasías del mundo literario los temas de sus visiones pictóricas, y no en el mundo de las apariencias, cosa que de inmediato se nos manifiesta por su elección de temas y por el tratamiento que hace de ellos *Sardanápalo*, *Mazeppa*, *Giaour* y *el Pashá* y *el Naufragio de Don Juan*, todos señalan su origen en la poesía de Byron. Sus ilustraciones para *Fausto* de Goethe (figs. 266 y 267) ganan la admiración completa del mismo autor del libro, quien opinó que en lo referente a claridad, profundidad y penetración, no podían ser sobrepasados.

La imaginación de Delacroix fue subyugada por *Fausto* desde la primera vez que lo vio en Londres, y en una carta a un amigo en París comentó especialmente acerca de sus aspectos diabólicos. Las litografías, producto de ese encuentro, muestran su dominio absoluto del dibujo y la ilustración, y prueban que Delacroix se expresaba con la misma soltura en obras de pequeñas dimensiones y en pinturas épicas. A pesar de su afinidad con Byron y Goethe, Delacroix no siempre sintió simpatía por la obra de sus contemporáneos parisenses románticos. En su diario había de la ópera *El profeta* de Meyerbeer como "terrorífica", y llamó a Berlioz y Hugo como esos "que se dicen reformadores". Acerca de la música de Berlioz, escribió: "El ruido que hace, distrae, y es un desconcierto heroico". De todos los músicos admiró sin reserva a Mozart, y entre sus contemporáneos sólo Chopin tuvo la perfección y la maestría necesarias para acercarse a sus normas.

La técnica cromática de Delacroix fue un medio de expresar un tema eminentemente emocional y turbulento. Para él el color predominaba sobre el dibujo y declaró: "El gris es el enemigo de toda la pintura. eliminemos de nuestra paleta todos los colores terrosos. cuanto mayor sea la diferencia en color, mayor será el brillo". Los modelos admitidos en pintura fueron los lienzos heroicos de Rubens y las pinturas dramáticas de Rembrandt con su énfasis en la dinámica de la luz, y entre sus contemporáneos admiró los suaves paisajes y sutil colorido de Constable. Su propio arte fue construido sobre una estética de color, luz y emoción y no de línea, dibujo y forma. En *Dante* y *Virgilio en el infierno* (fig. 268) una de sus primeras obras maestras, no podría encontrarse ejemplo mejor de lo señalado, y fue la primera que atrajo la atención amplia cuando se exhibió en el Salón de 1822.

Nacido de la predilección por lo medieval y lo macabro, el interés por Dante fue una de las facetas principales del estilo romántico. Lo que Homero había representado para el neoclasicismo, el poeta Toscano lo representó para el romanticismo. Shelley y los prerrafaelitas hicieron que Inglaterra se percatara de la grandeza de Dante, y en tanto Schlegel y Schelling traducían e interpretaban la obra del célebre autor al alemán, Chateaubriand y Sainte-Beuve lo hacían en francés.

En su obra Delacroix penetra en el reino del pathos puro. La figura central es la de Virgilio en una túnica carmesí de estilo florentino, coronado con laurel.



Arriba Fig. 266 EUGENIO DELACROIX *Mefistófeles en vuelo* (Ilustración para *Fausto*, de Goethe) 1828. Litografía de 26 cm X 22.5 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Abajo Fig. 267. EUGENIO DELACROIX *Fausto y Mefistófeles galopando* (Ilustración para *Fausto* de Goethe) 1828. Litografía de 27.5 cm X 20 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

erguido con una monumentalidad impenetrable, como símbolo de la calma clásica. A su derecha está Dante con una caperuza roja en la cabeza, expresivamente humano, en contraste a la serenidad de su compañero inmortal, sacudido por la emoción del medio grotesco y espeluznante. Mira con terror a los condenados que se arremolinan a su alrededor, en las inquietas aguas. La estela que deja la barca se entremezcla con las retorcidas



Fig. 268. EUGENIO DELACROIX, *Dante y Virgilio en el infierno*. 1822. Lienzo al óleo de 1,83 m X 2,36 m. Museo del Louvre. París.

formas de los condenados, quienes esperan eternamente llegar a la orilla opuesta, tratando de asirse al frágil esquife. Uno intenta encaramarse a bordo, en tanto que otro muere desesperado el borde de la popa, pero todo es en vano, al hundirse de nuevo en las oscuras aguas. Inquietud y desesperanza lo invaden todo. A la derecha está Flegias, el barquero sepulcral, en la proa, tratando vigorosamente con el timón de guiar la nave a través de la laguna Estigia hasta las llameantes playas de la ciudad de Dis, visible en el fondo entre el vaho sulfuroso. El color rojizo de la atmósfera da la ilusión de que el cuadro ha sido pintado con sangre, fósforo y llamas.

Cuando Delacroix trabajaba en esta obra, un amigo joven le leía pasajes de la *Divina Comedia* y en su diario dejó constancia de ello: "La mejor cabeza que pinté en mi cuadro del Dante, fue hecha con toda la rapidez y el espíritu posibles, en tanto Pierret me leía un canto del Dante que yo conocía, pero al que dió, por su entonación, una energía que me electrizó. La cabeza es la del hombre a un lado de la barca, que mira al espectador, y que trata de subirse después de colocar su brazo sobre la borda". El pasaje particular que inflamó la imaginación del artista en el que se inspiró para hacer el cuadro, es el octavo canto del *Infierno*.

Cuando se exhibió por primera vez, la obra desencadenó tormentas de protestas y vituperios sobre la cabeza de Delacroix, que sirvió muchísimo para que el joven artista se volviese el foco de la atención de la crítica. Un defensor de la tradición académica de David llamó al cuadro una "salpicadura de color" y otro pensó que Delacroix había "combinado todas las partes de la obra teniendo como elemento aglutinante una emoción". A pesar de que en su época fue novedad su intensidad expresiva, el cuadro en nuestros días puede fácilmente

clasificarse como perteneciente a ese aspecto macabro del estilo romántico. Incluso los desnudos, tan musculosos como los de Miguel Ángel y Rubens, actúan en este caso más como masas de color que como formas modeladas tridimensionalmente. Como Delacroix alguna vez señaló, el color es la pintura, y su perfeccionamiento de una paleta cromática capaz de despertar reacciones emocionales específicas en quienes contemplan su pintura, tendría un efecto perdurable y de largo alcance en la pintura impresionista y posimpresionista.

ESCULTURA

Una de las obras escultóricas sobresalientes del estilo romántico es la *Partida de los voluntarios* (fig. 269) de Francisco Rude. Alcanzó su elevada estatura escultórica por su expresión vehemente y espíritu heroico sostenido, y por su situación descolante en un lado del Arco del Triunfo en París, que le aseguró el máximo de admiradores. Esculpida en el más audaz alto relieve, las dimensiones de la sola composición que alcanza una altura de casi 13 metros y a los lados casi 8 metros, le confieren proporciones realmente colosales. Su origen y ejecución datan de la ola de emoción patriótica que acompañó a la Revolución de Julio de 1830, y los recuerdos que bullían de antiguas luchas por la libertad. Esta fuente común de inspiración fue compartida por Delacroix y Rude, cuyo diseño sin duda debe mucho a la *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix, que reproducimos en la lámina 22. Delacroix tardaría sólo un año para hacer su obra y presentarla al público pero llevó a Rude seis años terminar escultura de tan magníficas proporciones.

La escena mostrada es la de una banda de voluntarios que se apresta a la defensa de la recién establecida Repú-

blica Francesa, amenazada por la invasión extranjera en 1792. Las cinco resueltas figuras del primer plano se congregan para enfrentarse al peligro común, y reciben inspiración mutua de la figura de Bellona, la diosa romana de la guerra que sobre ellos extiende sus alas, incitándolos a marchar hacia adelante a los acordes de *La Marsellesa*. Un fino espíritu rítmico es logrado por la agrupación compacta de las figuras, reforzado por los motivos repetidos de las piernas que se combinan en una forma netamente marcial con los brazos del soldado que se inclina a atar las correas de su sandalia. Este ritmo sirve para unificar la composición como un todo, a la manera de una marcha viva y majestuosa. Estos representantes de la humanidad, recién liberados por la Revolución Francesa, son protectores que por propio impulso defienden a la libertad, la igualdad y la fraternidad recién ganadas. La madura virilidad de cuatro de los voluntarios es equilibrada por la fuerza incipiente del fino desnudo del joven impetuoso, y la capacidad amenguada del anciano detrás de él, que sólo puede señalar a los demás el camino a seguir, e incitarlos a la marcha. La fuerza arrebatadora dirigida por los ideales comunes, impulsa a los voluntarios hacia adelante, con energía indomable e ímpetu.

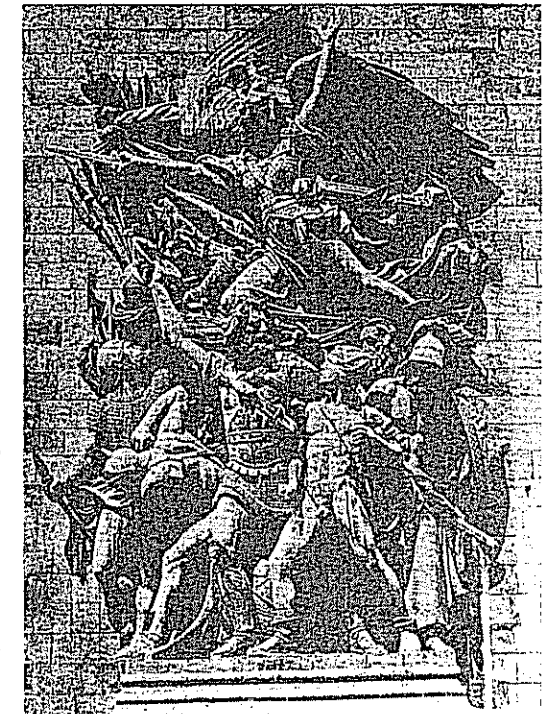
Rude proyectó la *Partida de los voluntarios* para un arco de triunfo napoleónico, y por ello sus motivos son de extracción romana. Los soldados llevan cascos y escudos romanos, aunque las cotas de malla y las armas en el fondo junto a la pared nos recuerdan las del período medieval. En los vestidos y símbolos se evita cualquier referencia contemporánea en la representación de hechos que ocurrieron en un lapso menor de 50 años, y por ello, la composición queda emparentada con la tendencia a recurrir al pasado como fuente de inspiración. Llamado popularmente, y tal vez con bastante propiedad, "*La Marsellesa en piedra*", representa el empleo escultórico más talentoso de un motivo musical para sugerir el gran canto revolucionario que sirve para unificar el espíritu patriótico del grupo. El himno compuesto por un joven teniente del ejército revolucionario, Rouget de Lisle, fue olvidado prácticamente durante los días del imperio napoleónico, y bajo la restauración borbónica, por supuesto, fue proscrito. Se atribuye a Berlioz su redescubrimiento y difusión. Inflamado su fervor patriótico por los acontecimientos de Julio de 1830, aunque evitó participar en ellos en forma directa, este genio veleidoso se contentó con escribir el canto para doble y coro y orquesta pidiendo de manera característica a "todos los que tuviesen voz, corazón y sangre en las venas", que se sumaran al canto. La estrofa final comienza dramáticamente con tres voces solas; después a medida que dirige y orienta sus fuerzas vocales y orquestales, un gran crescendo estalla en el estríbillo: "Aux armes, citoyens". Esta versión fue ejecutada muchas veces, y el hecho más notable fue que los grandes beneficios obtenidos se usaron para aliviar las necesidades de las familias de las víctimas de la Revolución de Julio. Más tarde el canto fue oficialmente adoptado como el Himno Nacional Francés, aunque no con la orquestación de Berlioz y con los años se ha convertido en una de las melodías más conocidas.

Rude, que había crecido en épocas revolucionarias, siempre demostró su simpatía por el espíritu liberal. Aceptó ser exiliado a Bélgica en 1815 y no vivir bajo el gobierno de un Borbón. La acción fue su credo estético: "lo más grande para un artista", dijo alguna vez, "es hacer". Algunos críticos achacan a su *Partida de los voluntarios* estar atiborrada de personajes, sobrecargada y desequilibrada. Otros piensan que este apiñamiento y desequilibrio es justificado por el tema de un levantamiento concertado de las masas, y que la unidad se logra por la dirección de su movimiento. No muestra tendencia alguna al reposo clásico, y su vibrante energía rompe definitivamente con la tradición académica. Al liberar de este modo la escultura de muchos idiomas y clichés gastados, Rude se reveló como un verdadero romántico.

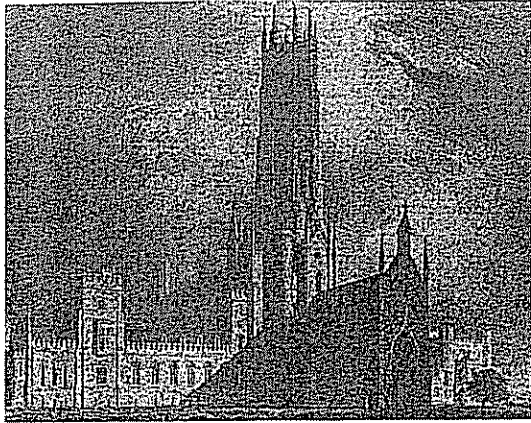
ARQUITECTURA

La arquitectura romántica recibió su impulso inicial de la popularidad que a finales del siglo XVIII gozaron las llamadas novelas "góticas". Los romances y obras de este tipo publicados en Inglaterra, tuvieron diversos títulos: *El priorato de los aparecidos*; *Los horripilantes misterios*; *Banditti o amor en un laberinto*; *Raimundo e Inés* o *La Monja estigmatizada de Lindenberg* y el

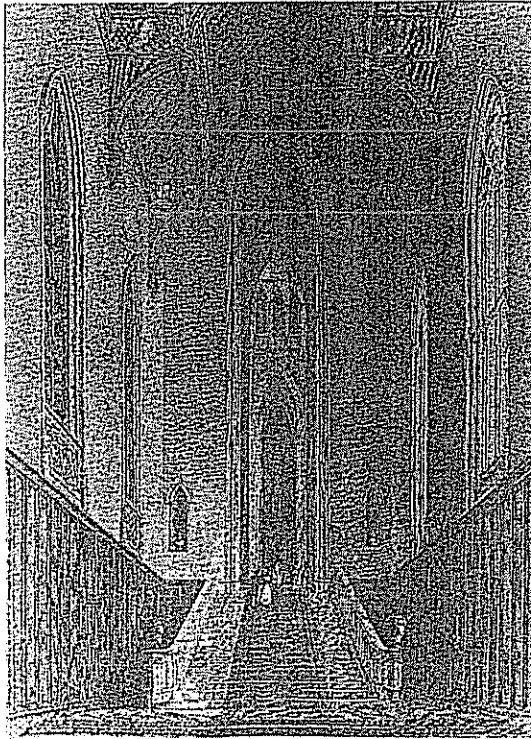
Fig. 269. FRANCISCO RUDE. *Partida de los voluntarios de 1792 (La Marsellesa)* 1833 a 1836. 12,6 m X 7,8 m. Relieve en piedra; Arco del Triunfo de la Estrella. París.



Arriba Fig. 270 JAIME WYATT. Abadía de Fonthill (desaparecida) Wiltshire; 1796 a 1807 Torre de 83 m de altura Litografía contemporánea



Abajo Fig. 271. JAIME WYATT Interior de la abadía de Fonthill 1796 a 1807 7.5 m de largo X 10.5 m de ancho Litografía contemporánea

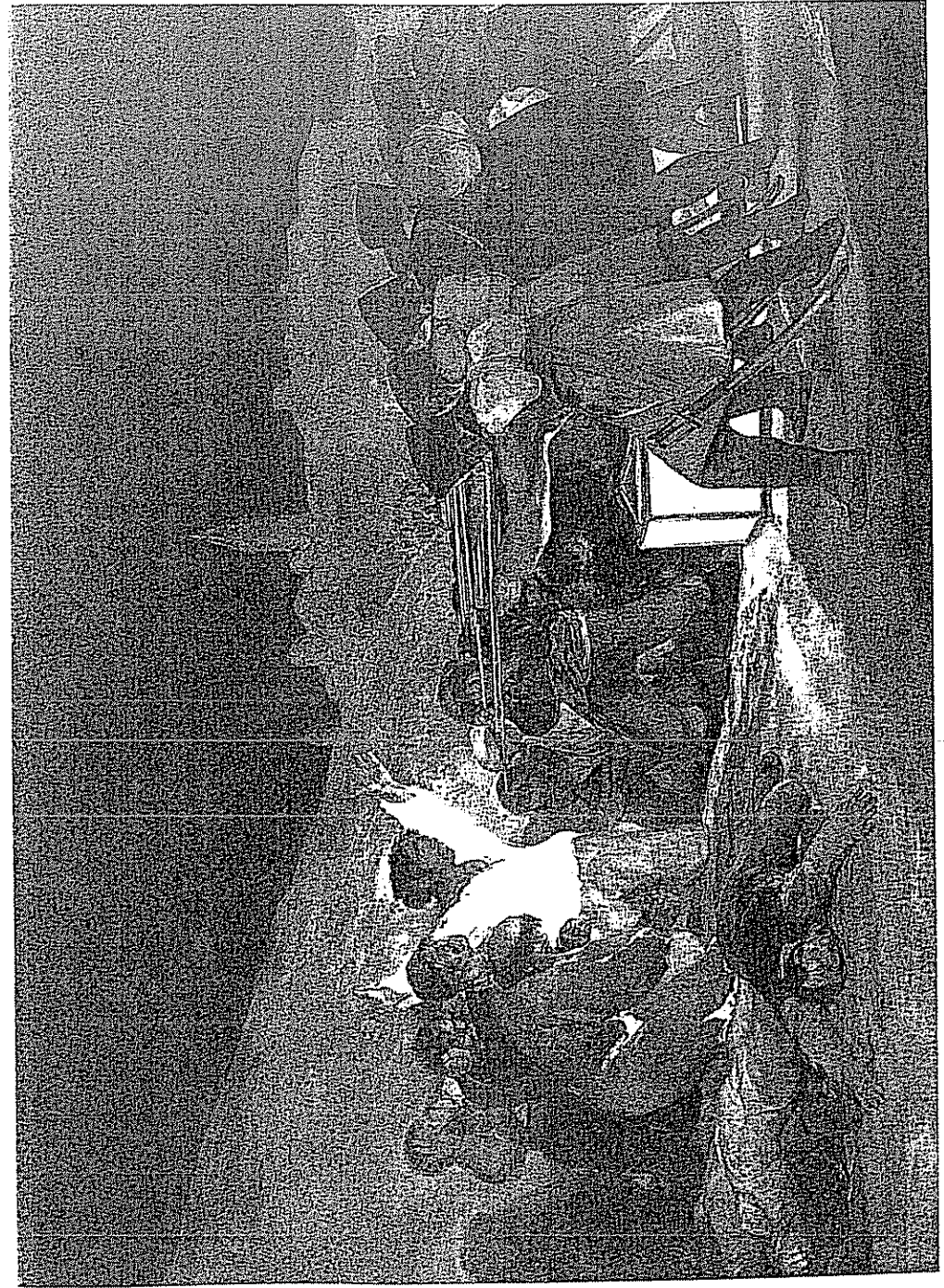


Castillo de Otranto, la famosa novela de Horacio Walpole, subtitulada *Un cuento gótico*. Los escenarios de estas historias fueron grandes salas de baronías o envejecidas abadías en que abundaban misteriosas trampas, paneles corredizos, rechinantes puertas traseras, movilizadas armaduras, y voces sepulcrales que escapaban de olvidadas tumbas. Dicho escenario sirvió como telón de fondo para la amenazada inocencia de heroínas frágiles e indefensas, y para el valor intrépido, aunque algo temerario, de los osados héroes. Estos cuentos influyeron en la redefinición de la palabra *gótico* que Voltaire había calificado de "mezcla fantástica y de rudeza y filigrana en algo más místico, teñido de misterio y bordeando en lo fantástico."

Estos castillos imaginarios de las novelas se materializaron por primera vez en Inglaterra en la forma de caprichos arquitectónicos de excéntricos ricos. Walpole, hijo acomodado de un poderoso primer ministro, dio rienda suelta a su fantasía en una residencia que daría su nombre a un aspecto del estilo romántico: "Strawberry Hill Gothick" (algo así como la "Mansión Gótica de la Colina de las Fresas"). Guillermo Beckford a quien Byron llamó el "heredero más rico de Inglaterra", hizo que el arquitecto Jaime Wyatt le construyera una residencia que llamó Fonthill Abbey (fig. 270) (que equivale a Abadía en la Colina de la Fuente). Su enorme torre central se alzaba sobre una espaciosa sala interior a la que se llegaba por una escalinata imponente (fig. 271). El resto del interior era un laberinto de largos corredores, que en sus paredes aportaron el espacio para colgar las colecciones de cuadros y tapices de su propietario, y sirvieron también de escenario adecuado a sus meditaciones melancólicas. En su prisa por completar su Abadía, Beckford obligó a todos a trabajar noche y día, hasta el punto en que, por su apremio, no se cimentó satisfactoriamente la torre y unos años después de terminada esa sección del soñado castillo de Beckford se derrumbó arrastrando con ella la mayor parte del edificio. Los modelos de ruinas eran muy admirados para las residencias en aquella época, y esta catástrofe sólo sirvió para subrayar más el carácter pintoresco de la abadía y hacer de ella un modelo deseable.

En los comienzos del decenio de 1820, la abadía de Fonthill se volvió tan popular, que los periódicos de esa época hablaron del "delirio por Fonthill". No menos de 500 visitantes al día iban en peregrinación para admirarla. El espectacular paisaje de Beckford, quien había trasplantado más de un millón de árboles para crear un escenario pintoresco, despertó la admiración del pintor Constable que vivía en las cercanías, al igual que de poetas como Lord Byron y Edgar Allan Poe. Para la imaginación popular la abadía de Fonthill fue una novela de Walter Scott en piedra.

La novela gótica en literatura y el nuevo florecimiento del gótico en arquitectura pronto adquirieron impetu. *Northanger Abbey* de Jane Austen, una deliciosa sátira del movimiento, fue publicada en el momento en que las novelas históricas de Sir Walter Scott daban a su autor fama y aplauso extraordinarios. Las novelas de Scott fueron traducidas al francés por 1816, y a su vez señalarían el camino para los romances



LAMINA 21. FRANCISCO GOYA. Frisamientos del 3 de Mayo de 1808, 1814 a 1815. Lienzo al óleo de 2.57 m X 4.0 m. Museo del Prado, Madrid.



LAMINA 22. EUGENIO DELACROIX. *La Libertad conatando al Pueblo*, 1830, 1830. Lienzo al óleo de 2,55 m. X 3,25 m. Museo del Louvre, París.

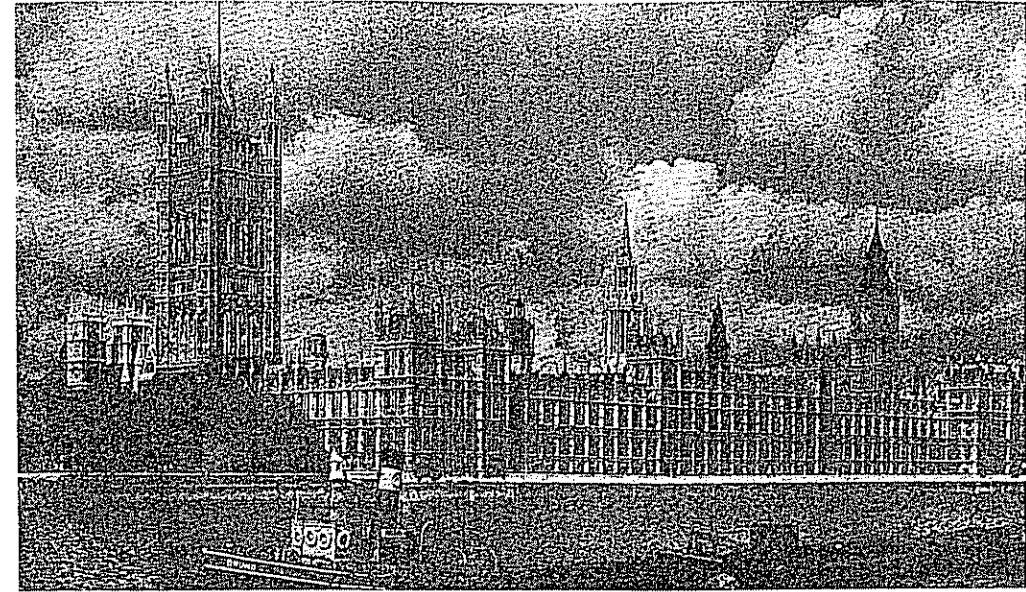


Fig. 272 CARLOS BARRY y A. WELBY PUGIN Edificio del Parlamento, Londres, 1840 a 1860 282 m de largo.

populares de Hugo y Dumas. Entre las expresiones arquitectónicas inglesas sobrevivientes de esta "fase literaria" están los edificios del Parlamento (fig. 272), comenzados por Sir Carlos Barry en 1839, y las Nuevas Cortes, de Jorge Street, ambas puntos característicos en la fisonomía de Londres de hoy. En Alemania, ya desde 1772 el joven poeta Goethe, bajo la guía de su mentor Gottfried Herder, elevaba alabanzas al constructor de la Catedral de Estrasburgo, Erwin von Steinbach. El libro de manera significativa se intituló *Von deutscher Baukunst* (Arquitectura alemana). Más tarde, Goethe situó en un escenario gótico su drama sobre la leyenda medieval de Fausto. En el siglo XIX el interés literario alemán por el neomedievalismo constituiría las bases de las óperas de Ricardo Wagner *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*. El protector más entusiasta de Wagner fue Luis II de Baviera, quien ayudó al compositor a erigir en Bayreuth su teatro para óperas.

En Francia el impulso arquitectónico en primer término se dirigió a la conservación de muchos monumentos medievales existentes. A menos de un año de distancia de la Revolución de Julio, Victor Hugo publicó su *Notre Dame de París* (conocido también como *El Jorobado de Nuestra Señora de París*). El hecho que la heroína real de la novela fuese la famosa catedral gótica de París avivó las llamas del entusiasmo popular por la restauración de iglesias, castillos y abadías. Pronto los círculos oficiales con el historiador Guizot como jefe, quien en ese entonces era primer ministro, darían su apoyo a la reconstrucción de la famosa catedral. El fundó en 1837 la *Commission pour la Conservation des*

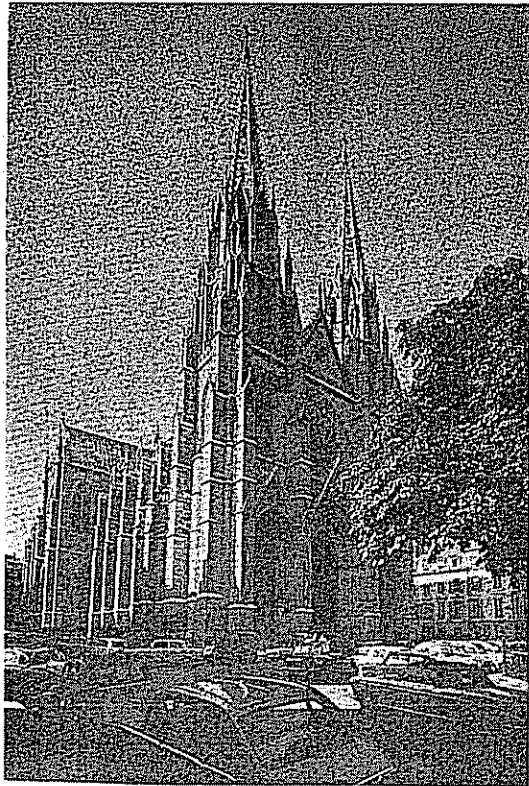
Monuments Historiques (Comisión para la conservación de monumentos históricos). En Francia, como había acontecido en Inglaterra y Alemania, la arquitectura romántica se asoció con el resurgimiento del sentimiento patriótico y nacionalista. En definitiva, el nuevo florecimiento del gótico cayó en tierra propicia, encauzó las energías nacionales francesas hacia nuevos vuelos de la imaginación, y dio al espíritu francés una puerta de escape a los recientes sueños de gloria imperial romana, que habían terminado en la pesadilla de la derrota napoleónica.

La exacta erudición del espíritu académico francés fácilmente encontró expresión en el establecimiento de la nueva ciencia de la arqueología medieval, que dio por resultado la restauración de edificios como la Santa Capilla y la Catedral de Nuestra Señora en París. En sus ensayos sobre la arquitectura medieval Eugenio Viollet-le-Duc llamó la atención hacia la lógica funcional de los constructores medievales, y demostró la unidad orgánica del sistema estructural gótico, en que cada piedra tenía una parte precisa por desempeñar, y en el período del florecimiento gótico incluso los detalles decorativos tenían una finalidad útil. La idea de que todo era necesario y nada se había empleado simplemente por lograr un efecto no sólo cambió la orientación del pensamiento arquitectónico del siglo XIX, sino que sentó una de las bases para el retorno a la arquitectura funcional que aparecería en el siglo XX.

Al ser los primeros en arribar a la escena de la revivificación medieval, los arquitectos franceses no tuvieron prisa por abandonar sus reconstrucciones para

construir nuevos edificios, cuando lo hicieron, estuvieron en ventaja, empero, pues pudieron revisar todos los experimentos anteriores y evitar las locuras y excesos que caracterizaron al movimiento en otras partes. En 1846 apenas, fueron colocados los cimientos de la Iglesia de Santa Clotilde (fig 273), aunque había sido planeada desde la época en que Victor Hugo, Delacroix y Berlioz estaban activos. Diseñado por Francisco Cristian Gau, nativo de Colonia pero francés naturalizado, el proyecto fue terminado después de su muerte por Teodoro Ballu. A pesar que la Iglesia de Santa Clotilde fue construida principalmente en cantera blanca, una de sus innovaciones técnicas características fue el empleo de vigas de acero y hierro colado en la bóveda, para lograr resistencia y durabilidad. Dichas vigas fueron disimuladas por bloques de piedra, pero el hecho que un edificio de diseño medieval empleara materiales producto de la Revolución Industrial del siglo XIX fue suficiente para despertar enorme interés entre los arquitectos contemporáneos.

Basada en modelos góticos del siglo XIV, la iglesia tiene las partes corrientes: una nave central con dos laterales, un transepto, un coro y un ábside con capilletas radiadas. El espacio de la fachada ricamente adornada



está dividido por cuatro contrafuertes en tres partes, cada una con un portal de acceso. Los de los lados tienen tímpanos que destacan en relieve las escenas del martirio de San Valerio y el bautismo de Clodoveo. Las bóvedas de los portales tienen nichos que contienen figuras erectas de los santos merovingios relacionados con los comienzos de la nación francesa, incluidas la reina de Clodoveo, Santa Clotilde, y Santa Genoveva, patrona de París.

El interior es iluminado por un ventanal alto con 60 vidrieras de colores que reproducen el esquema iconográfico de las esculturas de la fachada. Las representaciones narran las historias legendarias de Santa Clotilde y alguno de sus contemporáneos, San Valerio, San Martín de Tours, San Remigio y dos de sus hijos que fueron canonizados, San Clotario y Santa Batilde. En el coro está un gran órgano de tres manuales con un maravilloso mueble tallado en estilo gótico, órgano que utilizaría el compositor César Franck desde 1872 hasta su muerte, y en el que haría sus famosas improvisaciones.

Cuando se compara la Iglesia de Santa Clotilde con los monumentos góticos originales como las Catedrales de Chartres, París y Reims, parece ser una obra estudiada, demasiado simétrica y con frialdad académica. Pero cuando se le contempla en el marco de su época y se le combina con los reflejos del fervor medieval de Victor Hugo, la impetuosa artesanía de Rude, el vivaz cromatismo de la pintura de Delacroix y el fantástico juego de imágenes de la música de Berlioz, comparte algunos rayos de sus cálidos destellos y de inmediato se vuelve su digno equivalente arquitectónico y un incidente importante en el desarrollo del estilo romántico.

MUSICA

En los días de la aurora del romanticismo los salones de París se vieron poblados de un tropel de poetas, escritores, periodistas, críticos, arquitectos, pintores, escultores, músicos, y reformadores políticos con visiones utópicas. Enrique Heine, poeta y periodista de la parte norte de Alemania, Chopin de Polonia, Liszt de Hungría, todos se mezclaban sin trabas con artistas e intelectuales locales como Victor Hugo, Teófilo Gautier, Lamartine, Chateaubriand, de Musset, Dumas, Jorge Sand y otros. Filósofos sociales como Lamennais, Proudhon, Augusto Comte y Saint-Simon dieron un tinte político a los acalorados debates estéticos. En esta atmósfera sobrecargada, Hector Berlioz surgiría como una auténtica aparición para dar forma a los más atrevidos sueños y pesadillas románticos. Un contemporáneo lo describió como un joven que temblaba de pasión cuyas creencias batían sobre su cabeza como un dosel ondulante para enmarcar una mirada águila. El compositor alemán Roberto Schumann lo vio como un "hirsuto monstruo con ojos rapaces", su personalidad como la de una "furiosa bacante" y el efecto que causaba en la sociedad de su época como "el terror de los filisteos". El

Izquierda Fig 273 FRANCISCO CRISTIAN GAU y TEODORO BALLU. Iglesia de Santa Clotilde, París; 1846 a 1857. 31.5 m de ancho X 61.8 m de altura.

afable y refinado Felix Mendelssohn, por otra parte encontró a su colega francés completamente exasperante, y continuamente le reprochaba el hecho que, a pesar que todos sus esfuerzos por querer estar rematadamente loco, nunca lo había logrado realmente.

En una personalidad notable Berlioz combinó virtudes que lo hicieron un gran compositor, el primer director de orquesta de su época, un articulista brillante y un autobiógrafo. Como director, el pintor Gustavo Doré lo caricaturizó como un músico loco (fig 274). En el estreno de una de sus oberturas, cuando la orquesta en el momento justo no ejecutó el efecto que él pedía, prorrumpió en llanto, se mesó los cabellos y cayó boriqueando sobre los timbales. Sus *Memorias* son desde el punto de vista estilístico, un suceso literario de primera magnitud, y están a la par con las pocas autobiografías extraordinarias de la literatura mundial. Por esta fuente siempre brotante, el lector se entera que el desarrollo de Berlioz se llevó a cabo a través de una serie de choques emocionales que recibió en sus primeros contactos con la literatura y la música de su época. Uno tras otro, su explosiva imaginación fue incendiada por el *Fausto* de Goethe, y de ese contacto resultó su oratorio *La condenación de Fausto*, por la poesía de Byron, que se transformó en la sinfonía para viola y orquesta *Haroldo en Italia*, y por la *Divina Comedia* de Dante, que sublimó en su enorme *Réquiem*. En música, sus dioses tutelares fueron primero Gluck y después Weber, y comentó que apenas repuesto del impacto de ellos dos, "despuntó la forma gigante de Beethoven en el horizonte. El choque fue casi tan grande como el que recibí de Shakespeare, y un nuevo mundo de música se me reveló con la obra del coloso de Bonn, así como el cisne de Avon me había abierto un nuevo universo de poesía". Se trató, por supuesto, de las sinfonías *Heroica*, *Pastoral* y *Novena* de Beethoven. En menor extensión, las figuras literarias de Virgilio, Walter Scott y Victor Hugo constituyeron los más distantes fragores del trueno en las tormentas creadoras de su espíritu.

Berlioz incluso insistió en vivir sin limitaciones sus entusiasmos, en un grado alamanamente realista. Se enamoró violentamente de la actriz irlandesa que representaba los papeles femeninos en la compañía shakesperiana que tanto éxito tuvo en el año de 1827 en París. Después de un desesperado romance que condujo a ambos a un conato de suicidio, por último desposó a la que a su parecer era la bellísima personificación de Julieta y Ofelia en una. Cuando en la vida real, caídos uno a uno los velos del encanto admirado sobre las tablas resultó ser simplemente la actriz Miss Harriet Smithson transformada en la Sra. H. Berlioz, escribió angustiadísimo a un amigo: "Es una mujer ordinaria". La terrible desilusión produjo años de tribulaciones íntimas, compensadas por algunos felices resultados en el campo de la música. A pesar de su veleidad exterior, sus amores literarios, musicales y humanos no fueron pasajeros, y lo acompañarían hasta el final de sus días. En sus años de vejez lo encontramos aún meditando sobre la "amable, afable y accesible" figura de Virgilio, diciendo de Shakespeare "ese titán indiferente, insuperable como un espejo" y de Beethoven "altanero y tosco, aunque



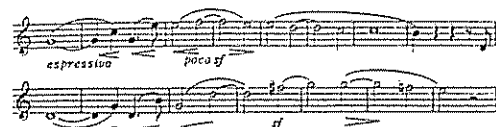
Fig 274. GUSTAVO DORE Berlioz dirigiendo. Caricatura del siglo XIX.

dotado de una profunda sensibilidad" y de Gluck, "el soberbio".

La autobiográfica *Sinfonía Fantástica* de Berlioz estrenada en el año de 1830, contiene un complejo de muchas ideas que él obtuvo de la atmósfera musical y literaria que lo rodeaba. En las detalladas notas al programa que escribió, tuvo la idea de intoxicarse con opio, en el primer movimiento, idea quizá tomada de las *Confesiones de un opiomano inglés*, de De Quincey, que había aparecido poco antes en una traducción francesa de Alfredo de Musset. La forma musical de este movimiento, con su introducción a base de un *Largo* y la continuación en un *Allegro agitato e appassionato assai*, está inscrita en la tradición sinfónica beethoveniana. Su principal virtud, en lo que respecta a originalidad técnica, es el empleo de la *idea fija* (ejemplo pág 304), por la cual Berlioz expresa la idea de su amada, presente en todas partes y que impregna todos sus pensamientos. La metamorfosis del tema al aparecer en cada uno de los movimientos tiene una doble finalidad, la de dar una imagen de unidad en la secuencia de piezas "de género", y la de expresar por sus mutaciones, la evolución dramática necesaria. El tema varía en cada una de sus reapariciones, y brinda al oyente la continuidad necesaria para integrar la imagen de un personaje dramático, a través del proceso de asociación. Todas las pruebas, empero, señalan el hecho que este programa específico fue

Sinfonía fantástica ("idea fija")

HECTOR BERLIOZ.



escrito mucho después que la mayor parte de la música, que parece ser fue concebida para otro fin distinto.

La traducción en prosa que Gerardo de Nerval hizo del *Fausto* de Goethe, apareció por fin en el año de 1827 y sirvió de inspiración directa a Berlioz para sus *Ocho Escenas de Fausto*. Dado que la mayor parte de los movimientos de *La sinfonía fantástica* fueron escritos simultáneamente, este sólo hecho indicaría una conexión en el proceso creador. Berlioz fue de los primeros en intentar expresar en música el gran drama de Goethe. En 1816 había aparecido una ópera de Spohr, pero la más conocida de Gounod apareció muchos años después. Sobre este tema, algunas de las muchas obras que aparecerían incluyen un oratorio profano de Schumann, la *Sinfonía Fausto* de Liszt y una *Obertura Fausto* de Wagner. El tema de Fausto estaba en el aire y los escenarios de Londres, París y otras ciudades del continente europeo se estremecían con ecos de muchas versiones del tema en drama y ballet. Solamente la Ópera de París había aceptado no menos de tres libretos, que estaban esperando para ser realizados. Se sabe que Berlioz estaba a la caza de uno de ellos y este último hecho refuerza lo dicho acerca de la fuente común de inspiración de *La Condenación de Fausto* y la *Sinfonía Fantástica*. Al no llegar el encargo deseado, las partes proyectadas para el ballet de Fausto fueron transformadas en los movimientos de la *Sinfonía Fantástica*.

Los ensueños y pasiones del primer movimiento tienen sin duda carácter fáustico, en términos generales, si no particulares. Cada ballet de Fausto de la época contenía una alegre danza para la escena de la "Taberna de Auerbach", y el segundo movimiento de la *Sinfonía Fantástica*, "Un baile", fue escrito originalmente tal vez para la escena de la "Taberna de Auerbach". Las tormentas externas e internas del tercer movimiento, la "Escena en el campo", revelan los aspectos benignos y malignos de la concepción fáustica de la Naturaleza. La correspondencia más íntima empero, se alcanza en los movimientos finales que llegan al clímax, donde la relación es inconfundible. El cuarto, la sombría "Marcha al cadalso", tal vez haya sido compuesto originalmente como una escena de ejecución, en donde Margarita sufre el castigo del doble delito de matricidio e infanticidio. En la *Sinfonía* se vuelve una pesadilla musical de primer orden en que el héroe (el mismo Berlioz), marcha en ordenes ritmos a su propio suplicio. Como otros escritores han señalado, esta escena bien pudo haber sido sugerida a Berlioz por la ejecución desgraciada del talentoso y joven poeta Andrés Chénier que fue guillotinado bajo el régimen de Robespierre, y de este modo se volvió el poeta mártir de la Revolución. En los compases finales de este movimiento la idea melódica fija resuena en el alto y penetrante registro del clarinete. Súbita-

mente es interrumpida para sugerir la caída de la cuchilla y la decapitación del héroe. Después de un sordo golpe y un redoble de tambores, la rugiente multitud expresa su sed de sangre aprobando la ejecución.

Los últimos movimientos de la *Ocho Escenas de Fausto* y la *Sinfonía fantástica* guardan relación con el triunfo de las alborozadas fuerzas diabólicas al reclamar las almas de sus víctimas. El final de las primeras obras de Berlioz constituye, a menudo, la parte más salvaje y disonante. Nada de calma "anticlimática" después de la tormenta, nada de resoluciones planeadas, nada de arribo al puerto después del naufragio. La *Sinfonía* termina con una "ronda de aquelarre" al igual que *Haroldo en Italia* termina con la "Orgía de los Bandidos". La terrible escena en este caso es clímax y final sin resolución y el movimiento que más justifica el nombre de "fantástico". Está dividido en tres partes diferentes. La primera es una introducción que comienza con las ásperas y agudas notas del flautín, la flauta y el oboe, acompañados por el redoblar ominoso de los tímpanos en los compases siete y ocho, que es repetido suavemente por los cornos con sordina, en los compases 9 y 10 para sugerir distancia. Después de la repetición el tiempo cambia de *Larghetto* a *Allegro* y se escucha la idea fija (21 a 28). La fantasmal aparición de la idea fija melódica asociada con la amada de Berlioz en este movimiento final, indudablemente derivó de la escena de las brujas junto al caldero, en el drama de Goethe, en donde Fausto ha acudido para cambiar su forma de anciano jorobado en la un joven y arrogante mancebo, en donde el conjuro de la imagen de Margarita es parte del proceso. También guarda relación con la Noche de Walpurgis, en donde Margarita de nuevo hace una breve aparición. Sin duda es un novísimo concepto de que la anhelada heroína, ejemplificada en las mutaciones previas como la personificación de la deseabilidad, debe ahora aparecer en la ronda de aquelarre. Fue siempre una bruja y se disfrazó en la imaginación del novelista tomando una forma humana encantadora? o ¿es simplemente otra manifestación de su capacidad de "embrujo"? La entrada de su amada en este momento, cabalgando sobre su escoba acompañada por un pandemonio de broncos y sulfurosos ruidos, es inesperada. El héroe, sin duda Berlioz, da un grito de horror (compases 29 a 39) al oír la modular del puro y casto do mayor en el tono más cardeno de mi bemol. El color del sonido de los instrumentos que caracterizan a la amada, a pesar de seguir siendo el del pálido clarinete, desciende cada vez más a un registro más bajo y sensual. Después de esta revelación pasmosa, ella ejecuta algunas cabriolas y persiste hasta concluir la introducción en el compás 101.

La segunda parte es llamada *Lontano* (a lo lejos) comienza con el redoble de las campanas que recuerdan los primeros versos de la balada de Hugo. Después de esta señal para el desencadenamiento de las fuerzas infernales, surge el *Dies Irae* solemne, primero en los contrabajos y luego en los cornos y trompetas en octavas al unísono. En los compases 127 a 146 está en blancas con puntillo, después en los compases 147 a 157 el ritmo es acelerado en negras con puntillo, para sincoparse en corcheas en tresillos (157 a 162), y terminar con un

súbito ascenso de la escala de do. Al aparecer sincopada en ese momento y en una atmósfera tan radicalmente distinta, esta antigua y honorable melodía litúrgica gótica, parte solemne de toda misa de réquiem de la Iglesia Católica Romana, Berlioz cumple la promesa en el programa, de que hará una "parodia burlesca" del *Dies Irae*. Además de servir a Berlioz como un símbolo para conjurar todos los aspectos flamígeros y terroríficos de su cristiandad medieval, también introduce en ese punto una forma de macabro humor. Esta parodia de una melodía litúrgica causó polémicas considerables en su época. Schumann lo atribuyó a la ironía romántica, una de las pocas formas de humor toleradas en un estilo practicado por los artistas, que tomaron la vida y a sí mismos con una seriedad absoluta. Otra explicación, empero, parece ser más lógica y cabría hallarla recurriendo a una observación que hizo Hugo en su prefacio a *Cromwell*. "Cuando Dante había terminado su terrible canto del infierno", escribió "y nada quedaba a salvo para dar un nombre a su obra, su infalible instinto de genio le señaló que el poema multiforme era hijo del drama y no de la épica, y en el frente de ese titánico monumento escribió con su pluma de bronce: Divina Comedia". Por ello, si Dante tuvo justificación para concebir su infierno como una comedia, aunque divina, Berlioz pudo incluir el *Dies Irae* en su contexto. Incluso él acepta que el diablo sea un listísimo teólogo y en el drama de Goethe se le encuentra en los sacros recintos de la iglesia, susurrando al oído de Margarita en tanto ella escucha al coro cantar el *Dies Irae* (conviene ver el capítulo 9 respecto al tema original medieval).

El título de la parte final de la *Sinfonía* de Berlioz que comienza con el compás 241 es la *Noche de Aquelarre*, la balada neomedieval horripilante y que huela la sangre, publicada por Victor Hugo en 1826. Un fragmento de la danza esbozada antes se transforma en el tema de "la ronda del aquelarre", y una fase de cuatro compases constituye el tema para la fuga. Los primeros en tomar la voz de la fuga son los violoncellos y contrabajos (241 a 244), que son seguidos por las violas (248 a 251), en seguida los primeros violines reforzados por los fagotes (255 a 258), y la fuga termina con los instrumentos de aliento (maderas) y cornos. Estas voces sucesivas de la fuga, cada una con una combinación instrumental distinta, marcan la ruptura de Berlioz con la tradición académica de una fuga lineal. En este movimiento introduce el elemento del color instrumental en la exposición fugada, austera por costumbre. Otras combinaciones cromáticas acompañan a las variaciones melódicas y cromáticas del tema, en un desarrollo fugado que ha ganado amplia admiración para el compositor. Cabe señalar que cuando Berlioz escribe sus imágenes más salvajes su mente no pierde un solo momento su dominio y lucidez absolutos, y en el clímax de obras como ésta, escribe una fuga sin violar las reglas ni sacrificar sus intenciones expresivas. Después que la fuga sobre el tema de la danza ha llegado a su clímax, con toda la sección de cuerdas tocando una derivación del tema principal (407 a 413), reaparece el *Dies Irae* y los dos temas se entrelazan con gran habilidad desde el compás 414 hasta el final. Algunos de los admiradores

más entusiastas de Berlioz han llamado a esta sección contrapuntística una doble fuga. Hay sólo una fuga en realidad, pero aparece simultáneamente la melodía del *Dies Irae*. Con los alaridos finales que hielan la sangre y las imágenes de vuelo, un compositor, tal vez por primera vez en la historia de la música, ha escrito una fuga en su sentido literal, esto es, una huida.

Después de la *Sinfonía fantástica*, el empleo del *Dies Irae* se volvería un símbolo de lo macabro y sería empleado incontables veces. La *Danza de la muerte* de Liszt para piano y orquesta, es un grupo de variaciones sobre ese tema, de nuevo aparece en algunas de las sinfonías de Gustav Mahler y en alguna de las variaciones de Rachmaninoff por un tema de Paganini. Con este movimiento final, Berlioz también estableció un estilo que introduciría en la música el elemento demoníaco para perdurar, y también una cadena de disonancias armónicas y psicológicas. De la misma tela están cortadas *Noche en la árida montaña* de Moussorgsky y la *Danza macabra* de Saint-Saëns. Un escritor incluso ha calificado este movimiento de Berlioz como la primera obra de la música rusa. Alguno de los momentos más salvajes de Stravinsky en su *Pájaro de Fuego* y su *Consecración de la primavera*, también compartirían esta característica. Todos los que conocen este movimiento, difícilmente pueden ser impresionados por las disonancias de la música moderna.

Berlioz fue uno de los primeros compositores en crear sus formas musicales por el empleo del color sonoro. La única forma de comprender su música es escucharla en toda su riqueza instrumental, pues sus partituras nunca podrán ser transcritas adecuadamente para piano u otros instrumentos. Además de la riqueza incomparable de su paleta orquestal, las proporciones colosales que exigió para los conjuntos en su época, son realmente espectaculares. Autor que componía más bien para las grandes formas, se deleitaba en el uso de las combinaciones orquestales y corales de complejidad extraordinaria. Conjuntar todas las fuerzas necesarias para la ejecución de una obra de Berlioz es siempre un desafío, y las exigencias que sus obras imponen al tiempo y al esfuerzo de los ejecutantes, son considerables. En su gigantesco *Réquiem* se emplea una inmensa orquesta de base, un coro de 500 voces, un tenor solista y cuatro enormes bandas militares. Estas últimas fueron colocadas en cada uno de los cuatro puntos cardinales como para sugerir profundidad espacial y reforzar su efecto acústico cuando suenan las trompetas en el día del Juicio Final. Todo ello, además de efectos adicionales, como una batería de 16 tímpanos, hizo que los periódicos al día siguiente del estreno, comentaran que París no había escuchado tal estrépito desde la toma de la Bastilla.

Berlioz siempre tuvo algo del conquistador al conjuntar sus fuerzas orquestales en una composición de tal magnitud. Cada orquesta tenía su propio director y los coros eran dirigidos por los directores de rango menor que estaban atentísimos a las indicaciones del generalísimo, como un Napoleón musical tonante sobre el campo de batalla. Berlioz fue el primero de los directores de gran orquesta y el prototipo de los grandes maes-

tros de nuestros días. No cabe la sorpresa que sus contemporáneos no supiesen cómo tomarlo y hallasen a su personalidad y sus composiciones algo difíciles de asimilar. Siempre les recordó algo monstruoso, y Enrique Heine lo definió en la forma siguiente: "He aquí el vuelo que no es el de un pájaro común, sino el de un ruiseñor colosal, el de una alondra de la estatura de un águila, como debió haber existido en el mundo primigenio".

IDEAS

La dinámica del período revolucionario, con sus cataclismos sociales, políticos, e industriales, enfrentó a los artistas a la imagen de un mundo de rápidos cambios. El desplazamiento de la responsabilidad y la riqueza de las manos de la aristocracia a la clase media trajo un cambio correspondiente en los mecenas para quienes eran construidos los edificios, talladas las estatuas, pintados los cuadros y compuesta la música. Las artes dejaron de ser producidas sólo para un pequeño grupo refinado de aristócratas; en vez de ello fueron dirigidas a un público anónimo cada vez mayor, principalmente de la clase burguesa. En ese tipo de público era imposible presuponer con certeza que tendrían finura, sutileza y la captación intelectual de formas complejas. Los artistas tenían ahora que hechizar, exhortar y asombrar. El arquitecto dejó de contar con un solo patrón para un proyecto monumental, y tuvo que complacer a muchos clientes, con edificios menores en distintos gustos y estilos.

Las consecuencias en las artes fueron profundas y de alcances vastos. Las artes entre sí se acercaron mucho y la pintura y la música en particular se alieron con la literatura en alusiones poéticas e interpretaciones programáticas. El color en pintura, al igual que el color sonoro en instrumentación, se volvieron elementos importantes en el vocabulario del romanticismo. No bastaba que un artista fuese un fino artífice: tenía que ser ahora una gran personalidad y abrazar causas épicas. Por encima de todo, tal vez el romanticismo comprendiera la psicología del escapismo de un mundo cada vez más industrializado y mecanizado. La corriente de ideas románticas fluyó partiendo de la alianza de las artes, el colorismo, el individualismo y el nacionalismo, a los varios mecanismos de escape: revivir el pasado, volver a la Naturaleza y el exotismo.

ALIANZA DE LAS ARTES Y EL COLORISMO Los pintores y escultores comenzaron a trabajar en gran variedad de formas hasta entonces no empleadas, en tanto que los poetas y los músicos, de modo semejante, revelaron la fragmentación de su visión del mundo, al escribir obras más breves y demostrar, por lo regular, una incapacidad para concebir o presentar su mundo como un todo sistematizado. A pesar de que un compositor de la talla de Berlioz escribió sinfonías, los resultados no fueron las estructuras universales integrales de Beethoven, sino sucesiones de piezas de "género" enlazadas por un programa literario, o algún motivo recurrente que les confería una semblanza de unidad.

Fue también nueva la idea de que una obra artística no debía ser un todo autocontenido, sino algo que compartiera muchas relaciones internas y externas con otras obras de arte. Esta idea comenzó con los intentos de algunos artistas para superar muchas de las limitaciones arbitrarias y reglas técnicas de sus artes por separado. La literatura del período está llena de alusiones musicales y los músicos, por su parte, con decisión absoluta, abrevaron en la literatura y tomaron elementos para sus piezas programáticas. Los arquitectos fueron puestos a construir castillos de ensueño salidos de las novelas de Walpole, Scott y Hugo, y es difícil pensar en la pintura de Delacroix o la música de Berlioz sin que acudan a la mente Virgilio, Dante, Shakespeare, Goethe y Byron. Las consecuencias en la música incluyeron una multitud de nuevas e híbridas formas como la sinfonía programática y el poema sinfónico. El arte sonoro se asoció desde su comienzo con las palabras, y la música programática no es en forma alguna invención del siglo XIX. Sin embargo, ningún otro período construyó todo un estilo sobre esta mezcla. Hay también una diferencia notable entre poner música a palabras, como en una canción, o la dramatización musical de una obra, como en una ópera, y basar una forma puramente instrumental en el espíritu de un poema o en el arreglo seriado de episodios tomados de una novela. Berlioz escribe oberturas no sólo para ópera, sino tomadas de novelas como *Waverly* y *Rob Roy* de Scott. Mendelssohn escribió *Canciones sin palabras* para piano, dejando que la imaginación supiera el texto y la *Sinfonía Fantástica* y *Haroldo en Italia* de Berlioz, se volvieron óperas sin palabras. En obras posteriores como la "sinfonía dramática" *Romeo y Julieta* y la "leyenda dramática" *Condenación de Fausto* escritas para solistas, coro y orquesta, Berlioz de hecho escribió óperas de concierto en que quedan a la imaginación del oyente el vestuario y la escenografía. Esta tendencia continuaría hasta alcanzar su clímax en los dramas musicales de Ricardo Wagner, que concibió como una *Gesamtkunstwerke* esto es, una obra completa, consumada o integral de arte.

Entre las innovaciones importantes de la época podemos incluir una importancia cada vez mayor concedida al color en las diversas artes, por su propio valor y por su capacidad para expresar un significado simbólico. Para los arquitectos y escultores el color se asoció con lo pintoresco y el color local. La poesía comenzó a depender de los sonidos de las palabras y su atractivo a los sentidos, más que a la mente. La "Ronda de Aquelarre" de Hugo, con sus ritmos de sonidos y colores repetidos, carecía prácticamente de sentido si se omitiese su color literario. Para Delacroix, más que la línea o la composición, el color fue la dimensión de la cual dependió para la intensidad de expresión. "Cuando los colores están adecuadamente colocados" escribió Delacroix en su diario en 1847, "las líneas cuidan de sí mismas". El arte de Berlioz puede ser comprendido sólo cuando se escuchan sus ideas musicales en la instrumentación original. Este es un compositor que desafía a la transcripción. Si el solo del corno inglés en la "Escena en el campo" del tercer movimiento de la *Sinfonía Fantástica* fuese tocado por una flauta o clarinete, la

intención expresiva de Berlioz desaparecería al instante. Este ejemplo revela el grado en que el compositor dependió del color sonoro de instrumentos específicos, y en sus manos la instrumentación se volvió una dimensión musical propia, capaz de tener su propio peso expresivo, independiente de la melodía y el ritmo. Delacroix y Berlioz basaron sus estilos principalmente en el color.

INDIVIDUALISMO ROMANTICO Y NACIONALISMO El período romántico fue también la época de la emancipación del individuo, y la era del gran hombre que alcanzó la cima por sus propios esfuerzos. Napoleón había estampado su imagen en su época, con su preeminencia en el campo de la gloria militar y el gobierno del Estado, y con ello dio impulso a la idea de figuras dominantes de talla semejante en los mundos menores de las letras, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. Los artistas rivalizaron entre sí por la máxima posición en sus campos respectivos. En el virtuosismo asombroso en las letras sería difícil sobrepasar a Victor Hugo, que podía escribir con maestría en cualquier estilo. Viollet-le-Duc y otros arquitectos podían reproducir a la perfección cualquier edificio en la historia de la arquitectura, y los nombres de compositores y ejecutantes de un virtuosismo excepcional como Paganini y Liszt, son legendarios. Todo ello fue tal vez, una afirmación positiva del hombre cuyo papel disminuía cada vez más ante la colectivización social creciente. Cada obra de arte se asoció con la personalidad de un individuo característico. No bastó para un artista ser maestro en su arte, así fuese muy alto el grado de habilidad que poseyese; también tenía que ser un gran hombre, un profeta o un líder. En consecuencia, fue una época en que florecieron la autobiografía, las confesiones, las memorias, el retrato y el exhibicionismo. El deseo de una biografía y la necesidad de "vivir una vida", a menudo exigieron tanto tiempo, que en realidad fueron estorbo para la traducción artística. Más que en cualquier otro período, el artista sintió la obligación de ser una personalidad en el sentido mundano, además de sus actividades artísticas. El sitio que ocupaba el artista en la sociedad había sido tema de enorme importancia para hombres como David y Beethoven, quienes combinaron el fervor moralista del pensamiento revolucionario, con un sentido de responsabilidad social. La defensa apasionada que David hizo por la causa del arte en la legislación francesa y la conducta de Beethoven hacia sus protectores como iguales en un rango social, revelan a ambos hombres como artistas modernos que colocaron la aristocracia del genio en un nivel superior a la heredada.

El grande hombre, empero, no podía existir en un vacío social o político. Byron, Delacroix y otros artistas, se sintieron impulsados a dedicar sus energías y talento a la causa de liberar al oprimido pueblo griego del yugo tiránico turco. No tenía demasiada importancia si un artista se concebía a sí mismo en términos clásicos, como un Prometeo, o bien tomaba el vocabulario medieval y se consideraba un caballero paladín de los débiles contra los fuertes. Simplemente necesitaba un medio geográfico propicio a su obra, color local, y un

material adecuado a sus necesidades creadoras. Algunos pudieron encontrarlo en los cuentos y baladas folklóricas de una localidad particular, otros en colecciones y variaciones de cantos épicos españoles, baladas escocesas, y cuentos de hadas alemanes, y otros en la creación de sinfonías italianas, rapsodias húngaras, mazurcas polacas. Bajo esta luz, el nacionalismo, a semejanza del nuevo florecimiento medieval, fue una declaración septentrional de independencia cultural de la tradición mediterránea, ligada en sentido inmediato en Inglaterra y Alemania con la oposición hacia Napoleón como un César epigono. El nacionalismo de Berlioz se expresó en una forma más sutil, pero sus óperas sin palabras, óperas de concierto y dramas musicales fueron un punto de partida tan distinto de la tradición operática italiana, que prevalecía, como fue el de Weber en Alemania.

ESCAPISMO Durante el período romántico hubo un cisma cada vez mayor ante las realidades de los comienzos de la época industrial y las tendencias escapistas en las artes. El gobierno revolucionario, al reconocer las nuevas tecnologías, había establecido en 1794 una escuela politécnica. Napoleón, empero, aceptó el consejo de David y otros artistas y propició la fundación de una Escuela de Bellas Artes independiente, en 1806. Por esa causa, esto es, preparar ingenieros en una escuela y arquitectos en otra, las técnicas de construcción tendieron a mostrar un divorcio de los aspectos estilísticos de la arquitectura. Cuando los arquitectos comenzaron a emplear hierro colado, fue para construir castillos oníricos y catedrales neomedievales, y cuando los músicos comenzaron a escribir para los cornos y trombones mejorados técnicamente, fue para que resonase el llamado del día del Juicio, e introducir una lluvia neomedieval de fuego y azufre en sus sinfonías. En términos generales, por lo dicho, quedaría para una época ulterior la tarea de explotar el significado completo de la Revolución Industrial.

Las revoluciones norteamericana y francesa que habían despertado en sus comienzos enormes esperanzas y prometían la liberación inminente del hombre, fueron seguidas por una reacción muy cercana al pesimismo, en que los resultados no igualaron a las esperanzas abiertamente optimistas. Por ello, cuando la Revolución de Julio de 1830 colocó en el trono al último de los Borbones, la clase media francesa se vio finalmente frente a un Rey modelado a su propia imagen. En la misma forma en que la burguesía contempló a un Luis Felipe en levita, sombrilla en mano, caminar por el boulevard hacia la Bolsa, descubrió también algo desilusionada que su monarca era como ella, más recio de figura que de corazón y, a su semejanza, interesado más por causas materiales que espirituales. No hay porqué extrañarse que la burguesía, un poco asombrada por lo que vio, buscara compensación psicológica en sueños de personalidades reales del pasado más arrogantes, cuya valentía consistía en aventuras más peligrosas que comprar y vender acciones en la Bolsa. ¿Cómo el Rey Luis Felipe, que vivía en un palacio atestado de las comodidades burguesas de la plomería moderna, podía compararse en la imagen popular con la del arrojado

Dellín de Juana de Arco que vivió peligrosamente perseguido por sus implacables enemigos de un lóbrego y húmedo castillo a otro?

Las actividades de los gusanos de tierra estudiados por Darwin, por ejemplo, fueron infinitamente más útiles que el sublime espectáculo de uno de los leones de Delacroix en combate mortal con un potro. Pero ¿cómo podían los gusanos adueñarse de la imaginación popular como lo hacían los leones? Una fábrica de enorme producción o un ingenioso sistema de alcantarillado de una ciudad producían cuadros y poesía infinitamente más insulsos que los interiores en los harenes orientales y las riberas bordeadas de palmas del Ganges. A pesar de desear emplear los frutos de la Revolución Industrial como medios que los ayudasen en la producción y difusión de sus obras, los artistas de esa época estuvieron totalmente convencidos de que las nuevas tecnologías no hacían a su mundo más bello, por esa causa, se hizo más ancho el hueco entre la utilidad y la belleza. Los artistas, al rechazar reconciliarse a sí mismos con la realidad, buscaron formas mucho más caprichosas y elegantes de evitar el tema. Sabían sin duda lo que ocurría en su mundo. Como intelectuales, estaban mejor preparados e informados que grupos semejantes en otras épocas.

Al emplear estos mecanismos de escape se percataron implacablemente de la realidad de la cual escapaban. "Cualquier época menos la actual y cualquier sitio menos este", fue el credo de lucha del romanticismo. La añoranza por los periodos pasados, fuesen el grecorromano antiguo o el medieval, se expresó en diversas especies de renacimiento. Los nuevos florecimientos de lo clásico y lo medieval fueron aceptados como estilos oficiales, y perduraron más que otros aspectos de romanticismo; por esa causa nos hemos ocupado de ellos con bastante detalle en estas páginas. Pero el vocabulario más completo del escapismo romántico incluyó el movimiento de "vuelta a la Naturaleza", un anhelo de regresar al perdido paraíso de una vida sencilla pastoral, y el exotismo, con sus fantasías de la vida en sitios lejanos.

El resucitar del pasado. El neoclasicismo había sido el primero de los intentos por resucitar el pasado, y la pasión por la exactitud pronto lo dividió en movimientos de restauración griega y romana. Por las novelas históricas y la imaginación romántica despertó el interés en la época medieval y al extender sus estudios, los eruditos en el medioevo, los artistas bucearon cada vez más en la Edad Media. A ello, como consecuencia, seguirían el florecimiento de los estilos gótico, románico y bizantino. La afinidad romántica por el pasado se extendió hasta llegar a la admiración por el Renacimiento y los periodos barrocos. La Biblioteca de Santa Genoveva en París y la Biblioteca pública de Boston, en sus exteriores cuando menos, fueron muestras del resucitar de la arquitectura renacentista y la Opera de París (¡Oh manes de la Revolución Francesa!) revivió al Versalles de Luis XIV. Wagner compuso la ópera *Rienzi* basado en la novela de Bulwer-Lytton acerca de un gobernante del renacimiento romano, y Mendelssohn redescubrió la grandeza de los oratorios de Bach, y en 1829 dirigió la *Pasión según San Mateo* por primera vez desde la muerte del compositor.

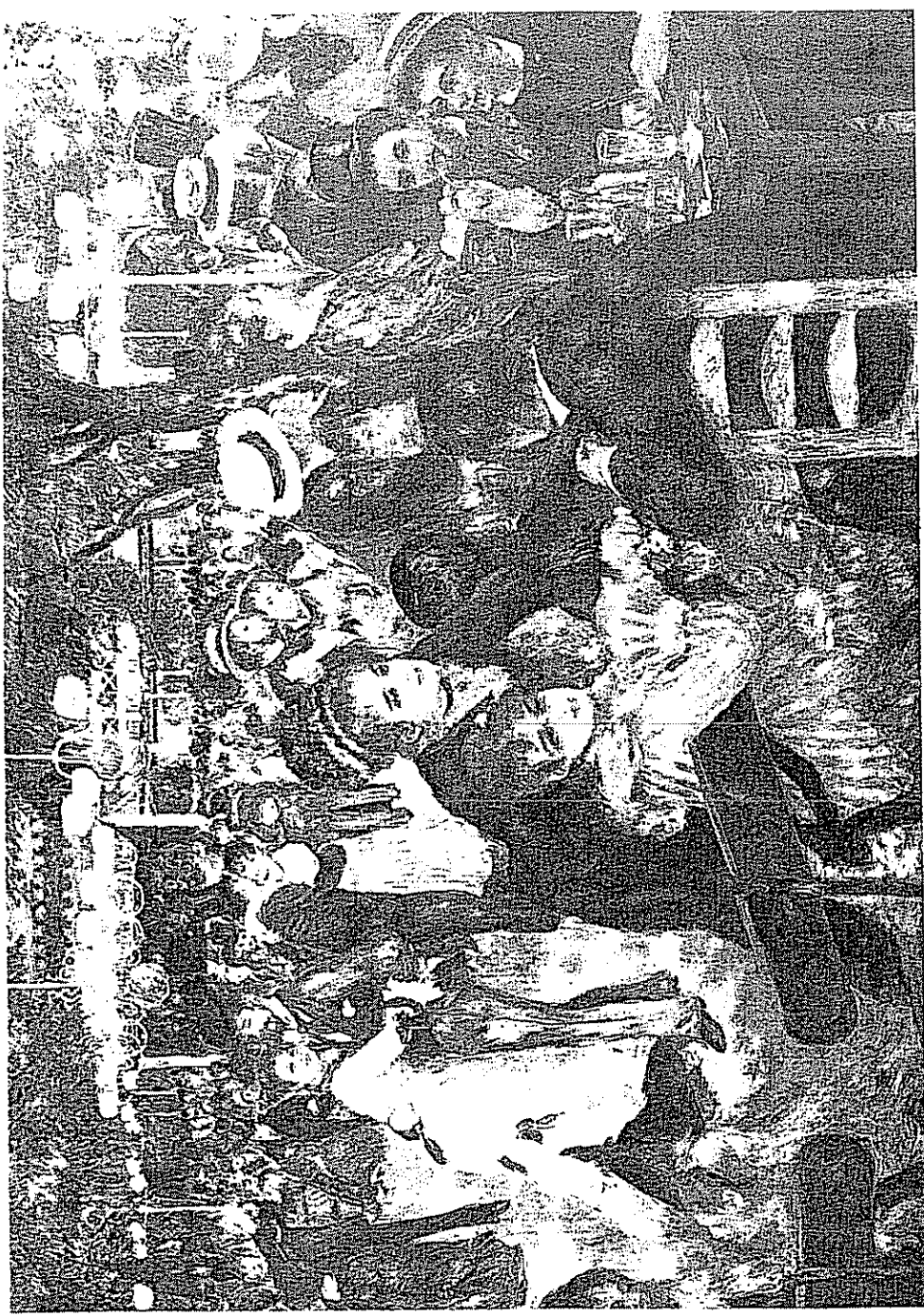
En retrospectiva, la antitesis decimonónica de lo clásico y lo romántico llegó a un punto de resolución, pues en esa época ambos eran considerados como componentes de la misma amplísima idea de restauración. Los artistas que vivieron en el periodo posnapoleónico abrevaron su inspiración de las épocas grecorromanas o medievales con igual facilidad. Juan Nash, por ejemplo, se contruyó para sí una morada neoclásica en Londres y un castillo gótico romántico de la campiña; Rude hizo estatuas de ninfas romanas y de Juana de Arco; Ingres pintó la *Apoteosis de Homero* y más tarde un cuadro de la Doncella de Orleans; Keats escribió "A una urna griega" y también "La víspera de Santa Inés"; Victor Hugo incluyó obras neoclásicas en el mismo volumen que sus baladas medievales; Berlioz admiró a Virgilio con tanta intensidad como a Dante y escribió *Los Troyanos en Cartago*, una ópera basada en la *Eneida* al igual que el *Réquiem*, basado en el himno medieval *Dies Irae*. Después que el neoclasicismo y el romanticismo completasen su curso, la idea del resucitar lo antiguo condujo en los finales del siglo XIX a un eclecticismo amplio en donde un arquitecto virtuoso podía construir un edificio en cualquier estilo del pasado, un pintor podía hacer un retrato o un lienzo histórico a la manera de Ticiano o Rubens, un poeta podía emplear cualquier forma u organización métrica con facilidad, y un compositor podía recurrir a la vena renacentista o barroco en su obra.

Inglaterra y Alemania reclamaron para sí como propio el estilo gótico, y en esos países hubo un alejamiento consciente de los ideales de la antigüedad grecorromana, al igual que un nuevo florecimiento de los estilos renacentista, barroco y neoclásico. En Inglaterra especialmente, el resucitar gótico indudablemente acompañó a la ola de prosperidad producida por la gran expansión industrial, un brillante orgullo nacional y la reacción contra el Imperio Napoleónico que había puesto en peligro al Imperio Británico. La reafirmación del cisma entre la Iglesia Anglicana y la Católica Romana tomó forma en el movimiento de Oxford, que exigió el rechazo absoluto de las formas arquitectónicas grecorromanas por ser esencialmente paganas, y la restauración de liturgias medievales, que a su vez necesitó de medios y escenarios adecuados.

En Alemania, el nuevo despertar del gótico tomó la forma de una visión de las pasadas glorias nacionales relacionadas con la entrada de ese país en la escena europea bajo Carlomagno, a quien los alemanes adoptaron como su héroe nacional Karl der Grosse. La seguridad y preeminencia relativas de Alemania bajo el Sacro Romano Imperio habían continuado de manera intermitente hasta el reinado en el siglo XVI de Carlos V de Habsburgo, el último de los poderosos emperadores. Por esta causa, el pasado jugó un papel importante en el nuevo brio decimonónico que tuvo el poderío alemán, basado, como fue, en el recuerdo de un imperio con predominio nórdico. El nacionalismo alemán que adquirió impulso al ser abolido por Napoleón, fermentó durante el siglo XIX hasta madurar en el vino embriagador de la administración de Bismarck, cuyo aroma hizo recordar a los catadores teutónicos la fragancia heroica de cosechas antiguas como las de Atila. Alarico y Federico Barbarroja.



LAMINA 23. EDUARDO MANET. *El Bar del Foltes-Bergere*, 1881 a 1882. Lienzo al óleo de 94 cm X 1.27 m. Galerías del Instituto Courtauld, Londres.



LAMINA 24. AUGUSTO RENOIR. *Le Moulin de la Galette*, 1876.
Lienzo al óleo de 1.30 m X 1.67 m. Museo del Louvre, París.



LAMINA 25. JORGE SEURAT. *Un domingo por la tarde en la Isla de La Grande Jatte*. (Detalle) 1884 a 1886.
Lienzo al óleo, de casi 2.0 m X 3.15 m. Instituto de Arte de Chicago.



LAMINA 26. VICENTE VAN GOGH. *Noche Estrellada*, 1889. Lienzo al óleo, de 72.5 cm X 91 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York. (Adquirido por el Fondo Lillie P. Bliss.)

Desde el Renacimiento, pasando por la tradición del barroco aristocrático y el siglo XVIII, el arte francés estuvo íntimamente ligado a las formas tradicionales grecorromanas. Durante la Revolución de 1789 y sus consecuencias, una onda de anticlericalismo llevó a la destrucción de algunos edificios medievales, como protesta contra la influencia eclesiástica, y anunció la nueva libertad. El neoclasicismo del primer imperio continuó a través de los primeros años del siglo XIX, y aunque debilitado bajo la restauración borbónica, obtuvo por último aprobación oficial como consecuencia de la Revolución de Julio de 1830. Por detrás de la faceta política, empero, la destrucción de monumentos medievales de manera indirecta estimuló a algunos grupos a conservar parte de estas obras en museos. Cuando las glorias de su propio pasado medieval llamaron la atención de algunos franceses en un momento en que la ola popular de entusiasmo neomedieval alcanzaba su ímpetu máximo en Inglaterra y Alemania, este redescubrimiento de lo medieval tendría innegables consecuencias en Francia. A diferencia de la Inglaterra y Alemania protestantes, Francia sólo había roto sus lazos con el catolicismo romano en una breve temporada durante la primera ola de fervor revolucionario. Incluso Napoleón había aceptado la conveniencia política de suscribir un concordato con el Vaticano, y ser coronado en recinto sagrado en Nuestra Señora de París, en presencia del pontífice romano.

La fuerza del estado francés fue tanta, que pudo soportar presiones extranjeras incluso en la época de la Revolución y más tarde embarcarse en la conquista del continente europeo bajo Napoleón; por esta causa no participaron de manera alguna complejos nacionales de inferioridad. De manera importante, fue sólo cuando la estrella de Francia como nación declinó bajo la coalición que derrotó a Napoleón, cuando el estilo romántico asentó firmemente sus bases en el espíritu y la imaginación francesa. Incluso en estas circunstancias perduró de manera oficial menos de una generación, esto es, el lapso entre las Revoluciones de 1830 y 1848.

Retorno a la Naturaleza. Rousseau había sonado ya el clarín de "retorno a la Naturaleza" desde finales del siglo XVIII. Al hacerlo, desafió la imagen urbana, civilizada y aristocrática del hombre, al ensalzar el tipo del salvaje de noble corazón cuyo encanto rústico era producto del rechazo hacia la sociedad y comunicarse con una Naturaleza no hollada por manos humanas. Por círculos cortezanos, y su pequeña ópera rústica *Le Devin du Village* (el adivino de la aldea) fue representada con gran éxito para Luis XVI en Versalles. De sus ideas dependió en parte el auge de las casas de campo completadas con un establo con vacas y un molino, que la reina María Antonieta había construido para su deleite entre los formales jardines de Versalles.

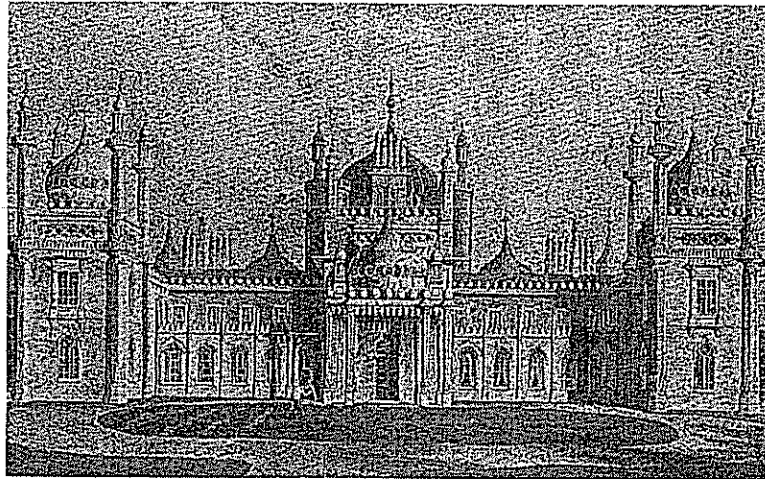
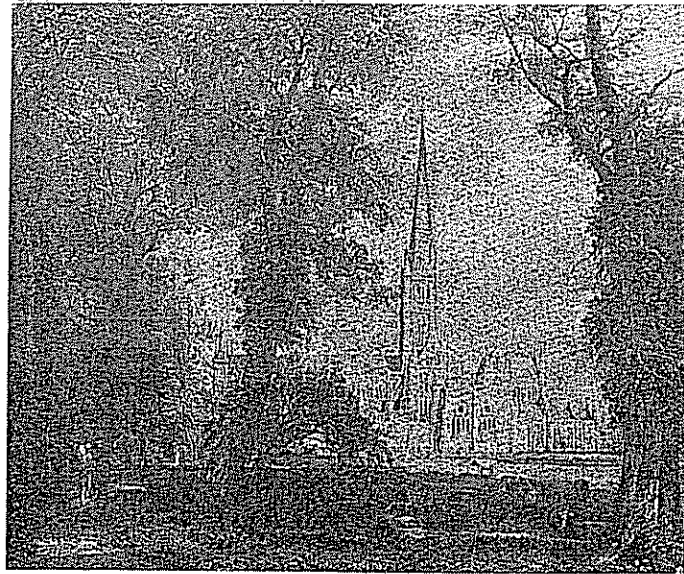
La idea del retorno a la Naturaleza echó raíces y se volvió uno de los mecanismos de escape más populares del siglo XIX de ese estrato de la población que vivía en las ciudades y soñaba en una idílica vida en el campo, que no tenía intención de vivir realmente. Estas personas gozaban, empero, de la lectura de poesía llena de

imágenes de la Naturaleza, al igual que de baladas folklóricas y cuentos de hadas. Adquirieron paisajes de Corot y las escenas campesinas ahora familiares de Millet, adornaron las paredes de sus apartamentos y casas urbanas. *La Sinfonía pastoral* de Beethoven y los *Murmullos de la selva* de Wagner, al igual que docenas de piezas para piano y canciones, dieron la nota bucólica apropiada en música. La ópera de Weber *El cazador furtivo* que había sido el éxito de la temporada de 1826 en París, arrojó luz sobre alguno de los efectos más sombríos de la naturaleza. En ella se aprovecha con enorme talento los poderes siniestros de la noche, y las fuerzas sobre las que domina son presentadas con eficacia en la siniestra escena de la Cañada del lobo. La Naturaleza en este caso, al igual que en el *Fausto* de Goethe incluía aspectos malignos y benignos, y en ambas obras se desencadenaban terribles fuerzas elementales, al igual que los poderes de un personaje mágico y fantástico.

Entre los paisajistas sobresalió Juan Constable con sus apacibles estudios de la campiña inglesa como la *Catedral de Salisbury desde el jardín del obispado* (fig. 275). En comparación con los paisajes del Lorenés, que tanto admiraba Constable, la composición de la *Catedral de Salisbury* es tan placentera e informal como un jardín inglés al ser comparado con un jardín francés apegado a las formas. El mayor interés pictórico de Constable fue captar los volátiles cambios de la atmósfera; las infinitamente variadas intensidades de luz en días claros, lluviosos o brumosos; la luz del sol filtrada por las translúcidas hojas de los árboles y los reflejos cambiantes del policromo cielo y las imágenes de las nubes en el agua. Para aprehender estos efectos, al aire libre Constable hacía innumerables bocetos al óleo y después terminaba la pintura en su estudio. Cuando sus pinturas fueron exhibidas en París, su frescura, tonos cálidos y espontaneidad causaron una conmoción. Delacroix admiró el audaz empleo que Constable hacía del color, y su capacidad descriptiva e innovaciones técnicas tuvieron influencia importante en los impresionistas de épocas ulteriores.

Exotismo. Los embriagadores perfumes del Oriente también aturdieron las narices y por ende, las fantasías de los mecenas, intelectuales y artistas románticos. Mientras osados negociantes abrían nuevos mercados extranjeros y misioneros llegaban a lejanos países para tratar de establecer un puente entre los mundos pagano y cristiano, los artistas activamente trataban de adueñarse de la imaginación popular con escenas de misterios exóticos asociados con lejanas tierras y gentes. Desde 1759 Arturo Murphy en el prólogo de una obra llamada *Huérfanos de China* proclamó: "Basta ya de Grecia y Roma: las agotadas glorias de cada una no atraen ya más". Por esta causa, el mundo Oriental fue sumado al repertorio imaginativo, y su cambiante imagen de una forma u otra se ha reflejado en las artes desde esa época. Reflejos de esta fase temprana pueden hallarse en obras como *El encuentro imprevisto* o los *Peregrinos de la meca* de Gluck (1764), y el *Rapto del Serrallo* de Mozart (1785), con su ambiente en un harén turco, y en la novela oriental de Guillermo Beckford *Vathek* (1786).

Fig. 275. JUAN CONSTABLE. *Catedral de Salisbury desde el jardín del obispado*, 1836. Lienzo al óleo, de 84 cm X 108 m, colección Frick, Nueva York (derechos reservados)

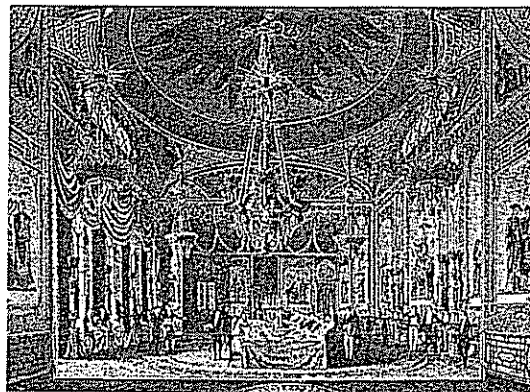


Izquierda Fig. 276. JUAN NASH. *Pabellón real en Brighton*, 1815 a 1821. Litografía del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Abajo Fig. 277. JUAN NASH. *Salón de banquetes, Pabellón real de Brighton*: 1815 a 1821. Litografía del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

Los jardines Kew en Londres fueron tachonados de fantásticas estructuras que revelan una imaginación sin límites. Algunos caminos condujeron a pequeños pabellones rococó, otros a templos griegos o castillos góticos. Entre ellos se contaron una mezquita musulmana, un palacio morisco y una mansión al estilo Confucio. Una pagoda, construida por el arquitecto palladiano conservador Guillermo Chambers, es la única de esas bagatelas que ha sobrevivido.

Poco tiempo después Napoleón daría la Batalla de las Pirámides (1798). En Inglaterra un cuento llamado *Talabor el destructor* (1799) de Roberto Southey incluía capítulos llamados "El círculo del desierto" y "Vida en



una tienda árabe. Las salas de recibir fueron cubiertas con empapelados con escenas de la China de los mandarines, y elegantes anfitrionas vestidas a la moda servían té en mesas chinas de estilo chippendale. El Príncipe regente de Inglaterra, a semejanza de Kubla Khan en poema de Coleridge, decretó la erección de:

Una majestuosa tienda de placer
en donde Alfa, el río sagrado, fluye
por cavernas inmensurables para el hombre
hasta el tenebroso mar.

En una manera menos poética aunque no menos fantástica, ello quedó plasmado en el Pabellón Oriental que el Príncipe regente encargó a su arquitecto en su lugar favorito de veraneo en Brighton Juan Nash, que había construido una exótica casa de campo para un noble que había vivido en la India hizo una "extravagancia" milinchesca en un estilo que fue llamado "gótico hindú". El exterior (fig. 276) es una exótica fantasía de minaretes y cúpulas agujas y pagodas todas construidas sobre armazones de hierro colado. Sobre el amplio comedor se extiende una enorme cúpula pintada a manera de las ramas de una palmera (fig. 277). Completan el decorado candeleros en forma de nenúfares suspendidos de las garras de hierro de dragones llenos de escamas, lámparas en flor de loto, vajilla laqueada oriental y mobiliario en estilo chino Chippendale.

En 1819 apareció la obra *El mundo como una voluntad y una idea* de Schopenhauer, basado en la filosofía oriental de la negación de la voluntad. En una rebelión

contra el racionalismo académico y el naturalismo científico de su época Schopenhauer volvió los ojos hacia el misticismo oriental. Pensó que el hombre podía lograr la paz consigo mismo, armonía con sus semejantes y liberación definitiva en el infinito, al renunciar a las ambiciones personales y los afanes materialistas. Ricardo Wagner refleja esta idea al final de *Tristán e Isolda* en que la infeliz heroína, después de la muerte de su amado aspira al éxtasis del Nirvana al entregar su torturado espíritu a los ritmos cósmicos del espíritu del universo.

Las coloridas estampas japonesas encontraron gran aceptación en Europa después del viaje del almirante Perry entre 1852 y 1854, y ejercerían un efecto importante en la pintura. Gautier publicó un libro, *El Oriente*, en 1860, basado en sus viajes, y al año siguiente que representó una ópera de Auber, *La Circasiana*. En la misma época, Delacroix pintaba uno de sus últimos cuadros *La caza del león*, que representa vívidamente la fiera lucha de hombres y caballos contra la ferocidad indomable de los animales salvajes. En 1862 fue puesta en escena la ópera *La Reina de Saba*, de Gounod. La búsqueda de escenarios exóticos culminó en dos de las más grandes obras del repertorio lírico: *Aida* de Verdi escrita en 1871 para la Opera del Cairo, para celebrar la apertura del canal de Suez, y *Carmen* de Bizet, basada en un cuento breve de Mérimée, que fue estrenada en 1875. Por finales del siglo había comenzado a declinar el exotismo, y el novelista realista Zola se burlaba de su colega romántico Gautier porque "necesitaba un camello y cuatro sucios beduinos para estimular su imaginación y entrar en actividad creadora".

20 LOS ESTILOS REALISTA E IMPRESIONISTA

PARIS, FINALES DEL SIGLO XIX

El neoclasicismo y el romanticismo se caracterizaron por una fuga de la realidad; por lo contrario, el realismo y el impresionismo trataron de avenirse a ella. Una medida de la potencia del progreso social es el encumbramiento y rechazo rápidos de las diversas formas de gobierno en Francia entre 1789 a 1852. Entre la monarquía absoluta de Luis XVI y el imperio de Napoleón III, París atravesó por un reinado revolucionario del terror, una república, el Imperio Napoleónico, una restauración real, una monarquía constitucional y una comuna socialista. En tanto todos estos altibajos acaparaban la atención de las masas, la Revolución Industrial había iniciado cambios más profundos y radicales. La multiplicación de las fábricas por el empleo de los nuevos métodos de producción con maquinarias, señaló el cambio de una economía agraria a una economía urbana, y la emigración de gran número de personas de los campos a las ciudades. En tanto el trabajador del siglo XVIII había sido capaz de sopesar el producto tangible de su granja u obtener satisfacción en la terminación de un bello par de zapatos hechos a mano, su equivalente decimonónico intercambió los elementos intangibles de su tiempo y trabajo, por una vida precaria y fragmentada.

La aplicación de los conocimientos científicos modernos al progreso industrial abrió novísimas posibilidades a las artes. Materiales nuevos como el hierro colado facilitaron la construcción rápida de edificios, y proporcionaron el medio con el cual podía producirse con rapidez y baratura complicados elementos decorativos hasta entonces trabajados laboriosamente a mano, para satisfacer las demandas impuestas por lo práctico y lo pintoresco. La pintura, de modo semejante, debe a la ciencia moderna el perfeccionamiento de los pigmentos químicos. Productos sintéticos comenzaron a substituir a los antiguos pigmentos naturales terrestres y minerales en polvo, y a menudo con ellos se lograba mayor brillantez e intensidad que con el producto original. Las reproducciones a bajo precio como la litografía y otras artes gráficas, permitieron a los artistas contar con una distribución más amplia de sus obras y un público nuevo. Los medios y facilidades brindados por la imprenta mecánica condujeron a la distribución masiva de periódicos, novelas y partituras musicales. Los bastidores metálicos, en vez de los de madera para los pianos, significaron que los pianistas podían contar con instrumentos de mayor tamaño y duración, con la ventaja de que no perdían su afinación durante bastante tiempo. La invención de nuevos mecanismos de válvula y la estandarización relativa de su manufactura, dio a los compositores una seguri-

dad razonable de obtener los complejos efectos instrumentales que exigían en sus orquestaciones.

De la mitad del siglo XIX en adelante, los gobiernos buscarían fórmulas constitucionales que establecieron un justo equilibrio entre los derechos sociales y el progreso material; las diversas sectas religiosas trataban de reconciliar las antiquísimas verdades de las Sagradas Escrituras con los nuevos conocimientos científicos; las teorías sociales se ocuparon de la forma en que el liberalismo político podía evolucionar a la par con la ortodoxia religiosa, y las diversas doctrinas filosóficas intentaron una nueva reconciliación entre los conceptos estáticos absolutos del idealismo y el pensamiento dinámico en que se basaban las teorías de la evolución. Los arquitectos investigaban la forma en que su obra podía quedar en el reino de las Bellas Artes y a pesar de ello, emplear nuevos materiales y métodos tecnológicos que tenían ya a su disposición. Escultores como Rodin se planteaban el problema de substituir los tradicionales temas mitológicos e históricos por temas más contemporáneos. Los pintores realistas e impresionistas buscaron una fórmula para la incorporación, en el marco aceptado del arte pictórico, de los nuevos descubrimientos físicos respecto a la naturaleza de la luz y su percepción por el ojo humano. Novelistas como Zola trataban de establecer una alianza entre los métodos científico y literario. Poetas y escritores como Mallarmé y Maeterlinck buscaban un punto intermedio entre las realidades de la época revolucionaria y las limitaciones tradicionales de la expresión poética. Compositores como Debussy se lanzaban a la empresa de armonizar los nuevos descubrimientos acústicos que abarcaban la física sonora, con los aceptados conceptos de tonalidad en forma musical.

Gobiernos y gobernantes sentaron los pies en tierra desde las alturas heroicas e histriónicas, para amoldarse en la gris pero necesaria rutina de la oficiosidad burocrática. Las energías de los artistas fueron desviadas de los temas históricos y exóticos, a la vida diaria y sucesos aparentemente triviales. Las novelas de Balzac y Dickens se ocuparon del comentario y la crítica sociales, al igual que el arte de Honorato Daumier. Las gentes del París de Daumier viven en obras de género como el *Vagón de tercera clase* (fig. 278) en donde el sentido de crítica social del artista está en sordina y se nos revelan en primer plano su profunda comprensión y compasión humana. Con la fealdad, la violencia y las técnicas para obtener impacto, empero, se buscaba interesar sin insultar ni ofender a los posibles mecenas para no enajenarse.

Todos estos nuevos progresos hicieron que los artistas volvieran los ojos al nuevo mundo de la gran ciudad, en



Izquierda. Fig. 278 HONORATO DAUMIER *Vagón de tercera clase*. Hecho por 1862. Lienzo al óleo. de 65 cm X 87 cm. Galería de Arte Walters. Baltimore

Abajo. Fig. 279 GUSTAVO COURBET. *Un entierro en Ornans*. 1849. Lienzo al óleo de 308 m X 620 m. Museo del Louvre. París

busca de material de inspiración. Lo artificial substituyó a lo natural, y los encantos urbanos eclipsaron a los de la Naturaleza. Lo cotidiano predominó sobre lo insólito y la realidad actual prevaleció definitivamente sobre lo no presente.

PINTURA

A mediados del siglo XIX los pintores jóvenes más importantes rechazaron los vuelos románticos de la imaginación y las glorificaciones académicas del pasado heroico. Gustavo Courbet estaba a la vanguardia de aquellos que a sí mismos se llamaron realistas y definieron la pintura como un lenguaje físico, y excluyeron lo metafísico y lo invisible. Los santos y milagros del siglo

XIX. en el arte de Courbet fueron minas, máquinas y estaciones de ferrocarril. Con una mirada agudísima y un deseo de dejar plasmado exactamente todo lo que veía a su alrededor, Courbet de manera consciente decidió hacer arte del lugar común. Su pintura se preocupó por el presente y no por el pasado, por lo momentáneo y no por lo permanente, por cuerpos y no por almas, por la materialidad y no con la espiritualidad. Sus desnudos no sugirieron ninfas ni diosas: simplemente fueron las modelos que posaban en su estudio. Los habitantes del poblado reunidos en su *Entierro en Ornans* (fig. 279), están allí por un sentido del deber. El sacerdote lee rutinariamente las oraciones fúnebres, y el sepulturero con cierta indiferencia espera terminar su tarea. Nadie revela un gran dolor y el cráneo y el hueso en el borde



CRONOLOGIA: Finales del siglo XIX

Hechos generales

1830 a 1848	Luis Felipe es Rey constitucional
1837 a 1901	Victoria reina en Inglaterra
1839	Daguerre y Niepce publican sus descubrimientos de la fotografía; de ello resulta el daguerrotipo
1848	Revolución de Febrero: es derrocado Luis Felipe
	Se proclama la Segunda República Francesa
1851	Marx y Engels publican el <i>Manifiesto comunista</i>
	Gran Exhibición de las Naciones en Londres; uno de los edificios construidos fue el Palacio de Cristal, por Paxton
	Luis Napoleón, presidente de la Segunda República da un <i>golpe de estado</i> y se vuelve dictador
1852 a 1870	Luis Napoleón reina como emperador Napoleón III
1853	El almirante Perry da a conocer el Japón al mundo occidental
1856 a 1866	Helmholtz (1821 a 1894); publica su <i>Manual de óptica fisiológica</i> , la <i>Teoría de la sensación del tono</i> y la <i>Teoría fisiológica de la música</i> (publicadas en 1863)
1857	Baudelaire publica <i>Las flores del mal</i>
1858 a 1868	Labrouste construye la Biblioteca Nacional
1859	Darwin publica <i>El origen de las especies</i>
1863	Renan publica su <i>Vida de Jesús</i>
1870 a 1871	Guerra francoprusiana; Napoleón III abdica; se establece la Tercera República Francesa; Alemania se une como imperio
1871	Carlos Darwin publica su <i>Origen del hombre</i>
1874	Primera exhibición de los impresionistas
1889	En París se celebra la gran Exposición Universal y uno de los edificios es la Torre Eiffel
1892	Se representa en París <i>Pelléas y Mélisanda</i> de Maeterlinck
1896	Henri Bergson publica <i>Materia y Memoria</i>
1902	Se representa en París <i>Pelléas y Mélisanda</i> de ópera de Debussy sobre la obra de Maeterlinck

Pintores

1808 a 1879	Honorato Daumier
1819 a 1877	Gustavo Courbet
1832 a 1883	Eduardo Manet
1834 a 1903	Jaine A. McNeil Whistler
1834 a 1917	Edgar Degas
1839 a 1906	Pablo Cézanne

de la tumba dan un toque realista más que macabro. Courbet, empero, a veces llega casi a apasionarse por la fealdad como sus antecesores lo habían hecho con la belleza. Courbet y su joven colega Eduardo Manet que recibió su influencia, a veces sin querer, sienten un interés emocional por sus temas a pesar de sí mismos.

Los artistas que siguieron la lección de Courbet intentaron incluso acercarse más a la Naturaleza para crear un arte basado en la inmediatez de expresión. Tomaban sus caballetes, se iban al aire libre y trataban de hacer el máximo de pintura directamente, en la medida de lo posible, y no trabajar en sus estudios con base en bocetos. Se opusieron a pintar una obra que expresa-

1840 a 1926	Claudio Monet
1841 a 1919	Pedro Augusto Renoir
1848 a 1903	Pablo Gauguin
1853 a 1890	Vicente van Gogh
1859 a 1891	Jorge Seurat
1864 a 1901	H. M. R. de Toulouse-Lautrec

Escultores

1827 a 1875	Juan Bautista Carpeaux
1840 a 1917	Augusto Rodin

Arquitectos

1801 a 1865	José Paxton
1801 a 1875	Enrique Labrouste
1809 a 1891	Jorge Eugenio Haussmann
1832 a 1923	Gustavo Eiffel

Músicos

1813 a 1883	Ricardo Wagner
1822 a 1890	César Franck
1833 a 1897	Johannes Brahms
1835 a 1921	Camilo Saint-Saëns
1838 a 1875	Georges Bizet
1842 a 1912	Julio Massenet
1845 a 1924	Gabriel Fauré
1860 a 1956	Gustavo Charpentier
1862 a 1918	Claudio Debussy
1875 a 1937	Mauricio Ravel

Escritores y filósofos

1798 a 1857	Augusto Comte
1799 a 1850	Honorato de Balzac
1809 a 1865	Proudhon (Pedro José)
1812 a 1870	Carlos Dickens
1820 a 1903	Herbert Spencer
1821 a 1867	Carlos Baudelaire
1821 a 1880	Gustavo Flaubert
1828 a 1906	Henrik Ibsen
1840 a 1902	Emilio Zola
1842 a 1898	Stéphane Mallarmé
1844 a 1900	Federico Nietzsche
1850 a 1893	Guy de Maupassant
1859 a 1941	Henri Bergson
1862 a 1949	Mauricio Maeterlinck
1870 a 1925	Pierre Louÿs
1871 a 1922	Marcel Proust

ra filosofía o mensaje algunos, o bien tuviese asociaciones literarias, y cultivaron una indiferencia calculada hacia el contenido pictórico. El realismo óptico fue llevado al punto de separar la experiencia visual de la memoria y evitar toda asociación que la mente normalmente pusiese en juego. En 1874 Claudio Monet exhibió un cuadro llamado *Impresión Salida del sol*, que dio al nuevo movimiento su nombre. En el comienzo *Impresionismo* fue usado como término de mofa por la crítica. El vocablo ha perdurado y conlleva cierta adecuación con ese estilo, y entraña lo inacabado, lo incompleto, algo del momento, un acto de visión instantánea, una sensación y no una percepción consciente.

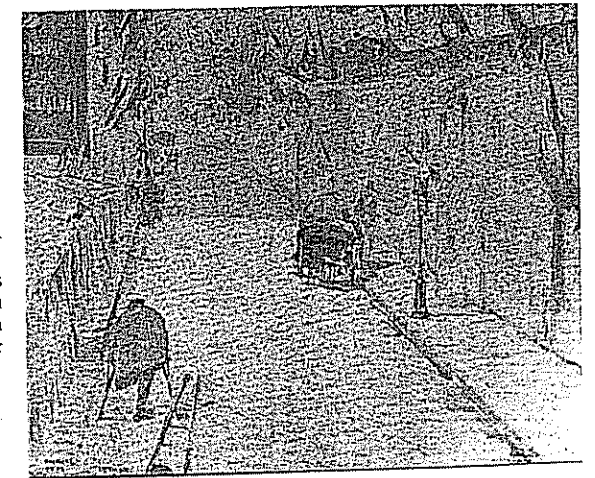
Es imposible, por supuesto, justificar reclamo alguno de una relación directa de causa a efecto entre la ciencia y el arte en este periodo, o cualquier conexión formal entre la física óptica y la pintura. Es igualmente imposible afirmar que los pintores no se percataron o bien mostraron indiferencia hacia adelantos como la invención de la cámara, los descubrimientos científicos acerca de la naturaleza de la luz y los nuevos conocimientos de la fisiología del ojo. Desde 1839 se habían publicado las investigaciones conjuntas de Daguerre y Niepce en la impresión de imágenes fotográficas en placas metálicas preparadas. La revelación que las imágenes visuales dependían principalmente de pequeñas gradaciones de intensidades luminosas, indudablemente tuvo efecto en la pintura. Físicos, incluido Helmholtz, hicieron descubrimientos acerca del prisma de colores de que está compuesta la luz blanca, y señalaron que la sensación del color guarda mayor relación con una reacción retiniana del ojo, que con los propios objetos. El disco cromático también demostró que dos colores separados en el disco en reposo eran fusionados por el ojo en un tercer color cuando se le confería movimiento rápido; y cuando se giraba el disco con todos los colores del espectro el ojo los percibía transformados en un tono que era casi blanco.

Los pintores también hicieron alguna especulación, por su parte, acerca de la naturaleza de la experiencia visual. Su razonamiento fue que el ojo no ve realmente formas y espacio sino que los deduce de las intensidades variables de luz y color. Los objetos no son tanto entidades en sí mismos como agentes para la absorción y refracción de la luz. Los perfiles rígidos, y por ende, las propias líneas, no existen en la Naturaleza. Las sombras, sostuvieron, no son negras, sino que tienden a captar un color complementario de los objetos que las producen. Llegaron a la conclusión de que el pintor debía preocuparse por la luz y por el color más que por los objetos y las substancias. Una pintura debía consistir en un desdoblamiento de la luz solar en sus partes componentes, y la brillantez debía lograrse por el empleo de los colores primarios que integran el espectro. En vez de verdes mezclados por el pintor en su paleta, debían ser impresiones pinceladas separadas de amarillo y azul, una junto a la otra, y dejar que el ojo del espectador las mezclara. Lo que de cerca parece confusión, se percibe con nitidez a la distancia adecuada. De esta forma, al tratar de graduar la luminosidad de sus lienzos para dar la ilusión de luz solar filtrada a través de un prisma, lograron un verdadero carnaval de color en que el ojo parece unirse en una danza de intensidades luminosas vibrantes. Como resultado de este reexamen de sus medios técnicos, los impresionistas descubrieron un nuevo método de representación visual.

Eduardo Manet pintó *Calle de Berna* (fig. 280) en los últimos años de su carrera, teniendo presente la teoría impresionista. En este cuadro recrea una vista urbana por una configuración de planos interrelacionados. Por

sutil empleo de intensidades cromáticas más que por perspectiva lineal, logra el efecto de alejamiento a la profundidad. En otras versiones de esta escena pintó algunos peones camineros en primer plano y su elección de esa escena informal callejera concuerda con la preferencia general por temas que pudieran ser captados en una sola mirada, y no por los que la vista debe estudiar con cuidado y detalle. También es ejemplo del cultivo consciente de lo accidental, esto es, la escena al azar, en que es imposible el compromiso o la participación emocional con el tema.

La última obra de magnas dimensiones de Manet, el *Bar en el Folies-Bergère* (lámina 23) es un alarde técnico de enorme magnitud. A primera vista al mismo observador, le parecería ser el cliente que la cantinera espera servir, pero el parroquiano parece ser el caballero con sombrero de copa, barba y perilla cuya imagen en el espejo casi se confunde con la de la joven. Para haber obtenido la imagen precisa y correcta, la joven hubiese necesitado estar casi de lado, para producir dicha imagen reflejada, pero con licencia poética Manet nos la pinta totalmente de frente. La composición rigurosamente estructurada, con la doble imagen de la pensativa camarera y las botellas y objetos de la sorprendente naturaleza muerta en primer plano, definen las líneas verticales y el mostrador de mármol en primerísimo plano, la mesa por detrás y la imagen reflejada del antepecho procuran el equilibrio horizontal. La escena de la "vida bohemia" está bañada por relumbrante luz de gas de la cual las arañas de cristal reflejan destellos, botellas de vinos de diversas formas y marcas, el vaso y la fuente con frutas, y la escena del anfiteatro reflejada en la resplandeciente superficie del espejo. Salvo la figura de la camarera, todas las demás son sugeridas y no definidas. Con pocas pinceladas audaces, Manet crea jóvenes con gemelos de teatro, damas en vestidos de vivos colores, hombres barbados con sombreros de copa, y por encima de todo, capta el espíritu de una diversión nocturna.



Derecha. Fig. 280. EDUARDO MANET *Calle de Berna* 1878. Lienzo al óleo de 63 cm X 78 cm. Colección Paul Mellon

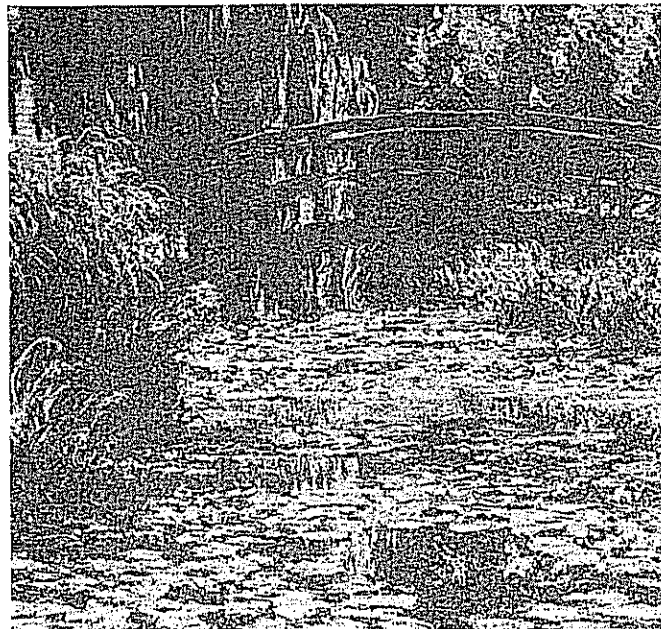


Renoir, contemporáneo de Manet aunque más joven, había pintado una escena semejante en un café popular al aire libre en París, *Le Moulin de la Galette* (lámina 24) que había sido exhibido en la misma muestra impresionista en 1877. La fuerza absoluta del color impresionista se advierte en el arco iris de tonos brillantes, especialmente las variaciones de azul y la maravillosa intensidad de la luz solar filtrada, que Renoir plasmó a discreción. Su intención obvia fue evocar la atmósfera de desenfadada alegría y los remolinos de la danza, al igual que el gozo sensual en un mundo intangible de color y luz.

Más que ningún otro pintor, Claudio Monet fue la figura central del impresionismo y su cuadro *Estación de San Lázaro* (fig. 281), se encuentra entre sus obras más típicas. La captación de la atmósfera húmeda, la mezcla de vapor y humo, la brumosa luz que se filtra desde el gran patio y el techo transparente, y el contraste entre los espacios abiertos y las formas cerradas de las máquinas y vagones, son lo que más le preocupaban. No hay prisas ni carreras, dramas de gente que llega o sale, multitudes ni excitación, interacción de hombres y máquinas, como cabría esperar en un escenario de esa índole. En vez de ello, las personas simplemente se enfilan en la sala de espera hacia el tren y los empleados ferroviarios se ocupan de sus tareas, en forma directa y sin distracciones. En consecuencia, el cuadro se transforma en un estudio atmosférico en azules y verdes.

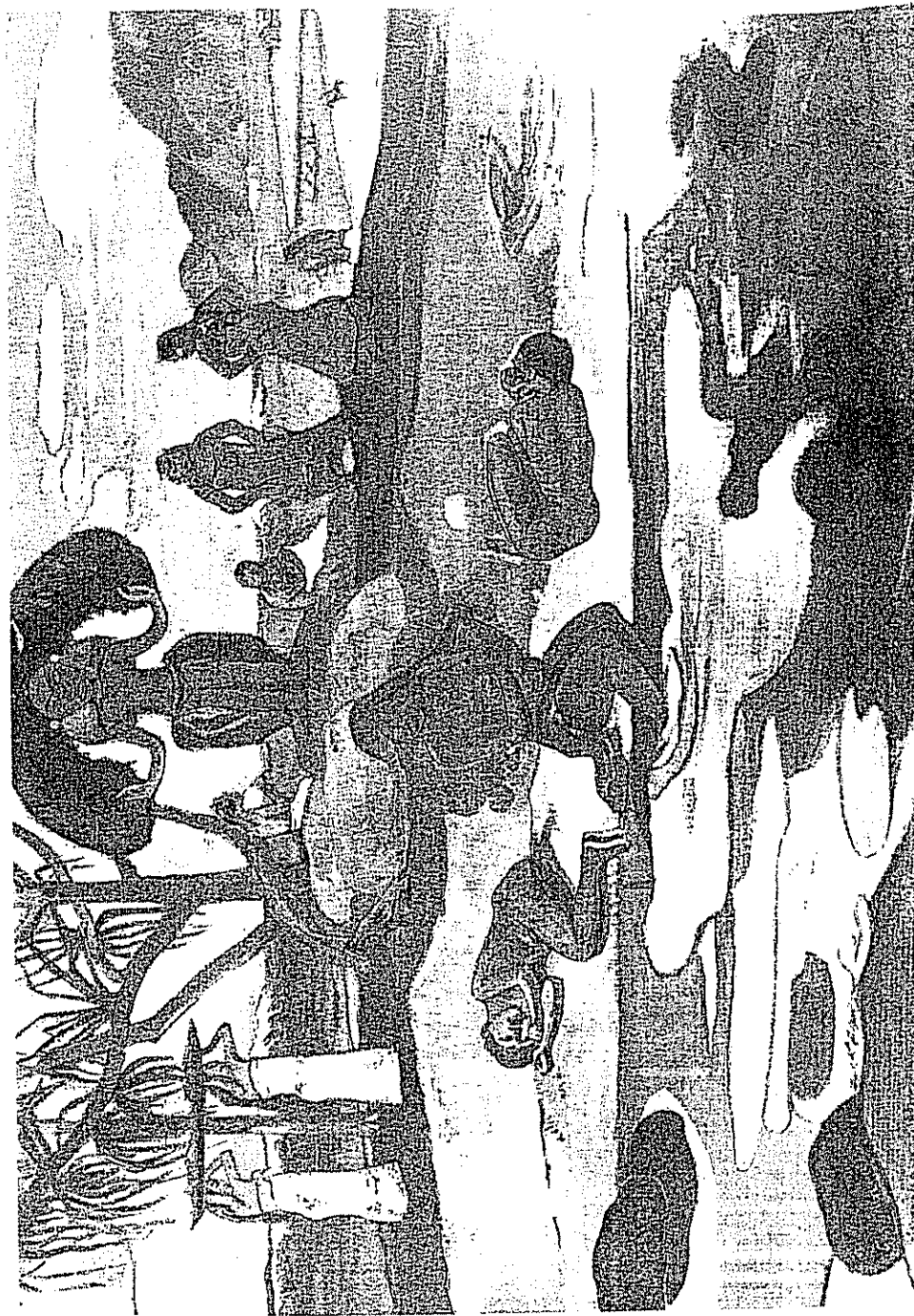
El perfeccionamiento absoluto de la técnica, la disociación cromática de Monet, puede advertirse con mayor nitidez en *Jardin en Giverny* (fig. 282) su hogar suburbano. En la obra descomponen la luz en un espectro de colores brillantes, que deleitan al ojo al formar trémulos trazos en las hojas y los nenúfares, y alrededor de ellos.

Las imágenes del agua reaparecen muchas veces en la pintura impresionista. Su iridiscencia, su fluidez, los reflejos de su superficie y el juego perpetuo de cambiante luz, hacen del agua el medio ideal para expresar el carácter insubstancial, fugaz y no permanente, de la experiencia visual. La figura 282 es una de las muchas versiones que Monet pintó del mismo tema y su técnica nos revela que los objetos que pintó, tenían menor importancia que la luz y la atmósfera que los rodeaban. Para captar el momento que deseaba, en un solo día es



Arriba Fig. 281 CLAUDIO MONET *La estación de San Lázaro* 1877. Lienzo al óleo de 64 cm X 78 cm. Instituto de Arte de Chicago.

Derecha Fig. 282 CLAUDIO MONET *Jardin en Giverny*. Hecho por 1899. Lienzo al óleo de 90 cm X 100 m. Se desconoce el sitio en que está actualmente.



LAMINA 27. PABLO GAUGUIN. *Mahana No Atua (Día del Dios)*, 1894. Lienzo al óleo, de 65 cm X 86.5 cm. Instituto de Arte de Chicago.



LAMINA 28. PABLO CEZANNE. Naturaleza Muerta: Canasta con naranjas. 1890 a 1894. Lienzo al óleo, de 64 cm.

probable que haya hecho una serie de lienzos, uno del jardín en el amanecer, otro con la luz intensa de la mañana y otro con el resplandor del atardecer. La siguiente mañana tomaría la escena del amanecer en el punto en que la dejó el día anterior, y cuando cambiara la luz, dejaría de trabajar en ella y seguiría con el siguiente lienzo, y así sucesivamente. Con fría objetividad científica trató de conservar la constancia de su tema pintando series de *Pilas de heno*, la *Catedral de Ruan* y *La estación de San Lázaro*, para enfocar el interés en las variaciones de la luz y la atmósfera. Cada versión varía según la estación, el día o la hora. Monet podría ser llamado incluso el "meteorólogo" de la pintura, si no fuese porque a pesar de sí mismo, su genuino interés y emoción por la Naturaleza suelen traicionar a su objetividad. Cézanne alguna vez señaló: "Monet sólo tiene un ojo, pero, ¡Dios mío, que ojo!"

El impresionismo es claramente un arte del hombre de la ciudad, que a sí mismo se ve en términos de paso temporal, tensiones crecientes y cambios súbitos. Su volátil vida es gobernada por fuerzas pasajeras y no por permanentes, y llegar a ser o devenir es más real para él, que ser. Los pintores impresionistas sin vacilaciones eligieron temas vulgares de la vida diaria, como escenas callejeras, niños jugando, y escenas de la vida en un centro nocturno. Cuando salían al campo lo hacían a los suburbios, a la manera de un paseante ciudadano en un día de campo. Como resultado, el efecto general de la pintura impresionista es brillante, alegre y de espíritu ligero y no pesante ni sombrío. Los artistas se embriagaron de luz y no de vida, y vieron al mundo como una miriada de espejos que refractaban un caleidoscopio cambiante de colores e intensidades variables de luz. Vivieron, por esa causa, en un mundo visual de reflejos y no de esencias, en que los valores visuales sustituían a los tangibles. Para reproducir los efectos fugitivos atmosféricos que buscaban, los impresionistas tuvieron que copiar directamente de la Naturaleza. Ello condujo a una aceleración del proceso de pintar al punto en que el trabajo con colores al óleo se acercó mucho a la técnica más rápida de la acuarela.

En su inmersión total en el mundo bidimensional de las apariencias, los impresionistas conscientemente descuidaron las otras dimensiones de profundidad psicológica y participación emocional. Como consecuencia, pronto comenzaron a impacientarse bajo las restricciones arbitrarias de teoría tan limitada. Tampoco el público que los seguía se contentó con el papel de espectador inocente que ellos le habían asignado. Artista y espectador, en efecto, habían renunciado al papel activo por el del observador distante de la vida que deja fluir las aguas del río de la experiencia sin intentar encauzar su flujo en alguna dirección importante. Transcurridos apenas 12 años de que Manet había exhibido su *Impresión salida del sol*, el movimiento había perdido fuerza. Aunque nadie pintó una *Impresión salida del sol* para conmemorar el hecho, el impresionismo en su forma prístina había llegado al final y había agotado todas sus búsquedas y finalidades, por lo que la última muestra impresionista se exhibió en 1886. Muchos de los descu-

brimientos logrados, empero, sobrevivieron en formas modificadas en la obra de los posimpresionistas.

La obra *Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte* (lámina 25) de Jorge Seurat, muestra la forma en que la teoría impresionista fue llevada a una conclusión lógica, casi matemática. Los aspectos en que aún cifra su interés el pintor son luz, sombra y color y el tema es también una escena urbana, esta vez un descansado grupo de parisinos de clase media en un paseo dominical. En vez de una composición informal y al azar, todo en el cuadro parece tan ordenado y fijo como un viejo retrato de familia. En vez de formas vaporosas, detalles como un perro andariego, un parasol o un sombrero de copa están tan estilizados y geométricos como en un fresco renacentista. En vez de manchones pintados a toda prisa de colores disociados, Seurat creó un sistema llamado *puntillismo* (o *divisionismo*) en que se aplicaban al lienzo miles de puntitos de tamaño uniforme en una manera tan paciente y calculada, que el pintor tenía dominio absoluto de los matices más sutiles. Toda la obra, empero, fue subdividida en áreas de un esquema de calculadas sombras y claroscuros, conjuntadas las tonalidades una con otra, para lograr una unidad tonal integral.

La *Noche estrellada* de Vicente van Gogh (lámina 26) demuestra la forma en que los colores pueden ser empleados para lograr efectos intensamente expresivos. El cielo de un azul intensísimo, el parpadeo amarillento de las estrellas, la verde silueta del ciprés que asciende como una llama, todos son elementos provenientes del impresionismo. La disociación cromática, empero, en este cuadro se ha transformado en miríadas de remolinos de líneas oscuras y vertiginosas empleadas como un medio para revelar una visión de éxtasis interior. En *Mahana No Atua o Día del Dios* (lámina 27), Pablo Gauguin también muestra la forma en que el brillante color de los impresionistas puede ser adaptado para lograr tranquilos diseños decorativos bidimensionales.

En el decenio de 1870 Pablo Cézanne empleaba la paleta prismática de colores de los impresionistas, pero pronto descubrió las limitaciones que esta teoría tenía en la expresión. Su solución a alguno de los problemas pictóricos que planteó, se volvieron un punto de partida en la historia de la pintura. Para él, la belleza superficial del impresionismo no aportaba una base firme sobre la cual se pudiese construir un arte de importancia. El deleite en lo transitorio tendía a excluir sobremanera los valores más permanentes. En vez de romper lazos con el pasado señaló que deseaba "hacer del impresionismo algo sólido, como el arte de los museos". Escogió a Poussin como el maestro por emular y su deseo expreso fue recrear su obra a la luz de la Naturaleza. El cultivo de la visión instantánea, según Cézanne excluía la participación de otros factores importantes. Sus cuadros, a diferencia de los de los impresionistas, no fueron elaborados para ser captados a primera vista y su significado nunca es obvio. Para Cézanne la pintura debe ser no sólo un acto de la visión sino también del espíritu. Si la pintura se dirige sólo a los sentidos, habría que eliminar cualquier sondeo más hondo de la psicología humana. La luz es importante por sí misma, pero también puede

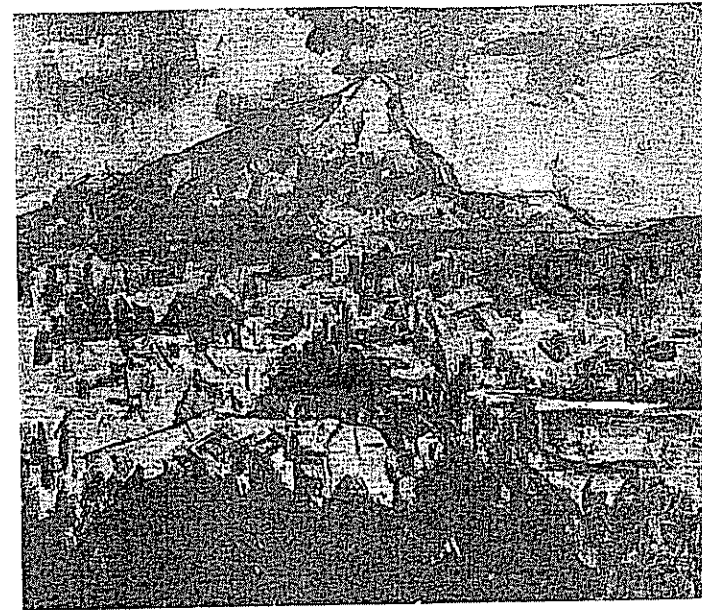
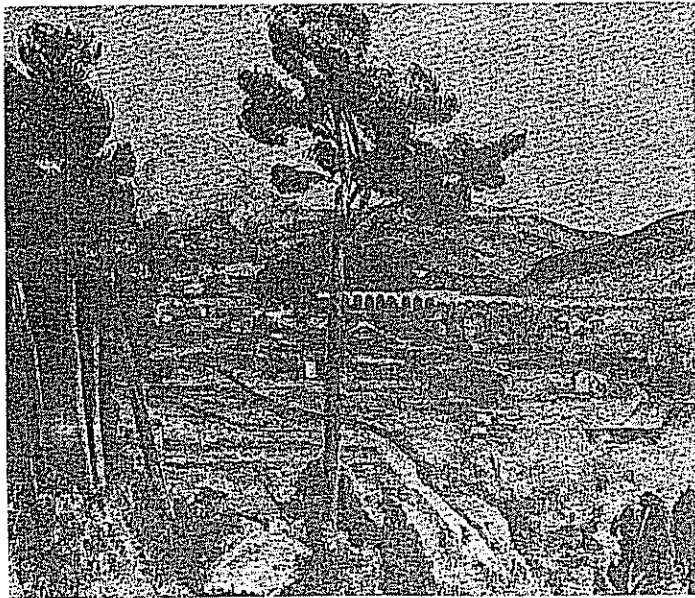
emplearse para lograr iluminación interior. El color como tal es importantísimo, pero también es un medio para describir masas y volúmenes, revelar fórmulas, crear relaciones, separar espacios en planos, y producir la ilusión de proyección y profundidad. Los colores primarios producen brillantez, pero las mezclas sagaces pueden producir toda una gama de efectos sutiles. Cézanne, en consecuencia siguió fiel a la luz y al color como la base de su arte, pero no al grado de eliminar la necesidad de la línea y la organización geométrica. Los intereses de Cézanne están más bien en el campo de lo general que en el de lo específico. El análisis es necesario para la simplificación y reducir un cuadro a sus valores desnudos esenciales, pero para Cézanne la composición y la síntesis son aún los procesos primarios del arte pictórico. Sus lienzos, por esa causa, tienden a ser más austeros que voluptuosos, más sinuosos que pródigos. Sus obras tienen orden, reposo, y una serena armonía cromática, aunque pueden alcanzar puntos elevados de tensión y grandeza.

Las formas del gusto de Cézanne procedían de su experiencia diaria: manzanas, montañas, casas y árboles, parámetros por los cuales es posible medir la profundidad y extensión de su desarrollo espiritual. "Es necesario pintarlos para dominarlos" señaló alguna vez. La montaña de Santa Victoria, una alta masa pétrea cerca de su hogar en Aix, en Provenza, fue para Cézanne un motivo de inspiración frecuente. Al igual que Goethe escribió su *Fausto* a lo largo de toda su carrera creadora, también Cézanne pintó su montaña una y otra vez, hasta que se tornó una especie de símbolo de sus ambiciones y aspiraciones. El contraste entre una versión temprana y una versión ulterior nos da un índice interesante de su evolución artística. La primera *Montaña de Santa Victoria*

subtitulado *Paisaje con viaducto* (fig. 283) data de 1885 a 1887. Hizo otra versión sin subtítulo (fig. 284) entre los años de 1904 y 1906. Ambos son paisajes organizados en un conjunto de planos, por medio del color. Ambos muestran la forma de lograr la perspectiva no por líneas convergentes sino por planos de color que se intersectan y superponen. En la primera versión hay un equilibrio complementario entre la verticalidad de los árboles y la horizontalidad del viaducto. En el segundo, estos detalles han sido omitidos y se logra el equilibrio entre el follaje de color verde oscuro de los árboles en primer plano y la masa áspera en violetas y verdes claros de la montaña en el fondo. En la primera versión las faldas de la montaña descienden en suaves planos en tanto que en la segunda se precipitan súbitamente. En la primera, detalles como el camino, las casas y los arbustos pueden apreciarse sin dificultad, y en la segunda, todo está reducido a lo más esencial y quedan sólo contornos formales como los conos, cubos y superficies oblicuas. Ambos cuadros, empero, son paisajes interpretados por el mismo temperamento sensible y altamente individual. Ambos muestran el deseo ininterrumpido de Cézanne de moldear la Naturaleza en un conjunto coherente para unir el mundo inanimado de las cosas y el animado de la mente humana.

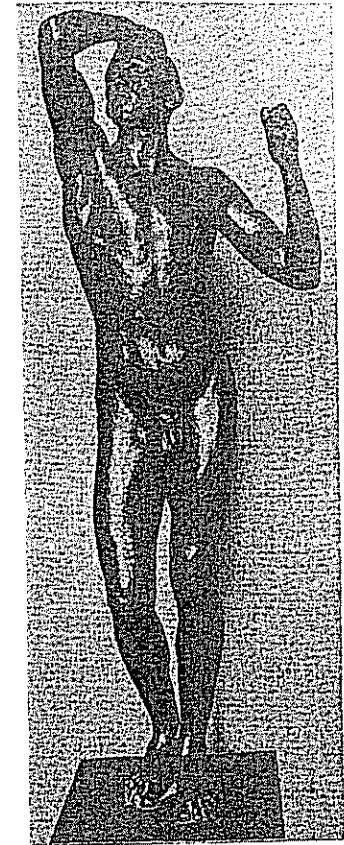
En el bodegón llamado *Canasta de manzanas* (lámina 28). Cézanne se expresa en una vena más íntima. La búsqueda de valores formales puros, empero, no ha cesado. En una de sus cartas señalaba que la Naturaleza se revela por sí misma en las formas del cilindro, la esfera y el cono. En esta obra, los cilindros son los bizcochos apiñados horizontalmente en el plato, sus esferas las manzanas, y el cono la botella delgada y vertical. En este caso están equilibrados por la elipse

Fig. 283 PABLO CEZANNE. *La Montaña Santa Victoria*. 1885 a 1887. Lienzo al óleo, de 63 cm X 78 cm. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.



Arriba. Fig. 284. PABLO CEZANNE. *La Montaña Santa Victoria*. 1904 a 1906. Lienzo al óleo de 68 cm X 90 cm. Museo de Arte de Filadelfia. Colección George W. Elkins.

Derecha. Fig. 285. AUGUSTO RODIN. *La edad de bronce*. 1876; bronce de 1.77 m de altura. Museo Rodin, París.



inclinada hacia adelante de la canasta, y el plano de la propia mesa que se dirige al fondo. La distribución de las frutas desde la parte superior izquierda a la inferior derecha produce una sensación casi imperceptible de movimiento diagonal, impulso en la composición que llega a una detención igualmente imperceptible gracias a la manzana piriforme en la extrema derecha.

Cézanne impuso un molde de forma y estabilidad a un mundo visual en donde todo era cambio y transición. Si veces tuvo fortuna y fracasó en otras, cada resultado debe ser equiparado con la inmensidad de la tarea que se adjudicó. A semejanza de todos los grandes maestros, en sus años de madurez se percató que sólo había hecho un comienzo, y de nuevo subrayó que siempre sería el principiante respecto al método que él mismo había descubierto. Su posición histórica puede limitarse sólo a lo que señaló, pero cabe decir que su obra fue el puente entre el impresionismo y la pintura moderna.

ESCULTURA

Entre las esculturas exhibidas en el Salón de París de 1877 estaba la estatua de un joven desnudo, llamada *La edad de bronce* (fig. 285). Los críticos académicos dijeron que tenía demasiada vitalidad. Era tanta la sensa-

ción de vida que emanaba de la estatua que los colegas de Rodin comenzaron a murmurar que el escultor trataba de engañar con una estatua tomada directamente de moldes de yeso de un modelo vivo. En los círculos oficiales, el chisme tuvo suficiente fuerza como para causar el apresurado retiro de la obra. Para refutar de una vez por todas, Rodin mostró moldes y fotografías hechos sobre el modelo que había posado para él, y al año siguiente, con explicaciones y disculpas oficiales *La edad de bronce* estaba de nuevo en exhibición. Poco tiempo después fue comprada por el gobierno francés para colocarla en los jardines del Luxemburgo. Empero, tanto era el cisma entre el arte y la vida, entre un monumento y la realidad, que en círculos académicos una estatua llena de impetuosa vitalidad, demasiado real, o natural era considerada algo como un pecado contra el arte.

No sólo prefirió Rodin lo natural sobre lo heroico, sino que siempre conoció a fondo su material que rindió a él con absoluta franqueza, sin buscar engañar ni huir de él. En muchas de sus obras se siente que las figuras

están recién salidas de la piedra o del barro, lo que recuerda la frase de Henri Bergson "el efímero momento de la creación que nunca cesa". Su obra nos señala que nada será siempre totalmente completo, que todo acontece en la corriente del tiempo, y que la materia es la madre que continuamente da a luz, que la creación es un proceso inacabable y no un hecho consumado; en resumen, la aceptación de la teoría y la filosofía de la evolución, lo que da a la concepción de Rodin su altura extraordinaria. Empero, no es la titánica lucha miguelangelesca del hombre contra sus cadenas materiales: es un apasionado amor por el material en su forma original, una orgía en carne o piedra, y un deseo de explorar todas sus posibilidades y capacidades. Si Miguel Angel dejó sus figuras incompletas y aún dominadas por la materia en que estaban hechas, fue en gran parte porque las circunstancias le impidieron terminirlas. En el caso de Rodin, lo incompleto es una parte consciente y calculada de su diseño expresivo. A semejanza de los poetas simbolistas, el novelista Proust y el dramaturgo Maeterlinck, Rodin traspasa los límites y va más allá de la mera descripción. Para él, al igual que para sus contemporáneos literarios, los hechos no son nada en sí mismos; solamente cuando se les trae de nuevo a la memoria adquieren el color subjetivo necesario, y sólo en estas circunstancias, paradójicamente, puede el artista tratar con ellos con la autonomía objetiva necesaria.

Rodin siempre prefirió trabajar basado en una imagen de la memoria y no directamente de un modelo vivo. Cuando trabajaba con un modelo solía hacer un boceto rápido, un esbozo coloreado, o una impresión en cera o arcilla blanda. De este modo podía hacer que sus figuras tomaran forma plástica en su etapa preliminar en el momento de inspiración, y de este modo dar la sensación de que eran productos de la improvisación. El proceso de llevar sus figuras al mármol o bronce se dejaba hasta que las formas se habían decantado y purificado en la memoria y había asumido un carácter más subjetivo y personal. Por medio de la memoria y la introspección Rodin pudo dar a sus composiciones cierta vigencia y validez tridimensional y por la proyección de la profundidad psicológica en su obra dio consistencia a su arte y lo elevó por arriba de lo trillado y lo vulgar.

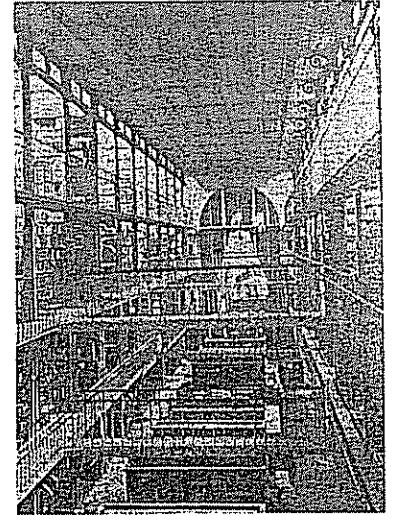
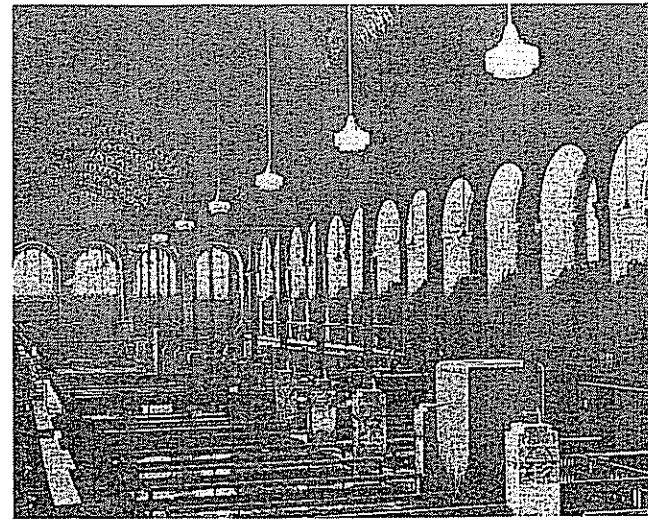
ARQUITECTURA

En todo lo largo del siglo XIX hubo una división tajante de criterio acerca de la misión de un arquitecto. ¿Era principalmente un artista o un constructor? ¿Un diseñador o un ingeniero civil? ¿Debia preocuparse más de la decoración o de la estructura? ¿Su sitio estaba en el estudio haciendo bocetos o en el campo trabajando con sus materiales? Los defensores principales del punto de vista pictórico lograron tal virtuosismo que en un instante podían producir en sus mesas de dibujo un diseño basado en cualquier edificio del pasado. A finales del siglo todos los estilos históricos habían sido catalogados y analizados con tanta acuciosidad que la variedad de alternativas era casi ilimitada. Lo que había comenzado como el rescitar de periodos especiales se había ampliado para incluir todo. El término para dicha

libertad de elección fue *eclecticismo* y si hubiese que escoger un nombre para el estilo arquitectónico de ese periodo, sería el único adecuado. La única limitación de este eclecticismo fue la adecuación generalmente aceptada de los estilos de ciertos periodos, a situaciones especiales. Se consideraba que el clásico era el estilo más conveniente para edificios conmemorativos y monumentos, pero el clasicismo podía recorrer toda una gama desde el griego micénico hasta el romano imperial tardío. Se prefirió el estilo medieval para las iglesias, pero ello podía entrañar estilo bizantino, románico, gótico temprano o tardío. Para edificios públicos se escogió como más conveniente el renacentista, si bien en este caso, de nuevo, la elección podía hacerse a partir del estilo del siglo XV en adelante.

La era industrial, empero, había producido nuevos métodos y materiales que abrieron el campo a nuevas posibilidades. Ingenieros e industriales se habían percatado de las enormes posibilidades del hierro forjado, por ejemplo, mucho antes que los arquitectos comenzaran a especular acerca de las aplicaciones creadoras que podían hacer con él en la arquitectura. El empleo estructural del hierro en realidad data de la última parte del siglo XVIII, aunque en el comienzo se le utilizó en puentes, fábricas para hilar algodón y otros edificios industriales en donde solía combinarse con ladrillos, piedra o vigas de madera, o bien empleado como substitutivo de uno o más de ellos. Sin embargo, se habían dado ya los primeros pasos hacia una revolución en el arte de la construcción. El siglo XIX sería testigo de la inclusión bajo techo de superficies cada vez más amplias, la inclusión de más espacio cúbico, y el remontarse hacia alturas mayores de las alcanzadas hasta entonces. Los nuevos materiales y principios estructurales fueron una amenaza y un desafío a los tradicionales diseñadores pictóricos, y cuanto más fueron empleados en los proyectos de construcción, más adelantada se volvió la arquitectura.

Hemos señalado la forma en que Juan Nash en el exótico pabellón de Brighton empleó sin restricciones columnas y abrazaderas de hierro (figs. 276 y 277), y con ello aportó uno de los primeros casos de su empleo en un gran edificio residencial. En París Francisco Gau había empleado abrazaderas de hierro disimuladas con fachadas de piedra para reforzar su iglesia neogótica de Santa Clotilde (fig. 273). Seguiría Enrique Labrouste, quien con una compenetración mucho más profunda de las posibilidades del nuevo material a su disposición, avanzó un escalón más en su Biblioteca de Santa Geneveva. Su exterior de piedra no brinda señal alguna de que el interior sea de hierro. Al aprovechar la gran resistencia del material, Labrouste pudo abandonar la fábrica masiva de mampostería que solía necesitarse para una sala tan grande de lectura, y al mismo tiempo brindar un máximo de espacio abierto e iluminación brillante. La bóveda sobre la sala está sostenida por dos series de arcos de hierro fundido, sostenidos por columnas altas, delgadas y esbeltas que forman dos bóvedas paralelas, en cañon. Se emplea como motivo decorativo un trazo foliáceo abierto que recuerda la clásica hoja de acanto, y las bóvedas son sostenidas por columnitas altas finas de tipo corintio, también de hierro. Labrouste, de



este modo, trabajó su material al grado de extraerle todas sus posibilidades estructurales. Pero al permitir que sus columnitas de hierro asumieran una forma propia de la piedra tallada, transigió con la tradición y no exploró hasta sus últimas consecuencias las potencialidades expresivas de su material.

Lo que Labrouste comenzó en la Biblioteca de Santa Geneveva lo llevó a su culminación brillante en su obra maestra, la estantería de la Biblioteca Nacional (fig. 287). El arquitecto concibió el espacio para guardar los libros como el mismo corazón de la biblioteca, y lo llevó hasta abrirse un espacio más amplio en la sala de lectura. A pesar de estar cerrada al público, es posible contemplar todo su interior a través de un pasaje abovedado cerrado por cristales. Se ha omitido todo ornato superfluo, en aras de la función para la cual fue diseñada. Excepto los anaqueles de libros y el techo de cristal todo es de hierro fundido. Al dividir el espacio en cinco pisos, cuatro arriba y uno por debajo del suelo, Labrouste creó un edificio capaz de albergar casi un millón de libros. Los suelos de cada piso son de un enrejado, a manera de parrilla, que permite el libre paso de luz en todos los niveles. Bastantes escaleras permiten la comunicación rápida entre los pisos, y las pasarelas estratégicamente colocadas permiten el libre acceso entre las dos alas. Como composición constituyen una agradable trama visual de planos verticales y horizontales que se intersectan. En ambas bibliotecas es patente que Labrouste ha avanzado audazmente hacia el aprovechamiento completo de las potencialidades de los materiales modernos, y que su obra, de manera global, representa una contribución positiva al desarrollo de una nueva arquitectura.

El mismo año que Labrouste completaba su primera biblioteca, en Londres se levantaba una nueva y original estructura sin pretensiones de ser una *terma romana* o

Fig. 286 ENRIQUE LABROUSTE Sala de lectura. Biblioteca de Santa Geneveva, París, 1843 a 1850. 99 m X 20 m; altura, 12.6 metros

Fig. 287 ENRIQUE LABROUSTE Anaqueles de la Biblioteca Nacional de París, 1858 a 1868

un palacio renacentista. El *Times* de Londres la llamó: "el monstruoso invernadero del Sr. Paxton", y sin duda fue concebido y hecho por un jardinero paisajista ducho en la construcción de jardines de invierno y viveros. La ocasión fue la gran Exhibición de los Productos Industriales de todas las Naciones, donde se conjuntaron las últimas invenciones mecánicas, con materiales en bruto, junto con productos acabados de la industria. Maquinaria de todo tipo ocuparía su lugar codo con codo con las artes y artesanías manufacturadas, cuya elaboración era desplazada cada vez más por los productos de las nuevas fábricas. El Palacio de Cristal (fig. 288) que construyó José Paxton para albergar la exposición estaría destinado a eclipsar a los mismos productos exhibidos, y ocupar por derecho propio un sitio único en la historia de la arquitectura moderna. La estructura luminosa y aérea tenía forma rectangular, de más de 122 m de ancho, y con una pizca de simbolismo que coincidía con el año de la exhibición, 1851 pies de largo (un poco más de 555 metros). Se elevó por medio de un esqueleto de abrazaderas de hierro colado y armaduras y sostenes de hierro maleable, todas unidas con precisión matemática a base de pernos. Sus paredes y techo limitaron un espacio de 33 millones de pies cúbicos, en una transparente cubierta de cristal. La rapidez de su construcción fue no menos notable que su forma. Previamente toda la estructura había sido analizada con precisión y dividida en un conjunto numerosísimo de partes prefabricadas, y todo estaba tan bien planeado que los 18 000 entrepaños de

crystal fueron colocados por 80 obreros en una semana. Comenzada a fines de septiembre de 1850, estuvo terminado mucho antes de la gran inauguración el 10 de mayo de 1851.

En contra de todo lo esperado, el Palacio de Cristal resultó ser un edificio de sorprendente belleza y brillantez, tan barato en su construcción como audaz en el empleo de los materiales. Ninguna decoración opacaba el aspecto sencillo y transparente del interior, y si bien las columnas de hierro del interior eran como un fingido homenaje a sus antepasadas clásicas, la enorme escala del edificio hizo que estos detalles parecieran accesorios. Nada parecía imposible en la era de la máquina, y los ingenieros fueron, sin duda, los profetas del nuevo orden. Todo pareció dispuesto para que el hombre de la época victoriana cambiase el pseudogótico tenebroso creado por él mismo, por la nueva época de la prosperidad industrial.

LITERATURA Y MUSICA

El deseo por parte de los escritores de llegar a un entendimiento con su propio mundo y no explorar las formas de escape fue el origen de los movimientos literarios conocidos como realismo y naturalismo. En algunos casos los escritores cultivaron una estrecha relación con el materialismo científico que había predominado en el pensamiento de la época, después de la Revolución de Febrero de 1848. En otros, en especial en los casos de Zola e Ibsen, establecieron alianzas con la sociología, y escribieron sus novelas y obras en una forma muy semejante a como una trabajadora social en nuestros días se dedicaría a investigar un caso. Un poco antes, Balzac había resultado ser un escritor demasiado refinado para ver en el periodo medieval algo más que ignorancia, pobreza y vida aldeana, y pudo describir en brillantes páginas la belleza de las fábricas y las grandes ciudades. Extrajo el material de sus novelas de las complejas tribulaciones morales y psicológicas de la clase media en las grandes ciudades que conoció. Ello no entraña aceptación completa de la imagen burguesa del hombre; de lo

contrario, a menudo denotó oposición violenta con los valores establecidos. Las actitudes hacia su obra variaron con los temperamentos de cada escritor. Flaubert, por ejemplo, se sintió compelido a aislarse para describir la vida con toda la objetividad necesaria, y estaba convencido de que dicha frialdad científica y objetiva caracterizaba al artista y al científico Zola, por otra parte, no podía escribir sin identificarse apasionadamente con los oprimidos personajes de sus novelas. Con el espíritu de un reformador, sintió la necesidad de descubrir las llagas sociales y exponerlas a la luz pública, para poder curarlas. Con él, el novelista se convierte en un investigador social y la novela, la historia documentada de un caso.

El arte del simbolista es el del momento fugaz; todo se cruza con rapidez en un panorama acelerado. Con la metáfora como punto de partida, un poema simbolista en prosa fluye por una sucesión de imágenes que arrastran al lector en una rápida corriente de palabras con un mínimo de pausa, para ponderar su significado. A semejanza de los pintores impresionistas, los poetas simbolistas dependieron de la impresión sobre los sentidos, y de manera semejante a los novelistas realistas, buscaron su material entre los sucesos aparentemente triviales de la vida diaria. Pero, en su esfuerzo por conferir profundidad a dichos sucesos y en su intento por concederles un significado simbólico más profundo, subieron un escalón más que sus colegas. En tanto que los pintores habían descubierto un nuevo mundo en las características físicas y fisiológicas de la luz y los novelistas otro en las ciencias sociales, los simbolistas volvieron la mirada a los nuevos descubrimientos en psicología. Al dejar intencionalmente su poesía en un estado inconcluso y fragmentario, se aprovechaban del mecanismo psicológico del raciocinio inductivo, esto es, ir de la parte al todo. Los poetas no definían el todo, y por ello se concedía un horizonte más amplio a la imaginación del lector.

Al igual que los pintores impresionistas habían dejado la mezcla de colores al ojo del observador y la relación del tema con su mente y espíritu, Mallarmé y los simbolistas dejaron que el lector completara la conexión, el orden y la forma de sus bodegones verbales.

También descubrieron un nuevo mundo por explorar al tratar de escuchar "los colores", contemplar "los sonidos", y "saborear perfumes" en mezclas de sensaciones separadas conocidas en psicología como sinestesia. Claudio Debussy, al crear y desarrollar una hipersensible paleta sonora, a semejanza de sus colegas simbolistas fue capaz de expresar en sonidos toda una gama de imágenes, que fueron desde volátiles perfumes (*Rumores y perfumes en el aire del atardecer*), líquida arquitectura (*La catedral sumergida*), fosforescentes paisajes marinos (*La Mar*), fiestas exóticas (*Iberia, fiestas*) hasta fastuosos fuegos de artificio (*Fuegos de artificio*). Los simbolistas ampliaron los límites del umbral de percepción para obtener sensibilidades más delicadas, y estimular las capacidades del espíritu para nuevas experiencias subliminales. Se movieron en una zona crepuscular en donde termina la sensación y comienza la ideación. La pura palabra *simbolismo*, empero, entraña que las imágenes y las revelaciones de algo sobrepasan los simples estímulos sobre los sentidos. Y es en ese punto en que ellos se apartaron definitivamente de la objetividad de los realistas e impresionistas, que se contentaban puramente con la descripción cuidadosa.

Mauricio Maeterlinck hizo un interesante intento de trasladar las miras de los poetas simbolistas a la forma dramática. Su *Pelleas y Melisanda*, obra estrenada en 1892, logró una síntesis del mundo material y del mundo de la imaginación. En ella, niega Maeterlinck la importancia de los hechos exteriores y explora las quietas vibraciones del alma. Sus símbolos funcionan como lazos entre lo visible y lo invisible, lo momentáneo y lo eterno. Los tangibles fragmentos de la experiencia común, los aparentemente triviales sucesos de la vida diaria, empero, brindan pistas para la esencia más honda de la vida. En uno de sus ensayos escribió: "por debajo de todos los pensamientos, voliciones, pasiones y acciones de los hombres, está el vasto océano del inconsciente, la fuente desconocida de todo lo bueno, verdadero y bello. Todos lo que somos, pensamos, sentimos, vemos y deseamos, no son sino burbujas en la superficie de este vasto mar". Este mar, por lo señalado, es el símbolo del absoluto al cual toda la vida va a parar, pero que nunca podrá ser abarcado. Lo que se escucha es sólo el murmullo de las ondas de su superficie.

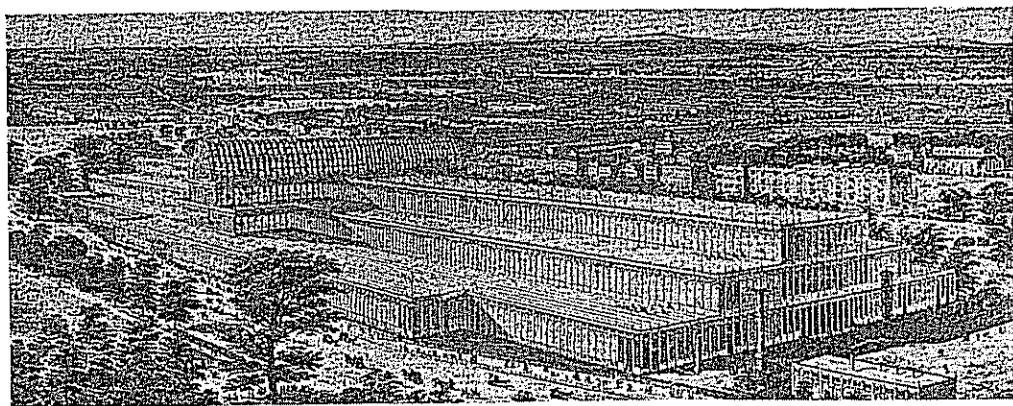
En su drama, el mar, la selva, la fuente y el abismo son los personajes dramáticos, en un sentido más profundo que los personajes humanos, que en el mejor de los casos son apenas si esfumados reflejos de personas reales. A pesar del escenario en que aparecen, los personajes de Maeterlinck no pertenecen ni al pasado ni al futuro sino que se elevan para residir en un presente hoy. Parecen no tener extensión espacial ni volumen, pero existen más como criaturas de duración. Tan poco es exteriorizado, que la evolución de lo que es la trama parece desarrollarse dentro de los propios personajes. El diálogo es susurrado a niveles apenas audibles, y en el sentido corriente, hay tan poca acción escénica que se crea un especie de vacío dramático que sólo la imaginación de los espectadores podrá llenar. Así como el ojo debe mezclar los colores en una pintura impresionista, la imaginación del observador en una obra de Maeterlinck debe relacionar las metáforas, unir los cuadros escénicos en una corrien-

te de imágenes, llenar cada embarazosa pausa con elementos de su propia experiencia, y dar la profundidad emocional al juego superficial de símbolos.

Esta teoría tan frágil es demasiado endeble para servir de cimiento y construir sobre ella todo un sólido arte dramático, y no sorprende que los públicos de Maeterlinck se sintiesen un poco desconcertados. Para un periodo que conoció las novelas realistas de Zola y las obras problemáticas de Ibsen, fue difícil penetrar en este vaporoso y nocturno mundo del espíritu. La buena suerte de Maeterlinck, aunque nunca se percató de ello, fue encontrar un compositor que pudiese llenar los silencios con los necesarios sonidos nebulosos, que pudiera plasmar en música el "murmullo de eternidad en el horizonte" y que pudiera escribir la música que encadenara un sueño con otro sueño. Fue como si la música de Debussy hubiese sido creada con el único fin de proporcionar el ropaje musical para el "ominoso silencio del alma" pregonado por Maeterlinck. Debussy fue capaz de hacer al mar cantar "el misterioso canto del infinito". En su partitura las referencias al océano en el que flotan todos los personajes hacia sus destinos desconocidos, son manejadas con sensibilidad especial. En una forma u otra sus aguas están presentes en prácticamente todas las escenas, sea en la forma fragmentada de un venero en la selva, un estanque en un patio, una fuente en un parque o el agua estancada y fétida de las cavernas subterráneas. Esta omnipresente imagen del agua es empleada como símbolo de la naturaleza efímera e ininterrumpida de la experiencia. Como un elemento inestable sin forma propia, es aprovechada como el medio de aprehender efectos atmosféricos vagos y reflejar sutiles cambios del estado de ánimo. El curso de la vida de Melisanda es expresado por medio de estas errabundas aguas. Viene del otro lado del mar, es encontrada cerca de un sombrío estanque en los bosques, descubre su amor por Pelleas junto a una fuente en el parque, y al morir pide que sea abierta la ventana para que por última vez pueda contemplar el mar.

Debussy era gran conocedor de las figuras literarias y progresos de su época, especialmente de la obra de Mallarmé y Pierre Louÿs. Había participado en sus discusiones y buscaba los medios técnicos para trasladar sus teorías poéticas a la música. Su estilo primero tomó forma en las canciones que escribió sobre textos de los poetas simbolistas, pero el drama de Maeterlinck le brindó el material lírico necesario para madurar y llevarlo a su expresión definitiva. A semejanza de los poetas, sus métodos musicales, en muchas formas fueron lo contrario de las técnicas operísticas convencionales. Siguió la lección de Wagner de dar a la orquesta la tarea principal de desarrollar la secuencia del drama, y como resultado su obra fue en mayor grado un poema sinfónico con un comentario al margen por los cantantes, que una ópera en el sentido convencional. Con perspicacia característica, Debussy se percató que la melodía en el sentido de un aria operática establecida impedía la evolución dramática y no la estimulaba. "Deseo, e intentado de hecho, que nunca sea detenida la acción, esto es, que deba ser continua e ininterrumpida", comentó "La melodía es, si se me permite decirlo, casi

Fig. 288. JOSE PAXTON. Palacio de Cristal en Londres. 1851. Hierro colado y cristal. de 1851 pies de longitud. Litografía de la época.



antilirica e impotente para expresar el cambio constante de la emoción o de la vida. La melodía es adecuada sólo para cantar (una *canción*) que confirme un sentimiento fijo."

Al considerar al recitativo como el elemento más importante del drama lírico, Debussy se coloca a la par con sus ilustres antecesores Lully y Rameau. Pero en tanto los personajes de estos últimos se manifiestan con los acentos plenos de inflexiones de la grandilocuencia barroca teatral, los de Debussy hablan en cadencias que casi se confunden con el francés moderno de una conversación. "Los personajes en este drama se esfuerzan por cantar como personas reales", escribió el compositor, y al hacer que su lenguaje estuviese lo más cerca del habla cotidiana y permitir que sin interrupción fluyese la acción dramática, su ópera adquiere una verosimilitud raras veces lograda con un material tan artificial. Al emplear tonalidades distintas de las mayores y menores tradicionales, su recitativo toma el carácter flexible de un canto salmódico. Sus ritmos son libres y la ausencia de acentuación regular hace que las palabras fluyan con flexibilidad. Los motivos musicales de Debussy corren paralelos a los símbolos literarios y a menudo nos encontramos fragmentos de melodías que sugieren, más que definen, efectos atmosféricos o guardan relación con el estado de ánimo de un personaje. A pesar de ser empleados con enorme sutileza, empero, están mucho más cerca del sistema del leitmotiv (motivos conductores) wagneriano, de lo que Debussy admitía. Su técnica armónica, de manera semejante, es perfectamente adecuada para plasmar en música las ambigüedades y obscuridades de los poetas simbolistas. Se pierden los límites de sus tonalidades, las progresiones se mueven libremente en el espacio sonoro, el predominio que Debussy da al intervalo de tritono acentúa la corriente indefinida, y todo está en un estado de perfecto fluir, siempre en camino, pero que nunca llega. La sensibilidad de Debussy a los timbres sonoros roza con lo misterioso. Conoció la voz de Melisanda como "suave y sedosa" y los instrumentos de aliento (flautas, clarinetes, oboes y fagotes) predominan en los colores orquestales, con su timbre penetrante y especialmente conmovedor. Por encima de todo, los ejecutantes deben saber la forma de dar vida y aliento a esta música intangible, la forma de dar a sus ritmos la elasticidad adecuada, y la manera de llenar sus silencios con significado.

La evocación debussiana del pálido mundo de Maeterlinck es uno de los raros casos de indisoluble maridaje entre la literatura y la música, que hace a las generaciones posteriores imposible concebirlas como entidades separadas. Debussy trabajó en *Pelléas* por más de 10 años y siempre le preocupó la reacción que mostraría el público a su frágil drama lírico. La representación teatral de la obra de Maeterlinck no había sido precisamente un éxito, y en una carta fechada en agosto de 1894, Debussy ansiosamente preguntaba a un amigo: "¿Cómo recibirá el mundo a estas dos pobres criaturas? ¿Es tan difícil hacerlas nacer!" En una referencia obvia a la popularidad de las novelas de Zola prosigue y expresa su aversión por las "multitudes, el sufragio universal y las frases tricolores". Contravieniendo a todo lo esperado,

Pelléas y Melisanda (acto 2, escena 1) CLAUDIO DEBUSSY

empero, la ópera fue un éxito y se ejecutó ampliamente. Su música vaporosa y evasiva, en definitiva, dio prueba de su capacidad para hechizar al más indiferente de los públicos.

IDEAS

Cualquier interpretación de la compleja interacción de fuerzas que sirvió de fundamento y que motivó las divergentes tendencias de fines del siglo XIX, se enfrenta al peligro de simplificación excesiva. Escogimos, a pesar de ello, dos de las ideas sobresalientes, principalmente porque nos permiten compenetrarnos hondamente en la relación entre las diversas artes, y son: la influencia del método científico en las artes, y la interpretación de la experiencia en términos de tiempo.

ALIANZA DEL ARTE CON LA CIENCIA. Los artistas de todos los campos se percataron con conciencia absoluta, del extraordinario éxito del método científico. El realismo y el impresionismo trajeron una nueva actitud objetiva a las artes, aunada a un énfasis en el aspecto técnico en la artesanía, y una tendencia para que los artistas se volvieran especialistas y persiguiesen un sólo aspecto de sus diversos campos de expresión. Los arquitectos tendieron la mano a los ingenieros en busca de progresos cada vez más avanzados en la construcción. Una pintura para un impresionista era una especie de experimento, una aventura en la resolución de un problema. Cézanne concebía cada uno de sus cuadros como un tipo de problema de investigación visual. En la escultura Rodin buscó una nueva síntesis de la materia y la forma. Los realistas en literatura cultivaron una objetividad científica en sus obras y desarrollaron una técnica que les permitiría registrar los detalles de sus minuciosas observaciones de la vida diaria, con exactitud y preci-

sión. Zola, por medio de su novela experimental, introdujo una técnica modificada sociocientífica a la ficción. Además de sus dramas poéticos, Maeterlinck escribió estudios populares de la Naturaleza como *Vida de las abejas* y *Magia de las estrellas*. Debussy calificó alguna de sus composiciones como sus "últimos descubrimientos en alquimia musical".

Muchos de los actuales descubrimientos de la investigación científica abrieron nuevos horizontes en diversas artes. Los experimentos de la física y la fisiología óptica revelaron secretos de luz y color que los pintores pudieron explorar. Nuevos compuestos químicos sintéticos dieron por resultado pigmentos más luminosos para sus lienzos. Al aumentar los conocimientos sobre la fisiología del ojo y la psicología de la percepción, hubo una revaloración de la forma en que un observador contempla un cuadro, y lo que percibe. Nuevas aleaciones de metal y procesos de colado fueron de enorme utilidad a los escultores. Las teorías de la evolución dieron a Rodin unas ideas poéticas de cómo la forma emerge de la materia y lo animado de lo inanimado. La obra de Helmholtz, *Teoría de la sensación del tono y base fisiológica para la teoría de la música*, interesó vivamente a Debussy y otros compositores para reflexionar acerca de la relación de los tonos con los sonidos armónicos y la consonancia con la disonancia, en sus técnicas de composición.

Los pintores impresionistas estaban convencidos de que las pinturas eran producto de la luz y del color y no de la línea y la forma; los simbolistas sostuvieron que la poesía se hacía con palabras y no con ideas y los compositores sintieron que la música debía ser un juego de variadas sonoridades y no un medio de evocar asociaciones programáticas. Al aceptar y seguir este criterio general, Monet reveló un nuevo concepto de la luz y color y su independencia, Rodin una extensión atmosférica de la forma sólida tridimensional. Los simbolistas, un nuevo mundo de poesía, Debussy, un nuevo concepto del sonido, Paxton y Eiffel, al incorporar la luz y el aire en sus obras, lograron una nueva relación arquitectónica entre el espacio interior y el exterior. Esta fase mecanística, empero, tuvo alcances amplísimos y los artistas pronto trataron de ampliar sus horizontes y descubrir nuevos caminos que llevaran a compenetraciones psicológicas más profundas. Cada uno de los posimpresionistas a su manera investigó extensamente para hallar la forma en que los nuevos descubrimientos podían ser empleados como un medio hacia nuevas formas de expresión. El camino abierto por Cézanne condujo a un nuevo concepto de la geometría pictórica y se volvió una anticipación importante del arte del siglo XX y el punto de partida del cubismo. Maeterlinck intentó humanizar la ciencia y describirla en términos poéticos. En su caso, el resultado fue una especie de animismo en que las piedras, las fuentes y los objetos hablan un lenguaje y tienen una vida y un alma propias. En un ensayo acerca de la "Inteligencia de las flores", trató de establecer lazos más espirituales entre el hombre y la Naturaleza. En su fantasía lírica *El pájaro azul*, Azúcar y Pan se encuentran entre los personajes vivos. Cézanne también sintió la fuerza viva de los objetos que

colocaba en sus bodegones, y en una conversación con un amigo, subrayó que "hay gente que dice que una azucarera no tiene alma, a pesar de que cambia todos los días". Los simbolistas también trataron de hacer una síntesis entre el mundo de los fenómenos y el de la imaginación creadora. Sus metáforas tuvieron una consistencia material, en el sentido que recibieron expresión a través de los sentidos, pero vislumbraron la existencia de un mundo ideatorio más profundo y definitivamente tuvieron como cimiento la idea de que la vida era algo más que la suma de sus partes moleculares. Debussy también se desvió de la exploración de los elementos físicos del sonido, para ocuparse de las consecuencias psicológicas más profundas del simbolismo sonoro.

EL FLUIR CONTINUO. Las artes de fines del siglo XIX establecieron lazos íntimos entre sí, por su tendencia común a la interpretación de la experiencia en términos del tiempo. El progreso fue una idea heredada de finales del siglo XVIII. El progreso material continuó siendo un hecho innegable, pero lo que se hizo cada vez más patente, fue que no iba a la par con el progreso moral, espiritual y estético. La industrialización trajo una especialización que los hombres se preocupaban más por los fragmentos, que por el todo. El hombre de la era industrial, cada vez más, delegó en la máquina su sitio y lugar como unidad productora básica. Por esta pérdida de control se produjo un desplazamiento correspondiente, desde un criterio racional del mundo hacia otro cada vez más irracional. Con la industrialización también apareció una economía capitalista, en que las vidas de los obreros eran controladas por fuerzas intangibles que escapaban a su propio dominio, como las fluctuaciones en los mercados extranjeros y en la Bolsa. Dos siglos antes, el hombre del barroco había sido sacudido por la revolución de Copérnico, en que la noción de la tierra como planeta estático en el centro del universo fue substituida por la de un satélite que giraba libremente alrededor del sol. El hombre del siglo XIX, de manera semejante, sufrió un gran impacto con las teorías darwinianas y otras sobre la evolución, que sostenían que la creación era un proceso perpetuo y no un hecho consumado. Como resultado de estas fuerzas e ideas, la noción de progreso en sentido ascendente y hacia adelante cambió para convertirse en otra de flujo y cambio ininterrumpidos.

Los realistas literarios y visuales se concentraron en los hechos momentáneos, fragmentarios, cotidianos. Incluso cuando planeaban sus obras en esquemas más integrales y globales, el efecto fue más bien el de un amplio corte transversal, que el de una estructura coherente tridimensional. Durante 20 años, Balzac trabajó en parte de su *Comedia Humana*, Wagner en su ciclo del *Anillo de los Nibelungos*, Rodin en su *Puertas del infierno*, Proust en su *A la búsqueda del tiempo perdido*. Ninguna de estas obras, no obstante, es un todo sistemático organizado o lógico, o una obra maestra perfecta. En vez de una unidad integral y completa, están fragmentadas en un acúmulo de trozos, motivos, escenas de género, bocetos y piezas. Los finales del siglo XIX no produjeron sistemas grandiosos metafísicos como los de Santo Tomás de Aquino, Leibniz, Kant o

Hegel, que trataran de englobar toda la experiencia en una sola estructura universal.

El pensador que se acercó más a la creación de un cuadro coherente de esta etapa turbulenta, fue Henri Bergson, profesor y conferencista en la Escuela Normal en París. Su punto de partida fue una afirmación del filósofo presocrático Heráclito, quien dijo que uno no puede bañarse en el mismo río dos veces. Bergson citó a Heráclito en apoyo de su teoría de que el tiempo era más real que el espacio, que la variedad estaba más cerca de la realidad que la unidad, y que el devenir se acercaba más a la realidad que el ser. Bergson se pronunció en una forma crítica contra el intelecto, pues tendía a reducir la realidad a la inmovilidad. En consecuencia, elevó a la intuición como facultad más alta que la razón, pues merced a ella era posible percibir la corriente de la duración y a través de ella, los hechos cuantitativos estáticos eran acelerados en los valores cualitativos dinámicos del movimiento y el cambio. La existencia nunca es estática, sino una transición entre los estados y entre los momentos de duración. La experiencia, señaló, se hace en términos de duración esto es "una serie de cambios cualitativos que se funden unos con otros y se impregnan entre sí, sin demarcación precisa. El arte para Bergson es una fuerza que libera al hombre, y por medio de él puede "captar ciertos ritmos de la vida y el momento", que lo empujan incluso contra su deseo, a "participar en él, a semejanza de los transeúntes que se suman a una danza", y de este modo, nos empujan a poner en movimiento en las profundidades de nuestro ser, alguna secreta cuerda que sólo está esperando para vibrar.

Bergson por lo señalado estaba convencido de que la realidad es movilidad, tendencia o "cambio incipiente de dirección". Contemplar o escuchar una obra de arte es percibir las características en movimiento de los objetos o sonidos presentados. La experiencia estética es esencialmente temporal y entraña una "anticipación de movimiento", que permite al espectador o al oyente en diversas formas "captar el futuro en el presente". Su teoría del arte se basó en lo que llamó su "materialismo espiritualista", según el cual la actividad material finamente percibida desencadena ecos espirituales. Todo está basado en la "singularidad del movimiento", y la percepción del flujo del tiempo es sinónima con la percepción de la pulsación y el latido de la vida, algo totalmente aparte de la materia mecánica o inerte. Pasado, presente y futuro, están moldeados en un todo orgánico como "cuando recordamos las notas de una melodía que se funden, por así decirlo, entre sí". El tiempo en consecuencia es el "progreso o marcha ininterrumpido del pasado, que mordisquea el futuro y que se expande conforme avanza". Pero el concepto que Bergson tenía del tiempo no es el del tiempo mensurable en segundos, minutos u horas, ni se relaciona con las subdivisiones, corrientes de pasado, presente y futuro. Son simplemente convencionalismos arbitrarios, a semejanza de los puntos de la carátula de un reloj por sobre los cuales pasan las manecillas. El tiempo no puede ser definido en término de espacio ni medido en esa forma cuantitativa: es una cualidad y no una substancia.

La aplicación de la teoría del tiempo formulada por Bergson a las artes del siglo XIX puede sernos altamente esclarecedora. El filósofo a menudo citaba la imagen cinematográfica como ejemplo de lo que para él constituía la percepción de duración. Cada imagen en sí es estática, pero por medio del movimiento los estados separados son fusionados por el espíritu o la mente en un curso temporal continuo. De la misma manera, los colores separados de un lienzo impresionista, las metáforas separadas de un poema simbolista, las escenas separadas de una obra de Maeterlinck y los acordes separados de una progresión armónica de Debussy, son amalgamados por el espíritu en un continuo temporal. En el impresionismo visual el ojo mezcla los colores, en el poema simbolista, la mente aporta los verbos copulativos para los fragmentos nominales, en una obra de Maeterlinck la imaginación confiere a las inconexiones del lenguaje y la acción, un significado dramático, y en la música de Debussy el oído establece el puente sobre los silencios.

En todas las artes este flujo incesante conduce a lo improvisatorio, lo conscientemente incompleto, y cada obra trata de ser producto de la inspiración y no del cálculo. En el caso de los impresionistas visuales, toda la substancia pictórica está dispersa en átomos en una mezcla aérea de rocíos cromáticos, fugaces sombras y estados momentáneos de ánimo. Cézanne a veces pinta en capas tan finas que partes del lienzo están realmente desnudas, y en otras ocasiones, la textura es tan delgada que llega casi a la transparencia. Rodin, de manera semejante, deja en bruto partes de la piedra que rodea sus figuras, y no es obra de la casualidad que algunos de los edificios más importantes de la época estuviesen abiertos al aire y al cielo y fuesen concebidos como estructuras para exposición temporal como el Palacio de Cristal, la Sala de Máquinas y la Torre Eiffel. En Pelleas y Melisanda los personajes apenas están esbozados o pergeñados, y lo que realmente sienten tiene que ser deducido por el espectador. La imaginación, en realidad, aporta la profundidad emocional de lo que sólo es un juego superficial de formas. En todos los casos, el público escuche, contemple o lea, por medio de la percepción, la imaginación y la memoria, participa en el acto creador.

La presencia de la ciencia, sentida con mayor intensidad, y la del énfasis en el paso del tiempo, se convirtieron en medios importantes por los cuales las artes, a finales del siglo XIX, sentaron las bases para la transición a los diversos estilos modernos. Cézanne justificadamente ha sido llamado el primer gran maestro moderno; la arquitectura funcional de Labrouste, Paxton y Eiffel se volvió el cimiento de la arquitectura contemporánea; las superficies convexas y cóncavas de Rodin y su preocupación por los problemas atmosféricos de luz y sombra, condujeron a importantes progresos en la escultura; el estilo fragmentado de los simbolistas anticipó la técnica de la "corriente de la conciencia", y otras técnicas de la literatura moderna, y el concepto de Debussy en la tonalidad relativa y no de la absoluta, aunados a sus experimentos armónicos, apuntaron hacia algunos de los progresos musicales más importantes del siglo XX.

21 LOS ESTILOS CONTEMPORANEOS

LA EPOCA DE LOS "ISMOS" Y CISMAS

Guerra, revoluciones, cataclismos sociales, grandes migraciones, la liberación de la energía del átomo, computadoras y automatización se han sucedido por un ritmo tan asombroso, que al hombre del siglo XX le ha sido muy difícil no quedar a la zaga. En tanto nuevos medios de comunicación y transporte han hecho cada vez más chico el planeta, la vasta expansión de los conocimientos le ha hecho imposible tener una visión global del mundo. La culminación de la Revolución Industrial, el progreso de la tecnología electrónica y la necesidad de especialización han fragmentado aún más su visión. Para él choques y discordia son más corrientes que concordia; la desunión prevalece sobre la unión; la discontinuidad está más extendida que la continuidad, y el universo ha sido substituido por un "multiverso". En su busca de significado y realidad, la airada juventud de nuestros días y el hombre moderno, esclavo y amo de la organización, subsisten entre grandes grupos solitarios, bombardeados por todos lados por los medios masivos de la televisión, la radio, el cinematógrafo, los periódicos y revistas, y deben decidir si se conforman o si reforman, se ocultan o se expresan a sí mismos, si buscan esclarecimiento dentro de sí o en el exterior, e incluso si intentan aproximar las orillas del abismo cada vez mayor entre lo real y lo ideal.

El siglo XIX en alguna forma pudo contener en un precario equilibrio las fuerzas, de libertad y autoridad, democracia y dictadura, individualismo y colectivismo, libre empresa y monopolio económico, avances científicos y creencias religiosas ortodoxas, libertad de pensamiento y tendencias antiintelectuales. El siglo XX ha contemplado cómo estos antagonismos latentes han estallado en abierto conflicto. Los choques de colonialismos rivales fueron seguidos por revoluciones, a raíz de un par de guerras mundiales que llevaron al establecimiento del comunismo en Rusia, China y la zona oriental de Europa, al nazismo en Alemania y Austria, guerras civiles, totalitarismo y guerra fría en casi todo el mundo y el nacimiento de una serie de nuevas naciones de las cenizas de los antiguos imperios coloniales desintegrados. Las revoluciones y las guerras han sido sólo una cara de la contienda del hombre; los movimientos de arte, son otra. Por encima del estruendo y la confusión se ha escuchado la voz del siglo XX, pues plumas y pinceles son también armas en la lucha social y espiritual por sobrevivir.

Las artes son formas de acción, y por ello los artistas, al igual que los reformadores sociales y revolucionarios lanzan al viento sus gritos de batalla, esparcen sus proclamas, proponen panaceas y formulan sus propios "ismos" y cismos. A finales del siglo XIX, credos esté-

ticos relativamente sencillos como realismo, naturalismo, simbolismo e impresionismo tenían sus fieles seguidores. En comparación, el siglo XX se ha vuelto una airada torre de Babel en que se han entremezclado las voces de constructivismo, dinamismo, intimismo, orfismo, paralelismo, suprematismo, sintetismo y vorticismo. Aun perduran movimientos conocidos, como cubismo, dadaísmo, fauvismo y surrealismo (surrealismo). Muy a menudo estos movimientos organizados de arte han estado tan preocupados por sus doctrinas, que realmente han producido muy poco arte. Su finalidad principal ha sido provocar la controversia animada, atraer la atención, concertar exhibiciones, conciertos y publicaciones. Las pasiones asociadas con estos "ismos", por lo regular han producido más calor que luz, más confusión que esclarecimiento, y los grupos en juego rara vez han hablado o escrito acerca de ellos con imparcialidad y cordura. A menudo "ismos" y cismas han conducido a callejones sin salida, y a veces a importantes nuevos caminos. En definitiva, lo que importa es si sus cuadros, música o poemas son dignos de contemplarse, escucharse o leerse.

Al abordar el arte del siglo XX, es mucho lo que hay que tomar en consideración. El arte moderno, a semejanza del arte del pasado debe ser comprendido en términos de su propio marco de referencia y lo que trata el artista de realizar. El artista contemporáneo puede intentar deleitar o irritar, exhortar o castigar, sorprender o excitar, aplacar o buscar el choque. Puede deliberadamente tratar de llegar al desorden y no al orden, al caos y no al cosmos. El acto de crear a veces substituye a la importancia del objeto creado. Acontecimientos al azar y selecciones aleatorias tienden a hacer de cierto arte reciente una ejecución o una actividad. La improvisación como se practicaba en los conciertos barrocos o rococós, con sus cadencias, caracteriza a mucha de la música moderna. Como en el arte rococó, cierto tipo de pintura moderna ha quedado supeditada al diseño interior. Hallar poesía en donde nadie antes la hubiese advertido es la misión eterna del artista, le lleve su búsqueda a las ruinas de la antigüedad, hileras de casuchas o un basurreo. Un pintor puede planear su cuadro como un puñetazo visual, y un compositor concebir su música como una agresión premeditada al oído. A juzgar por las reacciones despertadas causadas por las primeras exhibiciones de Picasso y el escándalo con que fue recibida la *Consagración de la primavera* de Stravinsky, el éxito que algunos artistas han tenido ha sobrepasado sus ambiciones más descabelladas. Pero los valores nacidos del éxito que conlleva la conmoción pronto declinan, y los artistas han aprendido que se puede soplar alguna vez la trompeta arcangélica del Juicio, pero no todos los días.

El ritmo de cambios ha sido tan apresurado, que el hombre de nuestro siglo no ha podido ir al mismo ritmo

Hechos generales

1891	Se construye en St. Louis, Estados Unidos de Norteamérica el Edificio Wainwright el primer rascacielos
	Tomás Edison patenta su cámara cinematográfica; nacen el fonógrafo y los medios de registro sonoro
1903	Los hermanos Wright comienzan la era de la aviación
1905	Sigmundo Freud funda el psicoanálisis En Pittsburgh se abre la primera sala de exhibición cinematográfica En París exhiben los "Fauves", que incluyen a Derain, Rouault, Matisse y otros La exhibición de <i>El Piente</i> en Dresde; incluye pinturas de Nolde, Kirchner etc. (el movimiento duró hasta 1913)
1907 a 1914	Braque y Picasso perfeccionan en París el estilo cubista
1908	Henry Ford introduce el modelo T (automóvil de turismo)
1909	Marconi perfecciona la telegrafía sin hilos El almirante Peary llega al Polo Norte en 1911; Amundsen lo hace en el Polo Sur
1909 a 1915	Movimiento futurista en Italia
1910	Einstein formula la teoría general de la relatividad
1911	Se forma en Munich con Kandinsky y Marc el grupo <i>El Grupo Azul</i>
1911 a 1912	Chirico y Chagall exhiben obras proto-surrealistas en París
1913	El Armory Show (Exposición del Arsenal) lleva a Nueva York las tendencias artísticas europeas más avanzadas y discutidas; comienza en Norteamérica la popularidad del arte moderno
1914 a 1918	Primera guerra mundial
1916 a 1922	En Zürich, Suiza es fundado el dadaísmo, que rápidamente se extiende a Berlín, París y Nueva York
1917	Comienza la Revolución Rusa
1917	Se publica en Holanda la revista <i>El estilo</i> , que da su nombre al estilo internacional, e incluye entre otros a Mondrian, Gropius, Miés van der Rohe, Le Corbusier, y J. J. P. Oud
1922	Revolución fascista en Italia
1924	En París es expedido el manifiesto surrealista (surrealista), movimiento que más tarde incluyó a Miró, Dalí y otros
1927	Travesía de Lindbergh del Atlántico
1928	Se proyecta la primera película cinematográfica sonora
1929	Derrumbe de la Bolsa en Nueva York; comienza la época de la gran depresión en Estados Unidos de Norteamérica
1933	Revolución nazi en Alemania
1936 a 1939	Guerra civil española
1939	Comienza a explotarse comercialmente la televisión
1939 a 1945	Segunda guerra mundial
1945	Explosión de la primer bomba atómica Se funda la Organización de las Naciones Unidas en San Francisco
1950 a 1953	Guerra de Corea
1957	Es puesto en órbita por la URSS el primer satélite, y el satélite norteamericano en 1958
1961	Es enviado el primer satélite tripulado al espacio, por Rusia; en 1962 Estados Unidos de Norteamérica envía también su primer satélite tripulado

Arquitectos

1856 a 1924	Luis Sullivan
1869 a 1959	Frank Lloyd Wright
1874 a 1954	Augusto Perret
1883 a 1969	Walter Gropius
1886 a 1969	Miés van der Rohe
1887 a 1965	Le Corbusier (Carlos Eduardo Jeanneret-Gris)
1890 a 1963	J. J. P. Oud
1891	Pedro Luis Nervi
1895	R. Buckminster Fuller
1906	Felipe Johnson
1910 a 1961	Eero Saarinen

Pintores

1844 a 1910	Enrique Rousseau (<i>el Aduanero</i>)
1863 a 1944	Eduardo Munch
1866 a 1944	Basilio Kandinsky
1867 a 1936	Emilio Nolde
1869 a 1954	Enrique Matisse
1870 a 1954	Juan Marin
1871 a 1958	Santiago Balla
1871 a 1958	Jorge Rouault
1872 a 1944	Pedro Mondrian
1879 a 1940	Pablo Klee
1880 a 1916	Franz Marc
1880 a 1966	Hans Hofmann
1881 a 1955	Fernando Léger
1881	Pablo Picasso
1882 a 1916	Humberto Boccioni
1882 a 1963	Jorge Braque
1883 a 1949	José Clemente Orozco
1883 a 1966	Gino Severini
1884 a 1920	Amadeo Modigliani
1884 a 1950	Max Beckmann
1886 a 1957	Diego Rivera
1886	Oscar Kokoschka
1887	Marcos Chagall
1887 a 1968	Marcelo Duchamp
1888	Jorge de Chirico
1889	Tomás Hart Benton
1892 a 1942	Grant Wood
1893	Juan Miró
1894 a 1964	Stuart Davis
1897 a 1946	Juan Stewart Curry
1898 a 1967	Carlos Burchfield
1898 a 1969	Benjamin Shahn
1904	Salvador Dalí
1904	Guillermo de Kooning
1910 a 1962	Franz Kline
1910	Francis Bacon
1912 a 1956	Jackson Pollock
1917	Andrés Wyeth
1925	Roberto Rauschenberg

Escultores

1861 a 1944	Aristides Maillol
1870 a 1938	Ernesto Barlach
1876 a 1957	Constantino Brancusi
1883 a 1962	Ivan Mestrovic
1887 a 1966	Juan Arp
1890	Naum Gabo

1891	Jacobo Lipschitz
1898	Alejandro Calder
1898	Henry Moore
1901 a 1966	Alberto Giacometti

Escritores y filósofos

1856 a 1939	Sigmundo Freud
1856 a 1950	George Bernard Shaw
1863 a 1938	Gabriel d'Annunzio
1869 a 1951	Andrés Gide
1871 a 1945	Pablo Ambrosio Valéry
1874 a 1946	Gertrudis Stein
1875 a 1955	Tomás Mann
1876 a 1944	Felipe Tomás Marinetti
1878 a 1967	Carl Sandburg
1882 a 1941	James Joyce
1885 a 1951	Sinclair Lewis
1887 a 1962	Robinson Jeffers
1888 a 1953	Eugenio O'Neill
1888 a 1965	T. S. Eliot
1889 a 1963	Jean Cocteau
1896 a 1966	Andrés Breton
1897 a 1962	William Faulkner

1899 a 1961	Ernest Hemingway
1905	Jean-Paul Sartre

Músicos

1860 a 1911	Gustavo Mahler
1864 a 1949	Ricardo Strauss
1866 a 1925	Eric Satie
1872 a 1915	Alejandro Scriabin
1873 a 1943	Sergio Rachmaninoff
1874 a 1951	Arnoldo Schoenberg
1875 a 1937	Mauricio Ravel
1876 a 1946	Manuel de Falla
1881 a 1945	Bela Bartok
1882 a 1971	Igor Stravinsky
1883 a 1945	Anton Webern
1885 a 1935	Alban Berg
1885 a 1965	Edgar Varèse
1891 a 1953	Sergio Prokofiev
1892 a 1955	Arturo Honegger
1892	Dario Milhaud
1895 a 1963	Paul Hindemith
1898 a 1937	George Gershwin
1899 a 1963	Francis Poulenc

que sus contemporáneos, los científicos y los artistas. El lapso entre las innovaciones y su comprensión y aceptación popular ha sido calificado a menudo de "retardo" o "hueco" cultural. Modas, excentricidades y caprichos se han sucedido uno tras otro con rapidez asombrosa. Lo que en un momento dado puede aceptarse como la moda, 12 meses después será totalmente caduco. Al margen de las excentricidades efímeras, empero, están las realizaciones sólidas de artistas de gran talla. Los descubrimientos de Frank Lloyd Wright, Gropius y Le Corbusier en arquitectura, Picasso, Kandinsky y Mondrian en pintura, Schoenberg y Stravinsky en música, pertenecen al rango de innovaciones genuinas de verdadera importancia en la historia del arte. Estos artistas han alcanzado ya la categoría de maestros del arte moderno. La generación más joven de artistas, al igual que su público, pasan actualmente por un periodo de consolidación de los adelantos y los logros obtenidos, y preparan el terreno para futuros descubrimientos.

Los materiales y métodos modernos han abierto la puerta a nuevas posibilidades en las artes. El hormigón armado, el acero estructural, el cristal y la madera laminada han ocupado por derecho propio un sitio junto a los ladrillos y la argamasa, en tanto que el voladizo (cantilever) tiene tanta importancia como en su tiempo la tuvieron la columna y el dintel. Con el crecimiento de las ciudades los arquitectos modernos han tenido que construir una serie de edificios que van desde aeropuertos, puentes colgantes y edificios públicos a bajo costo, hasta ciudades capitales totalmente nuevas como Brasilia y Chandigarh. Codo con codo con los edificios públicos de acero y cristal y los proyectos de planeamiento urbano de la sociedad industrializada, los arquitectos del siglo XX han sido llamados para construir una serie de nuevas iglesias y templos de atrevidos diseños.

El escultor actualmente emplea el soplete para soldadura, al igual que el cincel, y sus materiales son fibra de vidrio, acero inoxidable y plásticos al igual que bronce y mármol. Parece que sus estatuas no las dedica ya a con-

servar la imagen perdurable del hombre y la monumentalidad estática ha cedido el paso al movimiento y la propulsión con máquinas. Los pintores trabajan en superficies de masonite y en diversos materiales, al igual que en el lienzo tradicional al óleo y con espátula y técnicas con pulverizador, al igual que con el pincel. Junto con la invención de nuevas formas de arte como la pintura y la escultura cinética y los "happenings" (pintura hecha durante exaltadas reuniones informales), las antiguas artes del mosaico, el fresco y la vidriería de colores han reafirmado su capacidad de expresión, y una nueva categoría pictórica de obras abstractas y fantásticas se ha añadido a las clasificaciones tradicionales de pinturas históricas, escenas de género o "costumbristas", retrato, paisaje y bodegón.

Las artes gráficas se han extendido para incluir nuevos materiales y técnicas, entre ellos impresión con pantalla de seda (silk-screen printing) y fotografía de color. La diferenciación arbitraria entre las llamadas "artes mayores y menores", bellas artes y artesanías, belleza y utilidad, se ha borrado casi al punto en que el arquitecto y el ingeniero civil, el escultor y el diseñador de muebles, una catedral y un puente colgante, alguna vez concebidos como los extremos, han sido hermanados en la unidad moderna de forma y función. El drama se ha extendido desde el teatro vivo hasta incluir la cinematografía y la televisión. Nuevos conceptos de lenguaje han sido explorados con palabras empleadas como sonidos silábicos en una poesía abstracta, y los compositores están experimentando con sonidos y ruidos producidos por electrónica.

EXPRESIONISMO Y ABSTRACCIONISMO

Las Señoritas de Aviñón de Pablo Picasso (lámina 29) incorporó en su composición tantas de las ideas de comienzos de siglo, que se transformó en una piedra miliar en la evolución del arte moderno. En los comienzos del siglo, París hervía en la actividad de jóvenes

artistas, nuevos criterios y exhibiciones estimulantes. La gran exposición retrospectiva de Cézanne hecha en 1907, causó viva impresión a Picasso, que asimismo recibió el influjo del arte arcaico que representaba el cuerpo humano en formas geométricas angulosas, y también en él quedó la huella de exposiciones de la escultura tribal africana. Como resultado de todo ello comenzó a reexaminar su técnica y metas pictóricas, y cambió de las representaciones convencionales a motivos cada vez más geométricos, y adquirió sus primeras piezas de escultura primitiva africana.

La creación de *Las Señoritas de Aviñón* comenzó como una alegoría. Un hombre sentado en medio de frutas y mujeres simbolizaba el Vicio, en tanto que su contrapartida entraba por la izquierda, sostenía un cráneo en las manos y representaba la Virtud. Bajo las nuevas influencias, empero, el plan original fue abandonado y la obra tomó otra dirección, al mezclar las figuras, los cortinajes del fondo y la naturaleza muerta en el plano inferior, en un diseño abstracto. La joven de la izquierda que aparta algunos cortinajes se transformó en una serie de planos superpuestos y perfiles geométricamente dispuestos. Los bocetos preliminares de Picasso revelan la fascinación que sintió por las cabezas ovales, las largas narices, las bocas pequeñas y cuerpos angulosos que caracterizan la escultura de la Costa de Marfil. El color que, con sus tonos dispuestos a manera de la gama del espectro, desde el rojo, pasando por el blanco hasta el azul contribuye al efecto de un crescendo emocional en tanto que la disposición formal de las figuras sugiere los ritmos angulosos de una danza primitiva.

Las Señoritas, de este modo, constituyó el punto de partida pictórico de nuevas expresiones. Los intensísimos colores posimpresionistas se combinaron con la violencia y la energía del arte primitivo para hacer un resumen y síntesis de la escuela de vanguardia pictórica de París a comienzos del siglo. También fue la obra que marcó la invención intuitiva de Picasso del cubismo, ese escalón importantísimo hacia la abstracción. Cuando Jorge Braque uno de los pintores "fauvistas" vio por primera vez *Las Señoritas* admitió que él y Picasso habían asimilado la geometría de conos, esferas y cilindros postulada por Cézanne y sus principios de composición. En los siguientes cuatro años, juntos crearían las reglas del cubismo.

El espectador, al enfrentarse a las creaciones y progresos del arte contemporáneo, básicamente cuenta con dos formas de contemplar el mundo: desde adentro o desde afuera, esto es, subjetivamente u objetivamente. a través de la emoción o de la razón. Estos criterios no se contraponen ni excluyen obligadamente, pues para la percepción emocional se necesita la mente y el espíritu. y sin un impulso emocional incluso la proposición más racional sería hueca y sin sentido. Para los fines de nuestro libro, las artes en que predominan las consideraciones emocionales han sido agrupadas bajo la categoría de expresionismo y de aquellas en que prevalecen los procesos lógicos y analíticos, bajo el título de abstraccionismo. Empero debemos tomar ambas divisiones con reservas, pues todo el arte es expresivo en cierto grado, al igual que abstracto en alguna medida.

El expresionismo sondea el interior del espíritu humano en busca de un mundo de estados emocionales y psicológicos y no un mundo cambiante exterior de realismo fugitivo como el impresionismo. En su preocupación por crear un estilo de mayor fuerza emocional, los artistas expresionistas se alejaron del naturalismo. Con Van Gogh y Gauguin como puntos de partidas, otros pintores deformaron las formas para expresar su mensaje. El expresionismo en sentido limitado corresponde a los movimientos del arte alemán del periodo anterior a la primera guerra mundial. *El Puente* y *El Jinete Azul*. No obstante, una definición más amplia incluye adelantos y realizaciones paralelas en todos los centros importantes de arte, en donde los artistas se preocuparon principalmente por abordar el arte con un enfoque emocional y por su interés apasionado en todas las fases de la vida contemporánea.

El expresionista está totalmente consciente del mundo visible, pero dejando atrás la idea clásica del arte como imitación de la Naturaleza, cierra los ojos al exterior para dedicarse a explorar la mente, el espíritu y la imaginación. Estaría de acuerdo con la sentencia de Goethe de que el sentimiento lo es todo, y decidido, aprovecha las investigaciones de Freud en el subconsciente que le han revelado un nuevo mundo de emoción de los impulsos oscuros, terrores escondidos y motivaciones misteriosas subyacentes a la conducta humana. El expresionista también sabe perfectamente que habita en una serie de complejos mundos superpuestos, y también sabe que hay otros mundos por explorar que no son captados por el ojo ni sujetos a la interpretación lógica. Las obras expresionistas tienen un enfoque psicológico y no natural, describen mundos intangibles con nuevas técnicas y nuevos símbolos, colores discordantes y formas distorsionadas. La música expresionista, con sus disonancias inquietantes, busca excitar y no calmar al oyente, y la literatura expresionista intenta sobrecoger al lector con revelaciones subjetivas de estados neuróticos, psicológicos, y a menudo psicóticos.

Para describir sus reacciones a los hechos físicos, psicológicos y espirituales, el expresionista altera, deforma y colorea sus imágenes según la intensidad de sus sentimientos. Por esas razones el expresionismo puede ir desde tranquilo espíritu nostálgico pasando por súbitas reacciones de choque y explosiones históricas, hasta pesadillas terroríficas. Los resultados de dichas excursiones expresionistas en el subconsciente pueden ser bastante desiguales, pero el pasaporte de los artistas a esos mundos profundos, empero, es válido. Con los años el expresionismo ha abarcado movimientos como neoprimativismo, dadaísmo, superrealismo (surrealismo) y realismo social.

El abstraccionismo es el movimiento que trata de analizar, extraer, separar, seleccionar, simplificar y geometrizar, antes de destilar la esencia de la Naturaleza y las experiencias de los sentidos. El calor generado por las revoluciones psicológicas y políticas del siglo XX se sintió en el expresionismo, pero la luz arrojada por los nuevos criterios intelectuales se reflejó en las diversas formas de abstraccionismo.

En siglos anteriores una pintura era un reflejo, en una forma u otra, del mundo exterior. En el abstraccionismo del siglo XX, el artista se libera de la representación convencional. El mundo de las apariencias naturales desempeña un pequeñísimo papel en sus formas de expresión, y el artista reduce un paisaje o un grupo de objetos a un sistema de formas, trazos, líneas, ángulos geométricos y remolinos de color que expresan las imágenes abstractas buscadas. Después de elegir su contenido pictórico de la Naturaleza, el artista abstraccionista elimina las minucias del mundo observado y refina lo aleatorio de la Naturaleza y la experiencia visual corriente. Su imaginación y su invención se concentran en la mecánica pictórica y la disposición de conjuntos, formas, contexturas y colores. Partiendo del arte semiabstracto cubista en que aún pueden discernirse las formas de los objetos, el abstraccionismo se orienta a un no objetivismo, en el que una obra de arte no tiene significado representativo, literario o de asociación fuera de sí misma, y el cuadro se vuelve su propia referencia.

En los comienzos del siglo XX, los físicos formulaban una nueva visión fundamental del universo, que dio por resultado los conceptos de espacio y tiempo, y relatividad. En las artes, mientras tanto, se elaboraban nuevas formas de ver y escuchar. En la pintura, por ejemplo, se estableció el precepto cubista de descomponer un objeto en diversos planos y puntos de vista, en donde podían ser presentados en un plano y en forma simultánea varias caras de un objeto. En la escultura se llegó a una nueva teoría del volumen, en donde grandes orificios o huecos en la superficie sugerían la interpenetración de varios planos y la existencia de otros lados y superficies, no aparentes de inmediato a la vista. En la arquitectura, el estilo internacional con elementos básicos como acero y cristal, pudo incorporar en una estructura la experiencia simultánea del espacio exterior e interior. La literatura y la música hallaron nuevas formas de representar sus materiales en la dimensión temporal. En la literatura, la técnica de la "corriente de la conciencia" amalgamó la descripción objetiva y la corriente subjetiva de imágenes, y en música fue creado el llamado método "atonal" de composición, en el que se evitaban los tonos o núcleos tonales fijos, en favor de un flujo continuo y variación constante.

Las nuevas organizaciones de espacio y tiempo exigieron nuevas formas de concebir, contemplar, escuchar y conocer el mundo. Por esas causas, el abstraccionismo incluye adelantos como el cubismo, el futurismo, el estilo mecánico, el no objetivismo, el método dodecafónico de composición musical y el estilo internacional de arquitectura.

NEOPRIMITIVISMO Al estallar la gran conflagración del expresionismo del siglo XX, la chispa que comenzaría el fuego de ese movimiento, llamado neoprimativismo, fue el descubrimiento que los artistas de este siglo hicieron de las artes primitivas de los habitantes de las islas de los Mares del Sur, y las tallas en madera de las tribus africanas. En la forma en que es aplicado el término, neoprimativismo se limita a las adaptaciones conscientes por artistas refinados, de muestras auténticas

del arte primitivo. El primer gran artista que emplearía los trazos y motivos exóticos en sus tallas y pinturas fue Gauguin, y pinturas como *Mahana No Atua* (Día del Dios) (lámina 27), pintadas durante su permanencia en Tahití, claramente reflejan la influencia nativa. Comerciantes en sus múltiples viajes a esas tierras llevaron muestras de la artesanía polinesia como remos, flechas y arpones, que fueron mostradas en las exposiciones de París en 1878 y 1889. Más tarde cuando las expediciones se adentraron al corazón del continente Negro, fueron llevados para exhibirse objetos de madera tallados por los indígenas de las tribus de África; y los museos etnológicos fundados en París y Dresde, albergaron estas colecciones, que despertaron considerable interés entre eruditos, artistas y el público en general. Aparecieron libros acerca de la escultura africana y en 1890 Jaime Frazer comenzó a publicar *La Rama Dorada*, un monumental compendio de dos volúmenes de las costumbres primitivas, folklore, prácticas mágicas y tabús.

El arte primitivo, con su negación absoluta de la noción de progreso, pareció ser la promesa de un nuevo despertar. De enorme atractivo fue la actitud de los tallistas primitivos, quienes prefiguraban el espíritu de la madera y la piedra y lo expresaban valiéndose de las vetas, contexturas y formas de sus materiales. Los expresionistas alemanes sintieron gran fascinación por las extrañas formas terroríficas y el antiintelectualismo de las imágenes africanas; artistas franceses entre ellos Matisse, encontraron en sus formas geométricas simplificadas un tesoro de motivos decorativos y una justificación de sus diseños abstractos.

La conmoción producida por el arte primitivo también modificó el curso de la pintura en el siglo XX. Cuando el joven pintor Modigliani llegó a París en 1906, estuvo bajo el influjo tan completo de la escultura negra africana, que por un periodo cambió el pincel por el

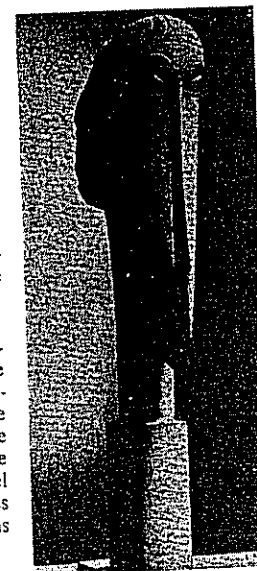


Fig. 289 AMADEO MODIGLIANI. Cabeza; hecha por 1913. Piedra, de 62 cm de altura. Galería Tate, Londres (por cortesía de la Junta Directiva)

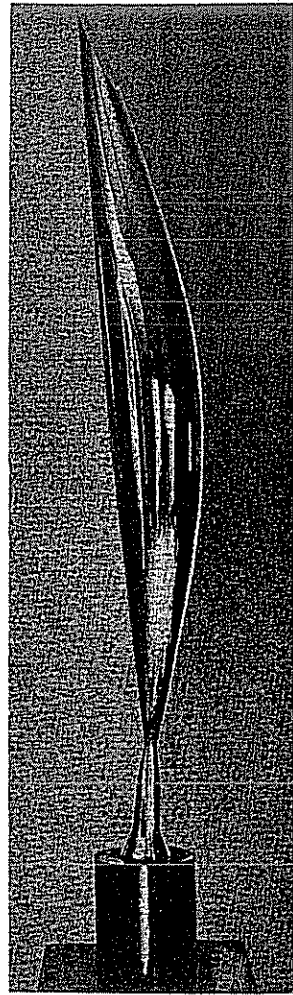


Fig. 290. CONSTANTINO BRANCUSI. *Pájaro en el espacio*. 1925. Bronce pulido, de 1.25 m de altura. Museo de Arte de Filadelfia (Colección de Louise y Walter Arensburg.)

cíncel. Una de estas obras *Cabeza* (fig. 289), tiene el mismo estilo de las tallas de la Costa de Marfil, que Picasso había adoptado, y en sus pinturas más tarde empleó caras ovales estilizadas y formas alargadas.

La sencillez elemental de la escultura de Brancusi tuvo su inspiración formativa en la fuerza de las formas primitivas y en las atrevidas innovaciones de los pintores "fauvistas". La meta buscada por Brancusi fue liberar la escultura de todo elemento extraño y llevarla a sus últimas esencias. Por ejemplo, llamó *El principio del mundo* a una pieza de mármol, en materiales por lo que son: mármol por su lisura y aspereza; metal por su dureza y suavidad. Sea cual sea el material trata de compenetrarse en su más íntima naturaleza y plasmar el inmenso sentimiento que se agita en su interior, sin forzarlo a simular algo. "Lo que es real" señaló alguna vez Brancusi, "no es la forma externa sino la esencia de

las cosas". En su *Pájaro en el espacio* (fig. 290) trabajó con bronce con un contenido tan alto de cobre que se acerca a la brillantez del oro. Al moldear su material en una frágil forma curvilínea y darle un bruñido perfecto, hace que el metal como material se transforme en una forma de energía. Es la abstracción de un movimiento, una pluma en el aire. Brancusi a veces ha tratado de intensificar el sentido de movimiento en su escultura, al colocar sus figuras en mesillas giratorias, animadas de movimiento lento. De este modo, las bruñidas superficies captan la luz y sus formas parecen flotar en el espacio.

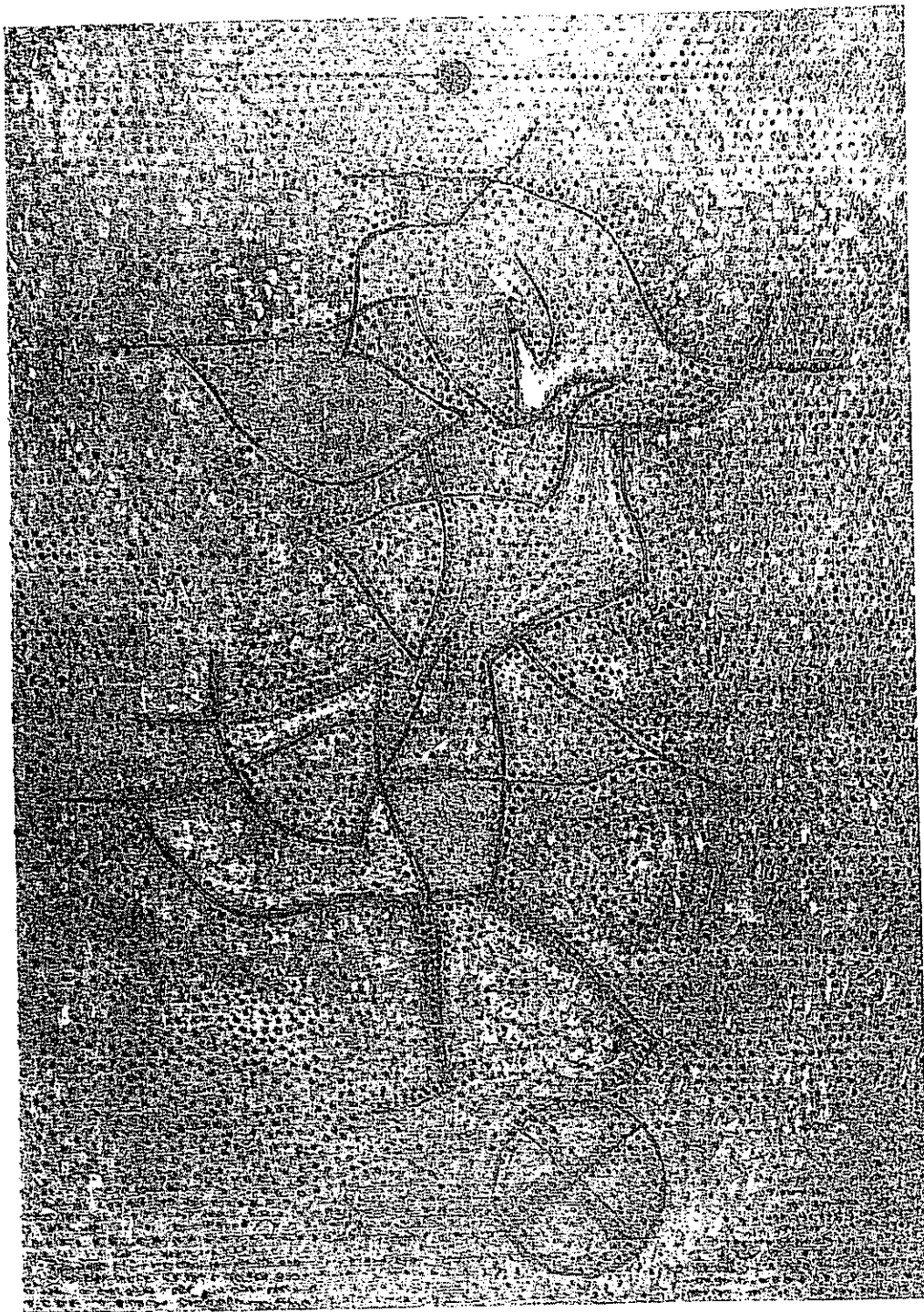
El conocimiento de los sistemas musicales no europeos, de modo semejante, aumentó rápidamente durante finales del siglo XIX. Las orquestaciones de Debussy y Ravel fueron influidas por sonidos extraños y exóticos de las orquestas de tipo gamelán de Java, que ambos compositores habían escuchado en la Exposición Internacional de 1889. Con mucho, la más fuerte de estas nuevas influencias, empero, fue la música de jazz norteamericana que había comenzado en Nueva Orleans y Chicago que se escuchó en Europa gracias a las bandas viajeras de músicos negros. En el *Rincón de los niños* (1908) Debussy incluyó un número llamado "Golliwog's Cake Walk".

"FAUVES", EL PUENTE, EL JINETE AZUL Y ESTRUENDOS OPERATICOS. Los expresionistas en pintura brindaron mayor atención a las intensidades del sentimiento, que a las intensidades de la luz. Para ellos, el ardor de la creación excede la frialdad de la imitación, y presentan reacciones subjetivas en vez de representar realidades objetivas, reafirmando la supremacía de la imaginación humana sobre la representación de la Naturaleza. En la época en que Picasso descubría la escultura primitiva, otros grupos defendían el expresionismo en pintura con una reacción a los fríos efectos atmosféricos y al objetivo desapego del impresionismo. Van Gogh había abierto el camino con sus lienzos frenéticos, crisis pictóricas apasionadas, colores saturados y fervor evangélico. Pinturas como *la Noche estrellada* (lámina 26) con sus llamas verdinegras del ciprés, espirales de las estrellas y explosión cósmica de la Vía Láctea fueron suficientes para incendiar la imaginación. El bárbaro esplendor de las armonías cromáticas de Gauguin fue aprovechado como un medio útil para producir intensas respuestas emocionales, en tanto que los expresionistas llevaron su búsqueda más allá, hasta los colores luminosos de los vitrales medievales y la enorme inventiva, plena de imaginación, de la escultura románica. Las artes primitivas de Polinesia y África también participaron en este estilo.

Los violentos choques cromáticos y las deformaciones visuales de los pintores franceses seguidores del expresionismo les ganó el título de *Les Fauves* (las bestias salvajes), por un comentario al azar de un crítico acerca del Salón de Otoño de París en 1905, quien dijo que la sala parecía una jaula de animales salvajes. Las primeras obras de Matisse, el más civilizado de los pintores, fueron clasificadas en esa tendencia, si bien en retrospectiva es difícil entender por qué se hizo. Si es que hubo algo "salvaje" en la obra de Matisse fue su exaltada preferencia personal por los colores brillantes,



LAMINA 29. PABLO PICASSO *Las Señoritas de Aviñón*, 1907. Lienzo al óleo, de 2.40 m X 2.30 m. Museo de Arte Moderno, Nueva York. (Adquirido por el Fondo Lillie P. Bliss)



LAMINA 30. PABLO KLEE *Diana*, 1931.
Óleo sobre madera, de 93.5 cm X 58 cm. Colección William Bernoudy, St. Louis

una enorme riqueza de invención y un toque de esplendor oriental que hicieron de él un *fauve*, pero carente de ferocidad.

La *Ventana azul* (fig. 291) que pintó por 1911, muestra su interés por los problemas estéticos formales, vibrantes armonías cromáticas y motivos decorativos como arabescos. La composición del cuadro es como un estudio de una naturaleza muerta abstracta, que se funde sutilmente con un paisaje estilizado. Los pasadores de sombrero en el alfilerero a la izquierda, se unen con el florero vacío detrás de ellos, y las flores del otro florero se mezclan con el follaje y el techo del estudio del pintor, que está por fuera; el idolo oriental en el centro axial lleva la mirada a la separación vertical de la puerta-ventana, en tanto que las líneas formadas por las siluetas de la lámpara se continúan con las del tronco del árbol en el jardín. La mesilla de noche con sus objetos, se une con los árboles y el cielo del fondo, y los elementos interiores y exteriores se vuelven partes de un solo diseño. La profundidad y lejanía son sugeridos sólo por un apagamiento progresivo de las intensidades de los colores. En este cuadro Matisse alcanzó su sueño de "un arte de equilibrio, pureza y serenidad, carente de un tema que lo ahogara".

Para Matisse el expresionismo no es aplicable al contenido de sus lienzos o a la comunicación de un mensaje emocional, sino al tratamiento totalmente formal de su diseño pictórico. "Expresión, a mi manera de pensar", señaló alguna vez "no consiste en la pasión reflejada en un rostro humano o traicionada por un ademán violento. La composición global de mi cuadro es expresiva..."

El expresionismo alemán del decenio anterior a la primera guerra mundial guardó principalmente relación con dos grupos que aparecieron de manera simultánea con los "fauvistas": *Die Brücke* (El Puente) y *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). El Puente fue una poco coherente asociación de pintores de Dresde, que tomaron ese nombre pues deseaban establecer lazos con todos los artistas del credo expresionista, al igual que hacer un arte que fuese un puente para el futuro. Reconocieron su deuda con Van Gogh, Gauguin y especialmente con el noruego Eduardo Munch.

Emilio Nolde fue uno de los pintores de ese grupo con mayor coherencia en su obra, y su *Danza alrededor del becerro de oro* (fig. 292) fue uno de los muchos temas bíblicos que trató. Los choques violentos del color entre el rojo sangre y el amarillo naranja, además de lo deforme del dibujo, expresan su mensaje de la furia primitiva y energías demoníacas de sus atormentados danzantes. *El Jinete Azul* fue el título de una pintura de Kandinsky, que se convirtió en la proclama del movimiento expresionista de la Alemania Meridional. También fue el nombre de un libro que en 1912 editaron Franz Marc y Kandinsky, en que reproducían pinturas de una exhibición celebrada en Munich el año anterior, por alguno de los "fauvistas" franceses y Pablo Klee, al igual que por Marc y Kandinsky. El libro también incluía artículos sobre arte moderno, en tanto que el compositor vienés Arnoldo Schoenberg contri-



Arriba: Fig. 291. ENRIQUE MATISSE. *Ventana azul*, hecha por 1911. Lienzo al óleo de 1.28 m X 88 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. (Adquirido gracias al fondo de la Sra. John D Rockefeller Jr.)

Abafo: Fig. 292. EMILIO NOLDE. *Danza alrededor del becerro de oro*. 1910. Lienzo al óleo, de 86.5 cm X 99 cm. Pinacoteca Estatal Bávara, Munich.



buyó con un capítulo sobre los adelantos expresionistas equivalentes en música.

Kandinsky fue una figura internacional; pintó primero en su nativa Rusia, y siguió los estilos posimpresionistas y "fauve" en París, y después se unió al grupo fundador del Jinete Azul en Munich. Al eliminar objetos y figuras, disolver las formas materiales e improvisar según su estado de ánimo, Kandinsky alcanzó las fronteras del arte no objetivo (ver páginas siguientes) y desbrozó el terreno para que florecieran los expresionistas abstractos de los decenios de 1940 y 1950 (ver más adelante), en que la pintura es "liberada" de la Naturaleza. Su *Cuadro con Borde Blanco, Número 173* (fig. 293), muestra lo que puede expresar con líneas, colores y formas. En un comentario sobre sus pinturas totalmente abstractas, Kandinsky afirmó que su contenido es lo que "el espectador vive o siente bajo el efecto de las combinaciones de forma y color de la pintura", que pueden o no coincidir con lo que el artista sentía y tenía en la mente al pintar el cuadro.

Kandinsky, que publicó poesía, obras de teatro y una autobiografía, también reconoció la afinidad de su obra por la música. Con sus propias palabras, luchó por reproducir en sus lienzos "el coro de colores que la Naturaleza tan dolorosamente introdujo en mi propia alma", y creyó que una pintura debe ser "una réplica exacta de alguna emoción interna". Las obras que exigían "un tono sostenido uniformemente de excitación emocional interna que a veces duraba días" la llamó "composiciones". Obras, bocetos y acuarelas espontáneas de más breve factura que "no exigen un periodo creador mayor", las llamó "improvisaciones".

Algunas de las explosiones más tempranas y violentas del expresionismo musical se escuchan en las óperas de R. Strauss *Salomé* 1905 y *Electra* (1909), que escribió en Munich en pleno desarrollo del movimiento del Jinete

Azul Partiendo del *Tristán e Isolda* de Ricardo Wagner, la "muerte del amor" en *Salomé* es una excursión operística en el reino de la psicología anormal. En *Salomé*, Strauss estremece a sus oyentes con los sonidos sensuales de un arcoiris de radiantes colores orquestales, y al mismo tiempo los horroriza con el espectáculo espantoso del soliloquio amoroso de *Salomé* con la cabeza cercenada del Bautista. Esta atracción y repulsión simultáneas producen sin concesiones excitación emocional, y desencadenan reacciones verdaderamente expresionistas. El carácter sensacionalista del libreto de Oscar Wilde, aunado a la famosa danza de los Siete Velos, hizo que la ópera fuese proscrita en Nueva York, Boston y Londres. *Electra* es una versión de enorme eficacia dramática de la tragedia de Sófocles (adaptada por Hugo von Hofmannsthal) llena de culminaciones emocionales, gritos que hielan la sangre y fantásticos colores orquestales.

El ciclo de canciones expresionistas compuestas por Arnoldo Schoenberg, *Pierrot Lunaire* (1912) explora el espeluznante mundo del simbolismo freudiano, y en su monodrama de 1913 *La mano venturosa* (*Die Glückliche Hand*), las disonancias de su partitura musical son reforzadas por crescendos de luces de colores. La culminación de todo este movimiento se alcanza en la ópera de Alban Berg *Wozzeck* (1925), un drama musical de la vida en los estratos más bajos de la gran ciudad, en donde un ballet de mendigos borrachos y prostitutas persiguen al asesino, en tanto trata en vano de escapar de sí mismo. Wagner llegaba al clímax en sus obras después de un lapso considerable, comenzando por lo regular con poca intensidad y volumen, y poco a poco intensificando todo su material en un crescendo melódico, armónico y dinámico extenso; empero, Schoenberg y Berg resumieron el proceso. Su música se volvió toda clímax, con los extremos de notas altas y bajas, pasajes



Izquierda: Fig. 293. BASILIO KANDINSKY. Pintura con borde blanco No. 173. 1913. Lienzo al óleo de 1.39 m X 1.97 m. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

Página opuesta: Fig. 294. JORGE BRAQUE. *Naturaleza muerta oval*, 1914. Lienzo al óleo de 90.5 cm X 63 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. (Donación del Comité Consultor)

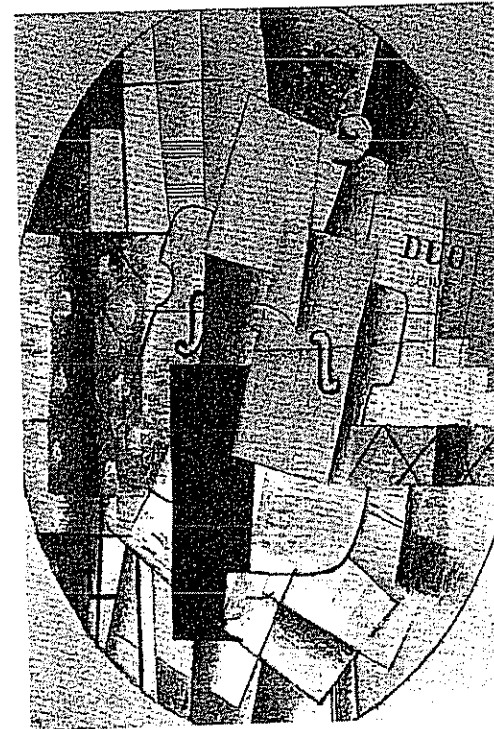
suaves y fuertes, seguidos uno del otro de manera súbita y por cesuras repentinas en vez de una progresión gradual. Las disonancias en Wagner existen en series de secuencias que terminan en una resolución. En el caso de Schoenberg y Berg, la disonancia existe libremente por derecho propio, con escasa o nula relación con la consonancia.

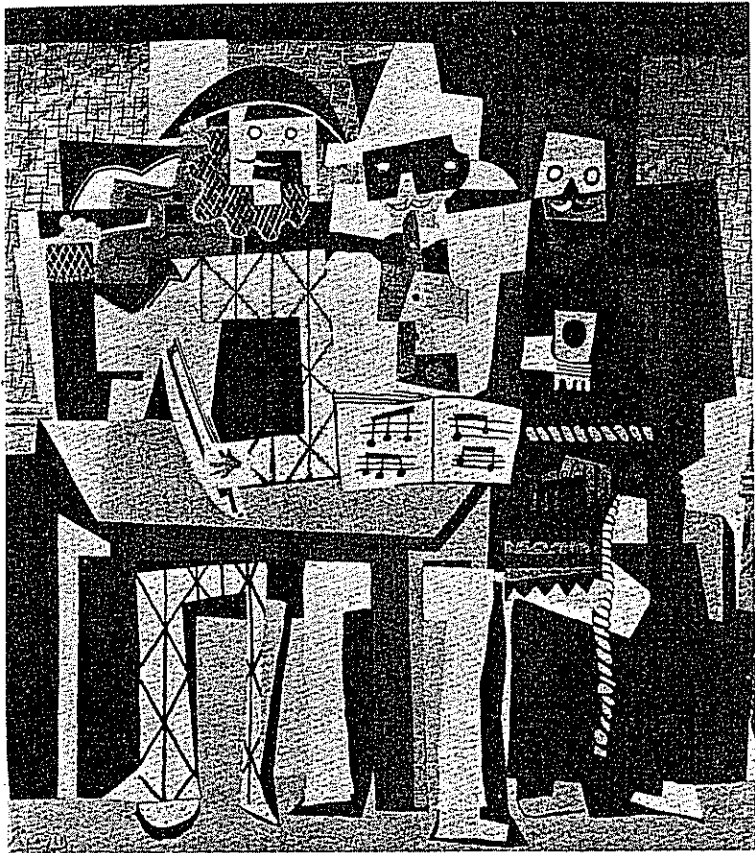
CUBISMO En la misma forma que el descubrimiento de las reglas de la perspectiva lineal revolucionaron la expresión de renacimiento florentino, en el siglo XX el cubismo conllevó una nueva forma de contemplar las cosas. Nacido en la pintura, las reverberaciones del cubismo fueron sentidas directamente en la escultura y la arquitectura, y de modo indirecto en la literatura y la música. Un fuerte impulso hacia la abstracción fue producto de la gran exhibición retrospectiva de Cézanne, celebrada en 1907 en París, en donde los jóvenes pintores que acudieron a ella fueron sacudidos por la arquitectura pictórica del artista. En el catálogo leyeron una cita de una carta en que Cézanne subrayaba que los objetos naturales pueden ser reducidos a las formas del cilindro, la esfera y el cono. El arte, como ellos dedujeron, no es una imitación de la Naturaleza en el sentido usual, sino una imposición a la Naturaleza, de formas geométricas derivadas de la mente humana. Como resultado, la pintura cubista se volvió un juego de planos y ángulos sobre una superficie plana. Hay que hacer la aclaración que la famosa sentencia de Cézanne nunca mencionó a los cubos. Sus cilindros, esferas y conos son

formas redondeadas que presuponen dibujo curvilíneo; la pintura cubista, por lo contrario, es básicamente rectilínea.

El ideal renacentista había comprendido la descripción completa de una situación pictórica desde un solo punto de vista; otro punto de contemplación entrañaría otro cuadro. La teoría cubista de la visión tomó en consideración el rompimiento y discontinuidad de la visión contemporánea del mundo, en que los objetos son percibidos en forma más precipitada en partes, y no de manera más descansada como "todos". El mundo, como consecuencia, fue contemplado fragmentariamente y de manera simultánea desde muchos puntos de vista, y no de modo total desde un solo punto de visión. En *Las Señoritas de Aviñón* de Picasso (lámina 29), por ejemplo, las caras de la segunda y tercera figuras de la izquierda se advierten de frente, en tanto que la nariz está en perfil. Picasso y Braque como coinventores del cubismo, en consecuencia, se encargaron de hacer una nueva definición del espacio pictórico en que los objetos fueron representados simultáneamente desde muchos ángulos de visión, en todos o en partes, opacos y transparentes. De la misma forma que el Palacio de Cristal y la Torre Eiffel habían señalado el camino para la interpenetración de los aspectos internos y externos del espacio arquitectónico, el arte de los cubistas buscó moverse hacia el interior y el exterior de un objeto, por debajo y por arriba de él, adentro y alrededor del mismo.

Los cubistas también se convencieron que el espacio pictórico limitado por las dos dimensiones de un lienzo plano era totalmente distinto del espacio natural. Del Renacimiento en adelante, el método aceptado había sido producir la ilusión de tridimensionalidad por alguna forma de perspectiva lineal derivada de los principios de la geometría euclidiana. El pintor cubista, a diferencia de ello, abordó su obra sobre el lienzo como un arquitecto, para construir su pintura. En vez de tratar de crear la ilusión de profundidad, elabora su cuadro a base de las líneas rectas del triángulo y con la regla T, por medio de las cuales define los planos de su superficie. La expresión de volumen lograda por el modelamiento de objetos en luz y sombra fue modificada y también lo fue la sensación táctil y solidez estructural en la pintura renacentista. En vez de representar objetos "de bulto", los cubistas los analizaban en sus formas básicas geométricas, los descomponían en una serie de planos, después los reunían, reconstruían, y los forjaban a voluntad en una nueva composición estrictamente pictórica de superficies y planos entrelazados, que se penetraban entre sí, y se superponían. El color cubista en el comienzo se limitó calculadamente a los tonos bastante neutros de gris, verde, olivo y ocre. Se concedía importancia al diseño y la textura, y se buscaba hallar la unidad en la propia composición pictórica y no en los objetos representados. Esta técnica en sus primeras etapas puede observarse en la lámina 29, en la forma en que Picasso representa los cuerpos de las figuras de la extrema izquierda y de la parte derecha superior. *La naturaleza muerta oval* de Braque (fig. 294) muestra el cubismo en una forma más desarrollada, con base en las reglas que





Izquierda: Fig. 295 PABLO PICASSO *Los tres músicos*. 1921. Lienzo al óleo de 2.0 m X 1.85 m. Museo de Arte de Filadelfia. (Colección Gallatin)

Abajo: Fig. 296 PABLO PICASSO *Cabeza de mujer*; hecha por 1909 Bronce; un poco más de 40 cm de altura. Galería de Arte Albright-Knox. Buffalo



se habían establecido ya. Es típico el empleo de objetos naturales como punto de partida. Componentes de dicha naturaleza muerta, como la mesa, el violín y la hoja de papel pautado, son disociados para ser reconstruidos de nuevo en un diseño creado por el propio artista.

En sus primeras etapas doctrinarias, las obras cubistas mostraron una tendencia a hacer estudios fríos, impersonales, en diseño abstracto, pero comenzaron a aparecer modificaciones a este "estado puro", como los *Tres músicos* de Picasso (fig. 295). En esa obra se ha conservado la disposición plana bidimensional, pero los brillantes colores dan al lienzo una alegría que no tenían las obras anteriores. Las tres figuras enmascaradas sentadas sobre una mesa son las mismas figuras de la *Comedia dell'arte*, que reaparecen regularmente en los lienzos de Picasso, cubistas o de otra factura, y que provienen de su amor por el circo y las representaciones teatrales en que los *clowns* y otros personajes se visten en alegres trajes carnavalescos. La figura a la izquierda que toca un violín es un arlequín, la del centro con el clarinete es un pierrot, en tanto que el monje más solemne de la derecha toca lo que parece ser un acordeón.

La *Cabeza de mujer* de Picasso (fig. 296), traslada los principios cubistas en el medio tridimensional de la

escultura. Presenta un análisis geométrico de la estructura de una cabeza humana, y subraya los más importantes planos y superficies. Por este proceso de desintegración, la cabeza puede ser organizada en diversas facetas, cada una de las cuales arroja su propia sombra y de este modo, confiere variedad y una sensación de movimiento a la composición.

El equivalente musical de este nuevo concepto de espacio se encuentra en la ruptura de la tonalidad tradicional, al igual que en la busca de nuevos recursos musicales y medios de expresión. Stravinsky, como partidario decidido de los principios del orden, había dicho que los "elementos sonoros se vuelven musicales sólo al organizarlos". El sistema dodecafonico de composición musical que Schoenberg elaboró por 1915, fue la respuesta a la necesidad de un nuevo orden y una de las formas más estrictas de organización tonal. Schoenberg, que prefería ser llamado constructor y no compositor, comenzó a escribir estableciendo una secuencia determinada de sus 12 notas de la escala cromática. Esta serie puede ser tocada en el orden normal, pero hay otras tres derivaciones que son: inversión de la serie tonal, en la que todos los intervalos superiores se convierten en intervalos inferiores y viceversa, el "cancrizzante" o sea la retrover-

sión en la que la serie tonal suena en sentido inverso, y la inversión del "cancrizzante" (ver la página siguiente). Aún más, puede ser presentada sucesivamente en secuencias o de manera simultánea, como diversas especies de contrapunto. También puede ser ejecutada simultáneamente en forma completa o en parte, como en un acorde, o acúmulo de sonidos, o bien puede ser tocada de manera seriada como en una melodía.

Una serie puede ser empleada como una entidad, o disociada en varios temas o motivos más pequeños. Se ha estimado que por esta técnica son posibles casi 500 millones de combinaciones distintas, lo que sin duda nos indica sus posibilidades casi infinitas. El sistema proporciona una gran riqueza de material, al igual que cierta libertad dentro de una trama ordenada. El método dodecafonico ha sido llamado atonal (esto es, sin tonalidad), pero Schoenberg lo llamó simplemente un método de componer con los 12 tonos, que guardan relación sólo entre sí. La tonalidad, de este modo, es relativa y no absoluta, pues no hay un solo centro tonal. Sin embargo, la tonalidad, en el sentido corriente no está excluida, y en vez de ello, es englobada y trascendida.

Una de las obras más accesibles en el sistema dodecafonico es el *Concierto de violín* de Alban Berg, de 1935 (ejemplo en esta página). La serie es un arpeggio vertical ascendente sin repetición, que el oído alerta y atento puede seguir fácilmente. Ingeniosamente creado, las primeras seis notas contienen las cuatro triadas o acordes de la música tonal: las tres primeras notas pertenecen al acorde menor, la segunda, tercera y cuarta al acorde aumentado; la tercera, cuarta y quinta al acorde mayor, y la cuarta, quinta y sexta al acorde disminuido. La combinación de cuatro notas (una a cuatro, dos a cinco y así sucesivamente) forma tipos de acordes de séptima, en tanto que las cuatro notas superiores forman una serie de tonos enteros que remedan la escala favorita de Debussy y los impresionistas musicales. El espacio tonal de Berg, de este modo, incluye la melodía y la armonía tradicionales impresionistas, como punto de partida en una música atonal en que los tonos son relativos sólo entre sí, y no en relación a un núcleo o centro tonal.

FUTURISMO Y ESTILO MECANICO. El movimiento conocido como futurismo nació en Italia bajo la dirección del poeta y dramaturgo Marinetti antes de la primera guerra mundial. De acuerdo con Nietzsche, quien dijo que la historia era el proceso por el cual los muertos enterrarán a los vivos, Marinetti expresó en su *Manifiesto* de 1909 que fundaba el futurismo "para librar a Italia de la plaga de profesores, arqueólogos, guías de turista y coleccionistas que la invadían." Los futuristas buscaban destruir museos, bibliotecas, academias y universidades, para abrir las puertas a su concepción particular del futuro. "Un rugiente automóvil que corre como las balas de una ametralladora" dijeron, "es más bello que la Victoria alada de Samotracia." Suya fue la visión de un estado gobernado por un superhombre mecánico, en que las gentes serían reducidas a dientes de la rueda gigante de una sociedad totalmente mecanizada.

Concierto de violín (1935)

ALBAN BERG



Por encima de todo, los futuristas concibieron un arte para la época de grandes velocidades, impulsada por la máquina. Admiraban el movimiento, la fuerza, la velocidad y la potencia de las formas mecánicas, y en sus obras buscaron más que todo incluir la sensación dinámica del movimiento. Un caballo al galope, dijeron, no tiene cuatro patas, sino veinte. Severini, al obtener su inspiración de automóviles, aeroplanos, trenes y ametralladoras, pintó el *Tren blindado* (fig. 297), con sus líneas diagonales y columnas de humo que sugerían velocidad, en tanto que los cañones y rifles añaden la dimensión de acción y violencia.

Boccioni, el pintor futurista más distinguido, fue también el único escultor del grupo. Su *Formas únicas de continuidad en el espacio* (fig. 298), capta la dinámica del movimiento en agilísimas y turbulentas zancadas de la figura en movimiento. El cuerpo en sí es

Fig. 297. GINO SEVERINI. *Tren blindado*. 1915. Lienzo al óleo, de 1.15 m X 85 cm. Colección Richard S. Zeisler, Nueva York.





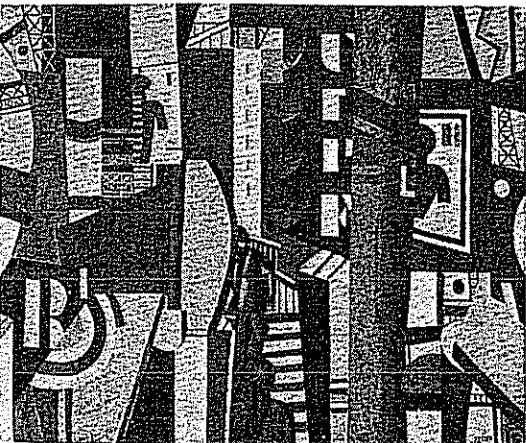
Izquierda. Fig. 298. HUBERTO BOCCIONI. *Formas únicas de continuidad en el espacio* 1913. Bronce de 1.08 m. Museo de Arte Moderno de Nueva York (adquirido por medio del legado Lillie P. Bliss).

Abajo, izquierda. Fig. 299. FERNANDO LEGER. *La Ciudad*, 1919. Lienzo al óleo de 2.27 m X 2.91 m. Museo de Arte de Filadelfia (colección de A. E. Gallatin).

cuyas partes son formas geométricas puras. Las formas humanas son introducidas sólo por su "valor plástico" y son "intencionalmente inexpresivas". En 1924, Léger hizo un filme abstracto llamado *Ballet Mécanique*, en el que las formas mecánicas sustituían a los seres humanos y sus actividades.

Mientras tanto, en 1917 Stravinsky había compuesto un *Estudio para Pianola* y el compositor francés Arthur Honegger, empleando la dotación sinfónica normal dio voz en 1924 al canto triunfante de la máquina en una obra llamada *Pacific 231*. Su nombre es una alusión al modelo de una locomotora norteamericana de ese año, y la obra tuvo como fin evocar los ruidos y sonidos de la locomotora, con el rechinar de las ruedas y el agudo silbido del silbato a vapor. Tal vez la realización musical más afortunada del estilo mecánico se encuentra en las obras de Edgar Varèse. Con capacitación técnica en ambos campos, Varèse fue tanto un músico como un físico, y los títulos de sus obras suenan como si fuesen producto de un laboratorio: *Integrales*, *Densidad 2.15* (la densidad del platino de la flauta para la cual fue compuesta) e *Ionización*. Esta última fue elaborada en una serie de planos sonoros que se entrecruzan y que sugieren, pero no imitan directamente, los ritmos de la moderna vida de la ciudad. El fin expreso de Varèse fue elaborar una música que se enfrentara a las realidades del mundo industrial y no tratase de escapar de ellas,

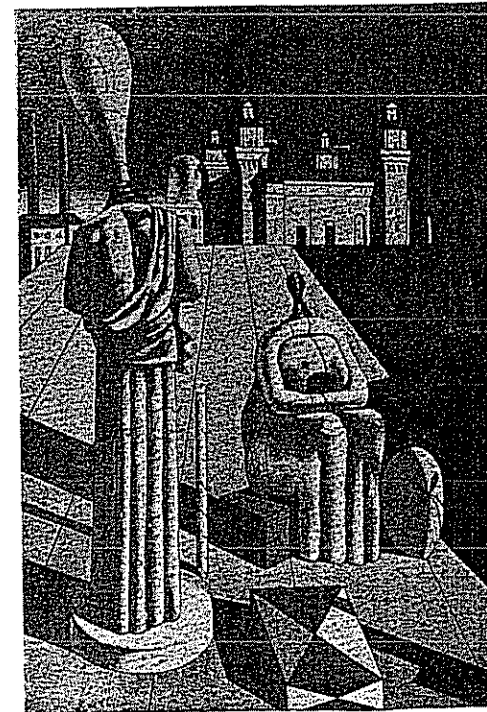
DADAISMO, NEODADAISMO Y SURREALISMO (SUPERREALISMO). En sus exhibiciones pictóricas de 1911 y 1912 en París, el italiano Jorge de Chirico y el ruso Marcos Chagall anticiparon el desarrollo del dadaísmo y el surrealismo (o superrealismo). Este término, de hecho, fue acuñado en esa fecha por el crítico y dramaturgo francés Guillermo Apollinaire para describir las fantasías oníricas, las imágenes de la memoria, las paradojas visuales y las diversas incongruencias de las pinturas. El cuadro onírico, *Las Musas Inquietas* (fig. 300) de Chirico, lleva al expresionismo a un mundo introspectivo de libres asociaciones. "Todo", dijo el artista, "tiene dos caras: el aspecto corriente que casi siempre vemos y que ven los hombres ordinarios, y el aspecto fantasmal y metafísico que sólo raros individuos pueden ver en momentos de clarividencia y abstracción metafísica". Su intención fue romper las barreras de la niñez y la etapa adulta, y tuvo como material principal de su obra los estados de ensueño y vigilia, lo increíble y lo creíble, lo lógico y lo ilógico, lo fantástico y lo familiar. *Las Musas Inquietas* está lleno de un silencio ominoso y un vacío que todo lo invade, que adquiere un tono misterioso por la perspectiva profunda. Las obras de Chirico abrevan en las fuentes de la psicología freudiana y entre sus elementos básicos están cuadrantes solares que proyectan largas



sombras, galerías llenas de arcos, vanos, huecos, fábricas y extrañas estatuas.

Los recuerdos que Rusia dejó en el espíritu de Chagall se expresan libremente en *Yo y la aldea* (fig. 301). En uno de sus ensueños infantiles recordó que el techo de la casita de campo apiñada de gente de sus padres, súbitamente se volvía transparente. "Las nubes y las estrellas azules penetraban, junto con el aroma de los campos, del establo y de los caminos", escribió, y "mi cabeza se desprende suavemente de mi cuerpo y está pendiente cerca de la cocina en donde se prepara el pescado". En *Yo y la aldea*, como en un sueño, una imagen se superpone a la otra, las casas están patas arriba, el labrador que va al campo está al derecho y la campesina al revés, la vaca parece estar soñando tranquilamente en la lechera que la ordeña.

El dadaísmo fue el producto de la desilusión, la derrota y la carnicería espantosa de la primera guerra mundial. Los angustiados artistas sintieron que la civilización que había producido esos horrores debía ser barrida, y comenzar otra nueva. Para bautizar a su movimiento eligieron al azar una palabra infantil del diccionario francés, *dada*, un caballito. El dadaísmo, en consecuencia, fue un movimiento nihilista que en especial desconfiaba del orden y la razón, un reto a la sociedad educada y una protesta contra todos los estilos que prevalecían en el arte; fue, de hecho, un antiarte. Los dadaístas principiaron por elaborar un "ismo" para terminar en un laberinto de "ismos", pintaron anticuadros con el contenido de botes de basura, conjugaron lo carente de sentido en aras del absurdo, redactaron mani-



fiestos contra los manifiestos, y su expresión política fue la anarquía. Su humor amargo y actitud iconoclasta, empero, ayudaron a hacer añicos las pomposidades hipócritas, y al reducir el papel del arte al absurdo, limpiaron la atmósfera para los experimentos e innovaciones del periodo posbélico.

Movimiento de corta vida, el dadaísmo original sería absorbido en el surrealismo (o superrealismo) que ha sido motejado atinadamente como el "dadaísmo de los que tienen éxito". Medio siglo después, empero, el vocabulario del dadaísmo de banalidad y lugar común y sus pegaduras de despojos hallados en desvanes y basureros, han sido revividos en el arte pop neodadaísta y los "happenings" del decenio de 1960, pero con una diferencia genuina. En tanto que el dadaísmo surgió de la bancarrota y la desesperación sociales que siguieron a la primera guerra mundial, el neodadaísmo ha abrazado jubilosamente al materialismo moderno y los medios de difusión para grandes masas, y se complace en el absurdo por sí mismo y ríe con el mundo, y no de él.



Izquierda. Fig. 300. JORGE DE CHIRICO. *Las Musas Inquietas*, 1917. Lienzo al óleo, de 92.5 cm X 63 cm. Colección privada.

Arriba. Fig. 301. MARCOS CHAGALL. *Yo y la Aldea*, 1911. Lienzo al óleo, 1.88 m X 1.38 m. Museo de Arte Moderno de Nueva York (fondo de la Sra. de Simon Guggenheim).



Fig. 302. SALVADOR DALÍ. *Persistencia de la Memoria*, 1931. Lienzo al óleo, de 24 cm X 32 cm. Museo de Arte Moderno. Nueva York.

Como ha subrayado Robert Rauschenberg con todo sosiego, simplemente desea vivir en el mundo y no reformarlo. Rauschenberg y otros neodadaístas se han reunido en aventuras exaltadas en grupo para improvisar arte, experiencia conocida como *happenings*. En estas creaciones casuales y aleatorias, se combinan olores, espeluznantes efectos sonoros electrónicos, imágenes movibles, radiorreceptores a todo volumen, aspiradoras de pisos, atletas corriendo en trajes deportivos, diálogos sin sentido, en un espectáculo improvisado que remeda al caos calculado.

El manifiesto surrealista de 1924 proclamó que el estilo se basaba en un "automatismo psíquico puro por medio del cual el artista trata de expresarse verbalmente por la escritura o por cualquier otro medio; el funcionamiento real del pensamiento sin dominio alguno de la razón o cualquier preocupación estética o moral". El surrealismo, cuyo nombre exacto es realmente superrealismo, entraña una realidad más válida por debajo del mundo de las apariencias, un mundo ilógico, subconsciente, metafísico y onírico, por detrás del mundo lógico, consciente y físico. Los miembros de este grupo creyeron en la superioridad de la realidad del sueño sobre la vigilia, de la fantasía respecto a la razón, y del subconsciente sobre lo consciente. Andrés Bretón, autor del manifiesto, habló también de la "belleza convulsiva" de los sueños, Paul Eluard dijo "un poema debe ser el derrumbe de lo intelectual".

El pintor Salvador Dalí se unió por sí mismo al grupo en 1929, y se convirtió en uno de sus partidarios principales. El ha descrito sus cuadros como "fotografías de sueños hechas a mano", y las ha adornado con símbolos de diversas fobias, manías, complejos y otros adomos de la psicología anormal. A semejanza de Chirico y Chagall, Dalí sintió obsesión por el misterio del tiempo, y su *Persistencia de la Memoria* (fig. 302) sugiere imágenes de épocas prehistóricas, geológicas y arqueológicas, al igual que del tiempo onírico.

En nuestros días, Paul Klee suele ser aceptado como uno de los más notables talentos pictóricos del siglo XX. Obras suyas como *Diana* (lámina 30) han hecho que

muchos desdeñosamente pasen de largo encogiéndose de hombros, con burla o con una sonrisa. Su inermis inocencia infantil, empero, es de una sencillez muy engañosa, y por lo regular disimula un significado infinitamente sutil. Su capacidad de invención supera en algunos aspectos a la de Picasso. Puede deleitar el ojo, despertarlo a la fantasía o repeler al observador con imágenes propias de una pesadilla. *Aparato para el Tratamiento Magnético de Plantas, Máquina de Gorjeas, Cuadro con Galletas, Juego de Luna, Idolo para Gatos Caseros, Niño Consagrado al Sufrimiento, Un Fantasma se Desvanece*, nos muestran lo variado e insólito de sus títulos. El simbolismo, de su *Diana* nos muestra la extraordinaria complejidad del arte de Klee. El título identifica a la figura como la diosa mítica de la caza, en tanto que el arco está equipado mágicamente con un ojo para asegurar una exactitud absoluta en el blanco. Los perfiles disociados del cuerpo de Diana sugieren el apresurado vuelo por el espacio, y la rueda por debajo del pie de la diosa es herencia de la escultura románica, en la que significa transporte milagroso. El color y el tratamiento de la superficie recuerdan el impresionismo y el puntillismo de Seurat.

Klee conscientemente se aventura a contemplar el mundo con los ojos de un niño, para lograr espontaneidad no alterada por la razón. "Deseo ser un recién nacido recalcitrante que nada sabe", ha señalado. Con Klee, al igual que con Freud, el niño fue padre del hombre. Al experimentar con sugestión hipnótica y automatismo psíquico, da a sus dibujos el carácter aleatorio de garrapatados sobre el papel, o la impulsividad de las improvisaciones. Su dominio de la línea es tan completo, empero, que su obra nunca debe ser confundida con el descuido. Al preferir ante todo las formas pequeñas y las técnicas de acuarela y tinta, lápiz y crayón, produce obras de una refrescante modestia. También es dueño de un humor genial, elemento que por desgracia falta en mucho del arte moderno.

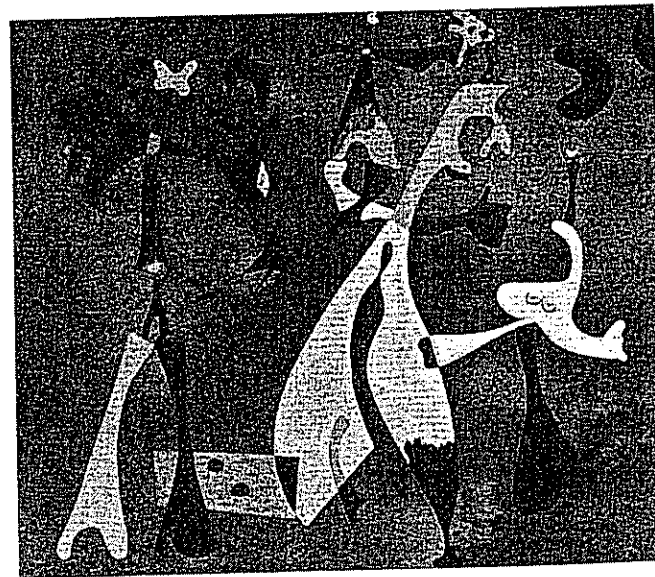
Juan Miró, a semejanza de Klee, intenta hacer un arte de imaginación pura que exista fuera de la lógica o la razón. En sus *Personajes con Estrella* (fig. 303)

emplea la técnica del dibujo automático en un estado semejante al trance y muestra la influencia de Kandinsky. A pesar que gran parte del surrealismo se preocupa por estados psicológicos morbosos y anormales, Miró ilumina y aligera sus fantasías con extravagancias. Sus obras tienen títulos tan insólitos como *Personas magnetizadas por las estrellas caminando con la música de un paisaje de surcos*; abundan en insectos abstractos que zumban silenciosamente y gusanos geométricos que se arrastran de manera estática.

Giacometti representa la dimensión escultórica del surrealismo. Su *Palacio a las 4 A. M.* (fig. 304) emplea una armazón geométrica a manera de jaula que contiene formas espectrales y esqueléticas. Las figuras fantasmales en sus espacios abiertos y cerrados interpenetrantes producen una obsesionante sensación de aislamiento y soledad humanas.

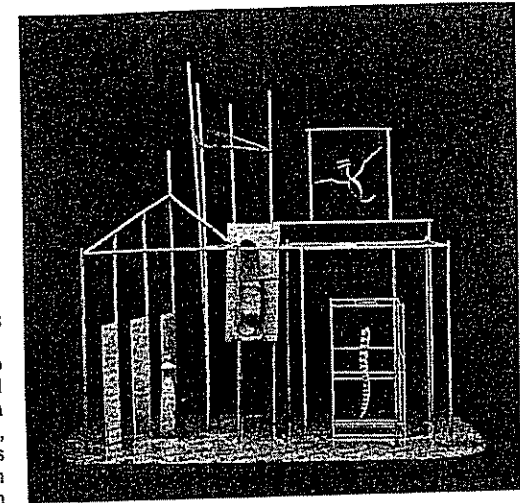
REALISMO SOCIAL. El realismo social representa la protesta del artista contra las circunstancias intolerables que agobian la humanidad. Inscritos en la tradición de Goya, Hogarth y Daumier, muchos pintores contemporáneos han defendido la causa del débil contra el fuerte, del pobre contra el rico, del oprimido contra sus opresores. En su búsqueda han explorado la escoria de la sociedad, las excrecencias urbanas de las barracas y la fealdad de los bajos fondos, y de este modo, han comprobado que el cincel y la pluma a veces son más poderosos que la espada.

Será la Última Vez, Papacito (fig. 305), es el título del grabado en cobre de Jorge Rouault, que describe el estrujante adiós de un hijo que parte para la guerra, a una muerte casi segura. El arte de Rouault es visionario, pero sus *clowns* trágicos, abogados cómicos, acróbatas estáticos y activos pasajes revelan su amplia compasión hacia los explotados y los degradados, y su protesta



Izquierda: Fig. 303. JUAN MIRÓ. *Personajes con Estrella*, 1933. Lienzo al óleo de 1.95 m X 2.43 m. Instituto de Arte de Chicago (donación de los señores Maurice E. Culberg).

Arriba: Fig. 304. ALBERTO GIACOMETTI. *Palacio a las 4 A. M.*: 1932 a 1933. Madera, cristal, alambre, y cuerdas; 62.5 cm de altura. Museo de Arte Moderno, Nueva York (adquisición)





Arriba. Fig. 305. JORGE ROUAULT. *Será la última vez, papacito*, 1914 a 1927. Grabado sobre lámina de cobre, 71 cm X 41 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York (donación del artista).

Abajo. Fig. 306. PABLO PICASSO. *Guernica*, 1937. Lienzo al óleo, de 3.45 m X 7.70 m. Colección del artista (préstamo al Museo de Arte Moderno de Nueva York).



la guerra en que hubiese aparecido la figura 305, es este: "Han arruinado hasta las ruinas".

En su *Guernica* (fig. 306), Picasso empleó una combinación de técnicas expresionistas y abstractas como una protesta violenta contra un acto cruel e inhumano de bárbaros en nuestra época. Lo que prendió la mecha de esta explosión pictórica de matanza y terror fue el primer ataque aéreo masivo del siglo, el horrible "experimento" de la fuerza aérea alemana contra la indefensa población vasca de Guernica, su incidente en la victoriosa rebelión del general Franco contra el gobierno legalmente elegido de la República Española. Picasso, republicano convencido, estaba en París encargado de pintar un mural para el pabellón español de la Feria Mundial de 1937. Dos días después que llegó a París la noticia del bombardeo, comenzó a trabajar. El enorme lienzo, terminado en cuestión de semanas, ocupó toda una pared del pabellón español, en donde causó una impresión inolvidable a los miles de personas que lo contemplaron. La atención que atrajo y la comprensión despertadas estuvieron a la altura del valor de *Guernica* como una de las pinturas más importantes de nuestro siglo.

Guernica, una obra en la gran tradición de la pintura histórica, es uno de esos raros incidentes en que el artista más indicado pinta el cuadro exacto en el momento preciso. Su finalidad fue propagandística sin duda, y su intento horrorizar. Pero además de recordar las visiones apocalípticas de los juicios finales románicos, es una obra de protesta social a la manera de Goya y Daumier. La acción principal comienza en la parte derecha inferior en donde una mujer se arroja hacia adelante con los brazos en alto en un ademán de desesperación. La composición triangular prosigue hasta llegar a su clímax en el punto en donde convergen la lámpara, la cabeza del caballo y el ojo del día, con la bombilla eléctrica de la noche como su pupila. De este clímax, la mirada se mueve hacia abajo en sentido de la

cabeza del desmembrado guerrero en la parte inferior izquierda de la obra.

Según Picasso, *Guernica* es una alegoría, y él ha explicado algo del simbolismo. El caballo con su lanza que le atraviesa la espalda es la víctima inevitable en las corridas, y significa la humanidad victimada que sucumbe a la fuerza bruta. El motivo de la boca abierta en un grito se repite en la mujer que grita presa del dolor con su hijo muerto a la izquierda, la cara del soldado por debajo y la víctima de las llamas a la derecha. La única figura triunfante en esta lucha simbólica entre las fuerzas de la obscuridad y la luz, entre la barbarie y la civilización, es el toro erguido como símbolo de la brutalidad. Por arriba, un brazo se adelanta para sostener la lámpara de la verdad sobre la tenebrosa escena.

Guernica apareció en el momento en que muchos de los previos experimentos pictóricos pudieron ser combinados. Emplea todas las exageraciones, distorsiones y técnicas de impacto desarrolladas por el dibujo expresionista, pero omite el color vivaz para preferir los tonos más sombríos de lo patético, negro, blanco y diversos grados de gris. El dibujo abstracto, los planos superpuestos en una superficie bidimensional y la ausencia de modelado, son derivados del cubismo. También pertenecen al cubismo el principio "simultáneo" del símbolo del día y la noche, la cabeza del toro que se muestra en el frente y desde un lado simultáneamente, y la sensación de espacio interior y exterior por la cual el observador está de manera simultánea por fuera y por dentro de los edificios en llamas. El alargamiento de las cabezas para expresar el movimiento precipitado coincide con la fotografía en movimiento hecha con luz estroboscópica. El tema horrendo, como extraído de una pesadilla, es semejante al del expresionismo. Picasso suele pintar con tanta rapidez y abundancia que a menudo tiene dificultad de resistir las tentaciones de su propia fácil técnica. En consecuencia, mucha de su obra es desigual. En este caso, empero, después de hacer 100 bocetos, se concentró en una forma tan disciplinada y selectiva que muestra al artista en dominio completo de su material. De esta forma, *Guernica*, síntesis afortunada de muchas de las técnicas divergentes de nuestro siglo al igual que de la dramatización vivida del tema, ha dado expresión potentísima al caos y los conflictos de esta centuria.

NO OBJETIVISMO, EXPRESIONISMO ABSTRACTO Y ARTE OP. El abstraccionismo fue llevado a su conclusión lógica geométrica por Pedro Mondrian en la misma forma que el expresionismo alcanzó el punto de la abstracción pura en la obra de Kandinsky. Las pinturas de estos dos artistas son, por supuesto, polos opuestos. Ambos, empero, son *no objetivos* en el sentido de "no figurativos", ni representan la realidad, y que el contenido pictórico de sus lienzos no entraña referencia alguna a objetos reconocibles, esto es, algo por fuera de la pintura real. Todo tema, todo significado asociativo han sido excluidos con minuciosidad. La pintura con sus líneas, formas y colores es su propia referencia.

El arte de Mondrian, como el de Kandinsky, evolucionó poco a poco desde lo concreto hasta lo abstracto.

En sus primeros años, Mondrian pintó paisajes y tranquilas escenas de interior en la tradición de su nativa Holanda, y su estilo ulterior, a pesar de ser totalmente abstracto, debe mucho a la fría precisión geométrica de su gran predecesor Vermeer. Mondrian podía estar describiendo muy bien su *Ciudad de Nueva York* (lámina 31) cuando escribió: "El nuevo estilo nacerá de las metrópolis". Se apasionó por los trazos perpendiculares de las calles de la ciudad, las heliografías de los arquitectos, los lineales esqueletos estructurales de acero de los rascacielos en construcción y las fachadas sencillas de edificios del estilo arquitectónico internacional (ver más adelante). El nuevo arte, continúa, no debiera ser individual sino colectivo, impersonal e internacional. Es necesario excluir rigidamente toda referencia a la "naturaleza primitiva animal del hombre" para revelar la "verdadera naturaleza humana" a través de un arte "de equilibrio, unidad y estabilidad". Luchó por realizar su objetivo al emplear "sólo una forma neutra: el área rectangular en diversas dimensiones". Sus colores son, de manera semejante, abstractos: líneas negras de diversas anchuras en oposición a fondos blancos, suavizados a veces por un "clímax" cromático primario, a base de rojo, azul o amarillo en el estado más puro posible. En su opinión, una obra de arte debe ser "construida" y él trabajaba un lienzo con toda la objetividad de un dibujante que hacía una heliografía. El resultado de esta ingeniería pictórica es la serie de estudios espaciales, sobrios, bidimensionales que le han dado fama. Sus conjuntos visuales tienen un reposo basado en un equilibrio exacto de los elementos horizontales y verticales, y son limpios hasta el punto de la profilaxia. Sus pinturas son mucho más complejas de lo que podrían parecer al observador casual, y han ejercido gran influencia en los diseños modernos, especialmente en anuncios, cartelones, alfombras y linóleos.

El expresionismo abstracto, un movimiento tenso y explosivo que comenzó en Nueva York después de la segunda guerra mundial, combina las características de la abstracción cubista y el objetivismo, con la intensidad expresionista y la pintura automática surrealista. Los seguidores de esta corriente consideran el acto de pintar más importante que lo pintado.

Jackson Pollock, un expresionista abstracto norteamericano fue un "pintor cinético" que colocaba el lienzo sobre el piso, para poder mover todo su cuerpo en la órbita de sus cuadros inquietos. Con pinturas comerciales empleó técnicas como rociar, gotear, salpicar y tirar pintura sobre el lienzo, para lograr los efectos de texturas que buscaba. Pinturas como *Convergencia* (lámina 32) no tienen un conjunto predeterminado, y el acto real de pintar se vuelve el contenido: una especie de coreografía pictórica en que se invita a participar al espectador.

El Op Art, o arte óptico, es también una forma de pintura cinética, excepto en que la acción ocurre en el ojo del observador. El arte óptico, cuyos partidarios han calificado como "abstracción perpetua" ha sido un producto de la abstracción geométrica y del ilusionismo óptico. Estos artistas están aliados con los matemáticos, los físicos y los psicólogos en sus experimentos y en la exploración de los fenómenos ópticos. En vez de "ver es

creer", en el arte óptico "ver es engañar". A semejanza de los impresionistas, los artistas de esta corriente se preocupan principalmente por la obra de arte como un acto de la visión, pero a diferencia de ellos, evitan toda asociación con el mundo exterior y se concentran en la forma en que el ojo y el cerebro responden a los estímulos ópticos. Al activar el ojo que responde, por un impacto en la percepción de disonancias cromáticas y la yuxtaposición de trazos geométricos, el arte óptico ha producido efectos asombrosos de movimiento constante y cambio incesante que alcanzan la categoría de una nueva forma de visión.

Corriente (fig. 307) de Bridget Riley ilustra la forma en que líneas estables parecen desplazarse y engañar. Es imposible captar toda la imagen en una sola mirada, y por ello se producen diferentes respuestas al moverse el ojo sobre partes de las superficies, de modo que se produce la ilusión de un movimiento que va de rápido a lento, adelante hacia atrás. La sensación de percepción, en otras palabras, es confundida al cruzarse los impulsos de los estímulos oculares y cerebrales. En el proceso el observador tiene sensaciones que van desde la desorientación hasta la depresión, desde el aturdimiento hasta el estímulo.

ARQUITECTURA

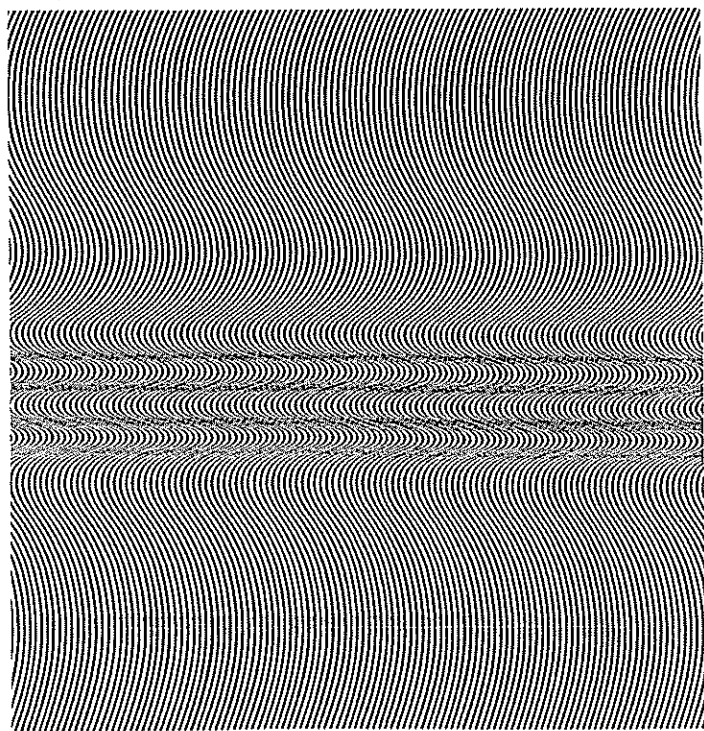
La arquitectura, más que cualquiera de las otras artes del siglo XX ha mostrado un sentido mucho mayor de

responsabilidad, alcanzado una cristalización más homogénea de estilo, y logrado una aceptación mucho más popular. Un edificio, a diferencia de una pintura, necesita erigirse y perdurar; a diferencia de un grupo escultórico tiene por fuerza algún fin práctico. Es posible la arquitectura experimental, pero la disciplina de la ingeniería civil sólida ha evitado que los arquitectos caigan en alguno de los descabellados vuelos de la fantasía de pintores, escultores, literatos y músicos. El arquitecto de nuestros días no es un simple constructor de paredes: es un ingeniero de la sociedad, un filósofo social, un poeta y un idealista, así como un constructor práctico.

Las necesidades de una sociedad compleja, moderna, urbanizada y la disponibilidad de nuevos materiales y métodos estructurales han hecho de la nueva arquitectura una actividad posible y necesaria. El *hormigón armado*, esto es, cemento reforzado por una malla de alambre o varillas de acero en su interior, es el primero en la lista de nuevos materiales. Tiene la resistencia del acero y la piedra sin su debilidad ni alto costo, puede cruzar espacios más amplios que el mármol y soportar pesos, de la misma manera que el acero. El voladizo o *cantilever*, esto es, la extensión de una palanca constituida por una viga o una plancha en sentido horizontal en el espacio, fija en un extremo y que soporta la carga en el otro extremo sin puntal ni refuerzo, es un principio antiguo que tuvo que esperar su empleo en gran escala hasta la aparición del hormigón armado.

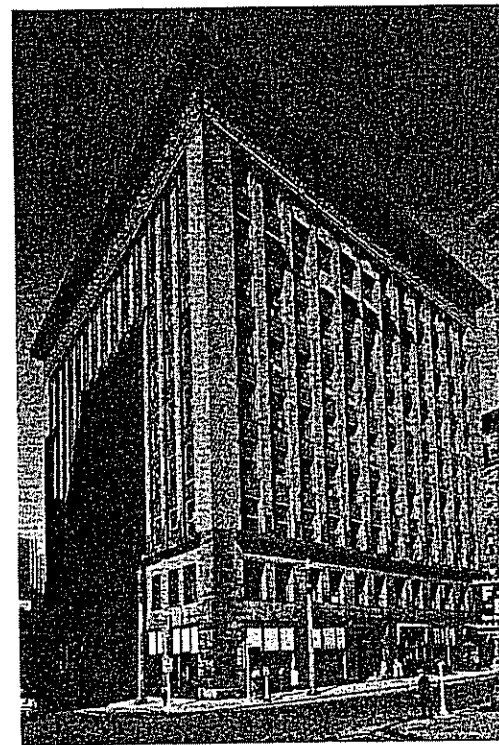
Izquierda: Fig. 307. BRIDGET RILEY. *Corriente*, 1964. Pintura a base de polímero sintético sobre un tablón de composición, 1.46 m X 1.44 m. Museo de Arte Moderno de Nueva York (Fondo Philip C. Johnson).

Página opuesta: Fig. 308. LUIS SULLIVAN. Edificio Wainwright. San Louis, 1890 a 1891.



Frank Lloyd Wright, Walter (Gualterio) Gropius y Le Corbusier son los viejos consagrados de la arquitectura contemporánea. Cada uno fue un representante principal de uno u otro de los dos criterios considerados alguna vez como los polos opuestos. El lenguaje de Wright tuvo giros románticos, en términos de la unión de la naturaleza y el hombre a través de su "arquitectura orgánica". Gropius y Le Corbusier fueron exponentes del estilo internacional, que concedió importancia a las construcciones para la Época de la Máquina. En el curso del siglo la tonante disputa se ha ido apagando, y en muchos de los edificios notables construidos en el decenio de 1960 cabe advertir una síntesis de las dos corrientes.

El arquitecto actual de nuevo se ha transformado en el colaborador del pintor, del escultor y del mosaquista. Desde el frío utilitarismo del estilo internacional temprano, la arquitectura una vez más, ha vuelto los ojos al principio del ornato, empero, no el ornato extraño o el simple bordado arquitectónico, sino la inclusión de esculturas y murales como parte integral de una manifestación arquitectónica mayor. Los grupos escultóricos, los frescos o los mosaicos colocados en el sitio exacto, como puntos de interés pueden siempre definir exteriores e interiores; servir como símbolos de la participación humana o como imágenes de las actividades sociales, y un giro o una acodadura inesperados en algún punto pueden crear un elemento de fantasía, excentricidad, calor y deleite.



ARQUITECTURA ORGANICA: SULLIVAN. WRIGHT. El lema de Sullivan "la forma sigue a la función", se ha prestado a diversas interpretaciones, pero la línea de pensamiento que originó condujo a una revaloración importante de las formas arquitectónicas en relación con las actividades humanas y a un reexamen de los métodos, materiales y finalidades arquitectónicos básicos. El discípulo de Sullivan, Frank Lloyd Wright y los arquitectos identificados con el estilo internacional, aceptaron el principio de que la piedra debía ser piedra, la madera, madera, y el acero, acero, y que el diseño debía ser modificado con base en los materiales empleados. Ambos señalaron el absurdo de personas que tomaban trenes en termas romanas, trabajaban en edificios renacentistas, manejaban dinero en templos dóricos, vivían en casas estilo Tudor inglés, y los domingos iban a iglesias góticas. El criterio para una construcción cabal, por lo señalado, es dejar de preocuparse por el parecido y prestar atención al grado en que satisface su finalidad.

El rascacielos, entre los casos más tempranos y audaces de arquitectura moderna, fue posible por la construcción con una estructura de acero, y por el elevador. Nació en el Medio Oeste norteamericano como una respuesta a la necesidad de centralización comercial. En manos de Luis Sullivan, quien levantó el edificio Wainwright en 1891 (fig. 308), el rascacielos fue una "cosa orgullosa y majestuosa" que reflejó el orgullo del hombre de negocios en su trabajo, al igual que el impulso y poder de un pueblo con orientación tecnológica. El principal inconveniente de los rascacielos, empero es su contribución a la congestión en zonas ya de por sí con gran apañamiento humano. Por esa causa, desde el punto de vista humano su valor ha sido menos espectacular que como avance en la ingeniería civil.

Wright, al retomar el mensaje de Sullivan en el punto en que lo dejó, se percató de las ventajas y desventajas del rascacielos. Con su romanticismo característico concibió sus edificios en términos naturalistas. Su rascacielos de 18 pisos de Bartlesville, Oklahoma, tiene una base "como una raíz vertical", crece hacia arriba como un árbol, con sus suelos y paredes en voladizo semejantes a ramas que nacen de su tronco central. Wright estaba convencido de que los rascacielos no pertenecían a las congestionadas ciudades sino a las zonas al aire libre, en donde pueden respirar y tener sitio para proyectar sombras decentes. El criterio que Wright tenía de la arquitectura era el de una fuerza liberadora, y su libertad creadora le permitió que sus motivos decorativos crecieran orgánicamente partiendo de sus diseños básicos, la relación de masas con vanos, la fenestration, colores y vetas de la madera, y las texturas de la piedra. Por medio de su articulación y coherencia magistrales, el espacio para vivir y trabajar, vive y respira.

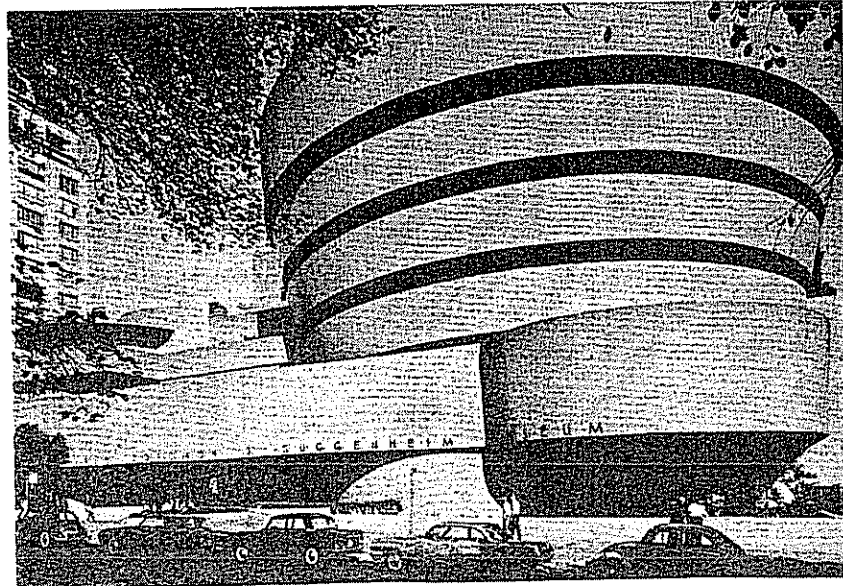
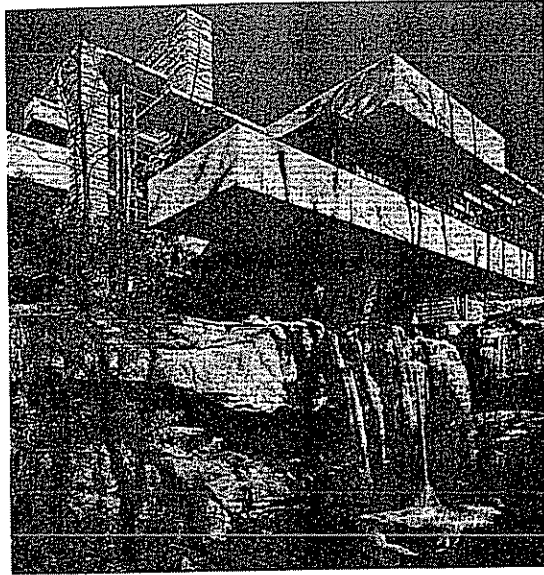
El arquitecto, según Frank Lloyd Wright, es el poeta que capta las imágenes de la vida ideal y modela las formas, perfiles y espacios que guían a los hombres a vivir en lo construido. Su arquitectura orgánica se basó en la unidad de sitio, estructura y decorado, y las primeras casas que levantó en la ciudad de Chicago y sus alrededores fueron los primeros pasos hacia la fama. Para él, una casa tenía que ser un hogar para el espíritu

humano y también para el cuerpo. La casa del hombre, pensó, debe dar la sensación de calor, protección e independencia. El corazón, núcleo del hogar, según Wright, es el núcleo en forma de un hogar (de chimenea) masivo, y alrededor del mismo construir las demás estancias. El espacio interior, aún más, no debe confinarse sino expandirse sin interrupción desde adentro hacia

afuera, para hacer que los hombres estén más cerca de la tierra, las plantas, los árboles y el agua.

La casa con "caída de agua" ("Falling Water") (fig. 309), que Wright construyó para Edgar J. Kaufmann en Bear Run, Pennsylvania, es una combinación expresiva de cemento reforzado, diseño en voladizos y un sitio impresionante. La casa se acerca al ideal soñado por Wright de una estructura que crezca de manera orgánica desde su asiento. En este caso, su cliente gustaba de la caída de agua y deseaba vivir cerca de ella. La "casa con la caída de agua", en consecuencia, incluye la corriente y la caída de agua y por medio de planchas voladizas que se proyectan desde el banco de roca en el que descansa, Wright llevó el espacio vivo hacia afuera, sobre la misma agua. Los bordes de roca viva debajo del agua establecen un paralelismo con la armazón de concreto por encima, en tanto que la plancha voladiza en la parte más alta está colocada en sentido perpendicular para repetir la dirección del agua en movimiento. El sitio, al igual que el edificio, es una serie de terrazas que se desplazan hacia afuera desde un núcleo de piedra. El interior es una gran estancia que se abre en las terrazas y pórticos. Los planos horizontales de estos pórticos a su vez son equilibrados por los volúmenes verticales de la chimenea. La piedra local empleada en esta chimenea tiene el mismo color y textura que la roca natural de los bordes del río. El voladizo en este caso permite a los diversos pisos la suficiente independencia para proyectar sus propias plantas libres. Al igual que en el exterior, el espacio interior se dispone en sentido radiado alrededor del núcleo central con zonas de avance y retroceso que crean lo que Wright llamó la "libertad de ocupación interior y exterior".

En los últimos años de su notable carrera, este decano de los arquitectos norteamericanos recibió el

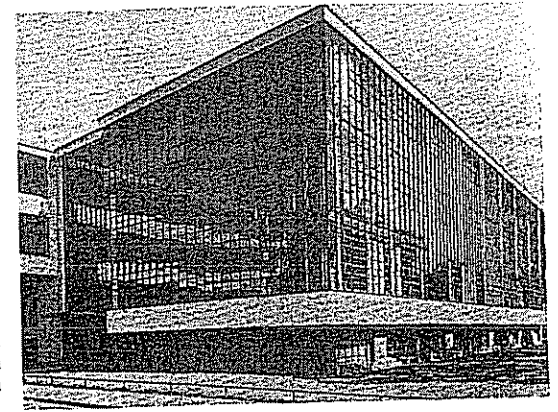


Arriba: Fig. 309. FRANK LLOYD WRIGHT. "La casa con la caída de agua" (Casa Kaufmann "Falling Water") de 1936 a 1937. Hormigón armado reforzado, y piedra. 19.2 m de profundidad X 18.6 m de anchura, aproximadamente. Bear Run Pennsylvania.

Izquierda: Fig. 310. FRANK LLOYD WRIGHT. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York, 1957 a 1959. Hormigón armado reforzado; diámetro a nivel del suelo, unos 33 m; a nivel del techo 38.4 m; cúpula, 17.6 m.

Página opuesta: Fig. 311. WALTER GROPIUS. Taller de Máquinas de la Bauhaus, Alemania; 1925 a 1926, 50.1 m X 14.7 m

encargo de construir un edificio en la ciudad más grande de su país: el Museo Guggenheim (fig. 310), una galería de arte para la escultura y la pintura abstractas en la ciudad de Nueva York. Para Wright, un museo jamás debía ser un grupo de compartimentos como cajones, sino un flujo continuo del espacio en los pisos, en que el ojo no encuentre obstáculo alguno. Para lograr su ideal, diseñó una estancia única redonda de concreto reforzado de más de 33 m de diámetro, con un centro cilíndrico hueco coronado por un domo de alambre y cristal a más de 27 m del piso. Una rampa abierta voladiza que se eleva a una altura de seis pisos, asciende en espiral en toda la estancia y atraviesa una distancia de 400 m, con una inclinación de 3 por 100, ensanchándose desde la base de 5.1 m en su nivel más bajo, a casi 10.5 m en la parte más superior.



ESTILO INTERNACIONAL: GROPIUS, LE CORBUSIER, MIES VAN DER ROHE El estilo internacional cristalizó en Alemania con la obra de Gropius y Miès van der Rohe, en Francia con Le Corbusier y en los Países Bajos con J. J. P. Oud. Cuando se encargó a Gropius reorganizar la Escuela de Arte alemana después de la primera guerra mundial, la bautizó como Bauhaus (Instituto de la Construcción) e hizo de ella una escuela técnica de diseño, con énfasis especial en las artes industriales y el estudio de materiales y métodos modernos. Para la planta reunió un conjunto de estudios, talleres de máquinas, oficinas administrativas y casas de profesores en un grupo admirable de cubos entrelazados e interrelacionados. Las unidades menores tenían fachadas a lo Mondrian; otros, como el taller o sala de máquinas, eran estructuras abiertas con paredes de cristal.

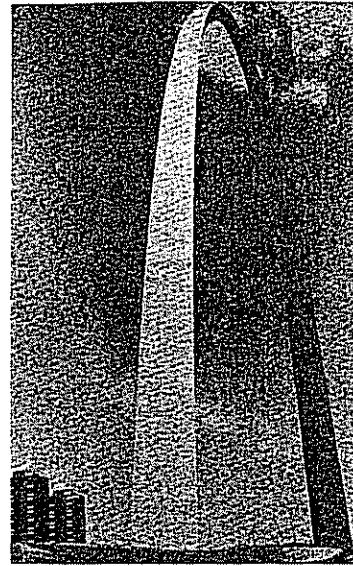
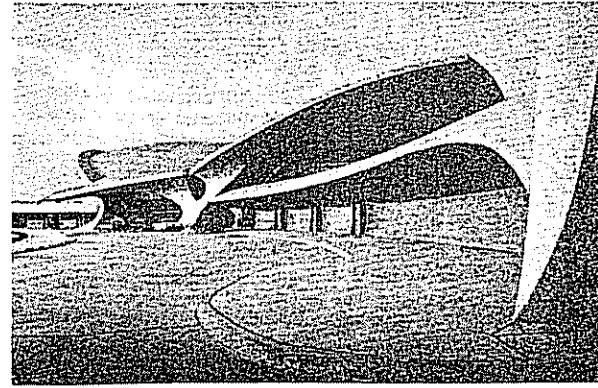
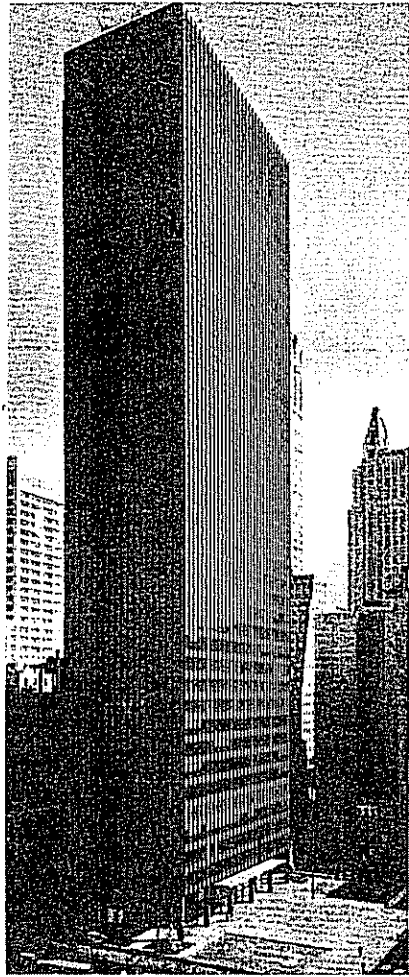
Como exponente del estilo internacional, Gropius comenzó con el cubo abierto como la unidad básica de espacio, varió su volumen y los agrupó en un conjunto relacionado de cubos. El taller de máquinas (fig. 311) muestra la forma en que la construcción es tratada como un volumen abierto y no como una masa cerrada. Por el método del voladizo, Gropius permitió que el edificio se proyectara varios pies por fuera de sus pilares de sostén. El énfasis horizontal establecido de este modo, se manifiesta en la base de concreto y se repite a nivel del techo. Entre estas líneas paralelas cuelgan paredes de cristal que no tienen peso estructural. Esta transparencia permite que el detalle, como la escalera espiral y la estructura del interior, quede abierto y visible desde el exterior. Al permitir que puedan apreciarse simultáneamente el interior y el exterior del edificio, Gropius logró el equivalente arquitectónico de los pintores cubistas, quienes presentaban de modo simultáneo la cara frontal y el perfil de una cara humana, o varios lados de un objeto. El grupo de Bauhaus ha sido uno de los conjuntos arquitectónicos que más influyeron en su década.

La exploración que hizo Bauhaus de materiales y procesos industriales condujo a nuevos métodos de pintura, alfarería, metalurgia, industrias textiles y arte teatral. Se enseñó a los estudiantes que tuvieron siempre presentes las finalidades para las que estaban destinados sus productos. Una silla, en otras palabras, se hacía para sentarse en ella, y una lámpara para dar iluminación

eficaz. Como resultado, Bauhaus se volvió la fuente de donde manaron muchos de los nuevos diseños industriales. Innovaciones como las sillas de acero tubular, mezclas indirectas de luces y aditamentos aerodinámicos fueron aceptados para la producción en masa, y son partes de nuestra vida doméstica diaria. Para equilibrar el lado utilitarista, empero, Gropius sumó a su distinguido cuerpo de profesores a los pintores Kandinsky, Klee y Leonel Feininger, para encargarse de los aspectos de expresión y creación del dibujo y la pintura. Mondrian y el arquitecto Miès van der Rohe también sostuvieron íntimas relaciones con la Bauhaus.

Le Corbusier, a diferencia del enfoque naturalista de Wright, concibió sus casas como máquinas para vivir, receptáculos para familias, extensiones de servicios públicos. Sus encargos se contaron desde casas campestres hasta ciudades enteras, moradas privadas hasta conjuntos de departamentos, estructuras para exposiciones temporales, hasta iglesias para peregrinos. Para él, la arquitectura fue el juego magistral y magnífico de masas hermanadas en la luz. Según él, las grandes obras primarias que se revelan por sí mismas en luz y sombra son cubos, conos, esferas, cilindros y pirámides. En tanto que los edificios de Wright expresaban armonía con la Naturaleza, Le Corbusier elevó sus estructuras sobre pilares para afirmar la "independencia de las cosas humanas". Wright, con acritud llamó a los edificios cubistas de Le Corbusier "cajones sobre zancos".

Las creaciones de acero, cristal y hormigón armado de Gropius y Le Corbusier se advierten en los rascacielos neoyorquinos, de los cuales el ejemplo más sobresaliente es el edificio Seagram (fig. 312). En él, la tendencia vertical pronunciada de los primeros rascacielos es superada al limitar el número de pisos, cimentar la estructura en la parte del fondo del terreno, y añadir una base horizontal que se vuelve el pedestal sobre el que se equilibra el rascacielos. El edificio Seagram fue llamado por sus creadores Ludwig (Luis) Miès van der Rohe y Philip Johnson, la "Torre de Luz". La forma en que está hecha la planta baja permite ver directamente la estructura esencial, en tanto que cuenta con espacio para estanques y jardines al aire libre sobre una plataforma de granito rosa. La torre de cristal en ámbar gris y partes metálicas de color bronce está "volada" sobre pilares de



Extrema izquierda: Fig. 312. LUDWIG MIES VAN DER ROHE Y PHILIP JOHNSON. Edificio Seagram, Nueva York, 1958, 156 0 m de altura.

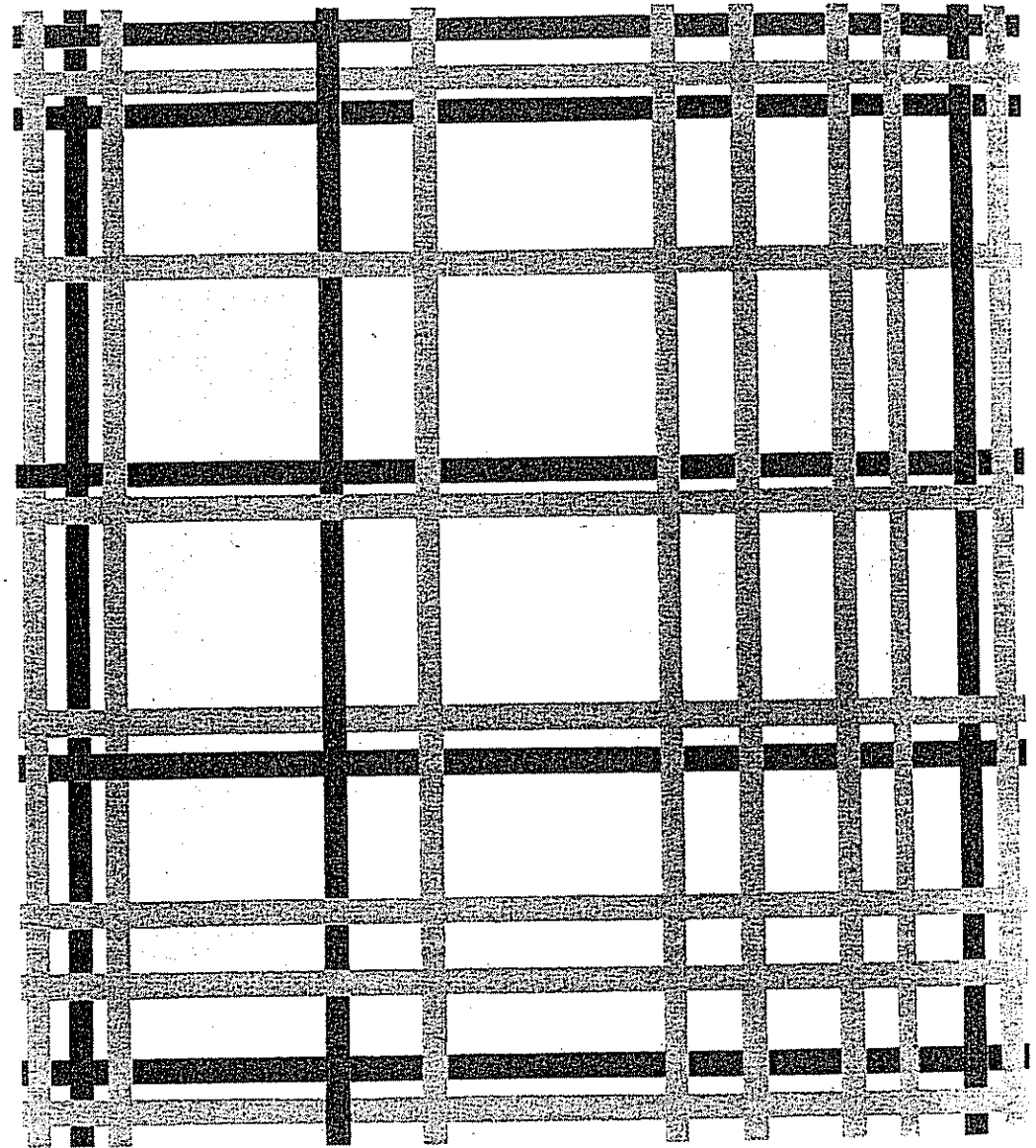
Arriba: Fig. 313. EERO SAARINEN. Centro Aero-náutico Transcontinental, Aeropuerto Internacional Kennedy, Nueva York, 1962.

Izquierda: Fig. 314 EERO SAARINEN. Arco Pórtico. Jefferson Westward Expansion Memorial, St. Louis, 1967. Acero inoxidable, de 189 m de altura y 189 m de espacio entre las bases.

acero inoxidable que dan ligereza y espaciosidad a las masas que se dirigen hacia arriba. Con una gran parquedad estructural, Miès fue más allá del aspecto práctico y el placer en las proporciones de sus edificios, al igual que se regodeó en la belleza de sus materiales. "Lo menos es lo más", declaró el arquitecto, sentencia que aplicó a la decoración y a la estructura. A pesar que cualquier material básico podría ser igualmente práctico, Miès muestra extraordinaria sensibilidad a las cualidades y belleza inherente de sus materiales. Eligió el bronce para las vigas verticales, que de modo alterno son lisas y con diversos trazos y contexturas para lograr un interesante conjunto lineal.

SINTESIS: SAARINEN. Eero Saarinen ha logrado resultados notables y soluciones plenas de imaginación en la arquitectura contemporánea. Para el Centro Aero-náutico Transcontinental (fig. 313), Saarinen con sus formas aladas de concreto y acentos dinámicos, nos da

la idea de vuelo, y además, una terminal aeronáutica. Cuatro grandes cascarones de concreto descansan en soportes abstractos y enmarcan un interior que es notable por su elasticidad espacial y plasticidad escultórica. La ausencia completa de ángulos graves hace del interior y el exterior un carnaval de formas curvilíneas. En su Arco Pórtico para Jefferson Westward Expansion Memorial en San Louis (fig. 314), Saarinen lanzó al aire un sublime, sencillo y resplandeciente arco de acero inoxidable que se eleva casi a 190 m del suelo para marcar el movimiento hacia la frontera occidental. Desde el punto de vista técnico, es una *curva catenaria*, esto es, la forma de una cadena suspendida libremente entre dos puntos en que la altura es igual a la anchura. La base triangular hueca de cada lado incluye túneles de elevador y una escalera de caracol que lleva a un observatorio en la punta. Erigido en un parque de 85 acres en las riberas del Mississippi, el arco más alto del mundo es visible a una distancia de 30 millas.



LAMINA 31. PEDRO MONDRIAN. *Ciudad de Nueva York*, 1942. Lienzo al óleo de 3 0 m X 3 60 m. Por cortesía de la Galería Sidney Janis, Nueva York.

IDEAS: RELATIVISMO

El cambiar es lo único permanente. Esta aparente paradoja señala al mismo centro del pensamiento del siglo XX, se exprese en términos filosóficos, científicos o estéticos. Ningún parámetro absoluto estático, inmutable, posiblemente pueda brindar una visión satisfactoria del mundo cambiante de hoy. Incluso los antiguos principios de matemáticas han dejado de ser considerados como verdades eternas y en su lugar, como en el arte, son ahora considerados expresiones humanas relativas, en el tiempo y el sitio de su creación. También los dogmas más firmes de los credos religiosos y las doctrinas políticas son sometidos a comentarios y modificaciones amplísimos, de cuando en cuando, de alcance mucho mayor del que sus seguidores admitirían.

El cambio de un orden estático del mundo a la visión dinámica actual del universo que comenzó con Copérnico y Galileo, ha barrido con todo lo que se le ha puesto al frente. Los que creen en un progreso ordenado hacia un objetivo definible, interpretan esta corriente como alguna forma de evolución; los que lo aceptan directamente, como la mayoría de los científicos, piensan simplemente en términos de cambio. Ambos concordarían con Nietzsche cuando dijo que la verdad nunca cuelga del brazo de un absoluto; por necesidad, ambos describen el mundo en términos relativos. En sus observaciones de los fenómenos físicos, Albert Einstein advirtió que en un mundo en donde todo se mueve, cualquier cálculo o predicción, para ser válido, debía basarse en la posición relativa del observador. El espacio absoluto de Newton, que era inmóvil, y su tiempo absoluto, que fluía con uniformidad, ambos "en relación con cualquier circunstancia externa", tuvieron que ser desechados y substituidos por la teoría de la relatividad. Todo espacio, en el criterio moderno, se mide por la movilidad y cambio de la posición relativa, y todo tiempo por la duración de movimiento en el espacio recorrido. El mundo se transforma en un continuo de espacio y tiempo: toda la energía, la materia y los hechos guardan relación en las cuatro dimensiones de espacio y tiempo.

Los estudios que los antropólogos han hecho de la vida y las costumbres de los pueblos primitivos han demostrado la forma en que las consideraciones éticas guardan relación con las costumbres tribales, al igual que con circunstancias sociales y económicas. En el Tibet, una mujer puede tener varios maridos, pues un solo hombre sería demasiado pobre para sostenerla. En Africa, algunas tribus permiten que un hombre rico tenga las mujeres que pueda mantener. Los filósofos pragmáticos, William James y John Dewey dieron una amplísima ojeada a la historia y al mundo, y llegaron a la conclusión que cuando una idea es eficaz, es válida; cuando deja de ser aplicable y activa, su verdad no es válida y es necesario buscar otra solución.

Dicho mundo relativo, en que todas las cosas parecen distintas a toda persona y a cada grupo, según las bases y el medio educativo, geográfico, histórico, étnico y psicológico, puede ser comprendido sólo en términos de muchos cuadros de referencia. Todo absolutismo como el de la sociedad totalitaria en la República de Platón,

insiste en un máximo de aceptación y conformidad; un relativismo como el de la democracia moderna permite que haya muchas y diferentes imágenes del hombre. Este mundo relativo, aún más, está poblado por hombres que se contemplan a sí mismos en imágenes múltiples y se expresan en una multiplicidad de estilos. Puede hallarse en el hombre proletario de Marx, que se expresa en alguna forma de protesta social y lucha por obtener el triunfo definitivo de las clases y masas trabajadoras; en él late el hombre de la selva de Darwin, golpeando sus tambores neoprimitivos y con palabras existencialistas discutiendo sobre la supervivencia del mejor adaptado. El superhombre de Nietzsche, determinado a imponer su inmensa voluntad a un mundo que no lo desea, ha sido combatido en dos guerras mundiales. La voz del hombre de Freud, con toda su psicología, se escucha desde los divanes y lienzos, al tratar de compartir sus pesadillas surrealistas con el mundo. El hombre mecánico, producto de la revolución industrial y de la época de la máquina, con paso de robot camina rumiando ideas mecanistas en su cerebro electrónico y expresando principios futuristas en su estilo mecánico; en él está el hombre científico de Einstein, todo relatividad, que traza pinturas abstractas de su mundo espacial-temporal en cortantes líneas angulosas organizadas por la perspectiva multifocal del cubismo. El arte moderno, como espejo de su mundo relativista, asume por esa razón muchas formas que reflejan una multiplicidad de imágenes humanas.

No cabe la sorpresa, pues, que este mundo que ha producido científicos que analizan y sintetizan y físicos que trabajan con la fisión y la fusión, también haya dado a luz revolucionarios que desean destruir el orden social para reconstruirlo en forma distinta; a naciones guerreras que esperan romper en pedazos el orden internacional para construir un nuevo equilibrio del poder; a iconoclastas que se sienten compelidos a derribar ciertas imágenes por las cuales viven los hombres, para rehacer el mundo a su propia imagen, y artistas que distorsionan los objetos tangibles y les dan nuevas formas que existen sólo en sus imaginaciones y en sus lienzos.

En este mundo relativo, en consecuencia, el cubista desintegra los objetos en sus pinturas para que pueda reintegrarlos en trazos de su propio albedrío. Cada pintura crea sus propias relaciones espaciales y por esta causa el espacio es relativo al espíritu y estado de ánimo del pintor, y no un absoluto como en la geometría de Euclides. Es imposible e inconveniente establecer alguna analogía precisa entre los principios cubistas y los matemáticos del espacio y tiempo. Sin embargo, cabe encontrar una relación, por más asistemática que pueda ser, en el concepto cubista de la simultaneidad de diversos puntos de vista, en la representación de objetos de manera simultánea desde varios lados, en el empleo de la perspectiva multifocal y en el énfasis simbólico de formas geométricas abstractas. Al representar los cuerpos en descanso o en etapas sucesivas de movimiento, una pintura futurista o mecanicista establece por propia cuenta un continuo de espacio y tiempo. De manera semejante, Chirico en *Las Musas Inquietas* (fig. 300) coloca estatuas clásicas en un espacio demarcado por un castillo medieval, una fábrica y una torre futurista para



LAMINA 32. JACKSON POLLOCK. *Convergencia*, 1952. Lienzo al óleo, de 2.30 m X 3.90 m.
Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo. (Donación de Seymour H. Knox.)

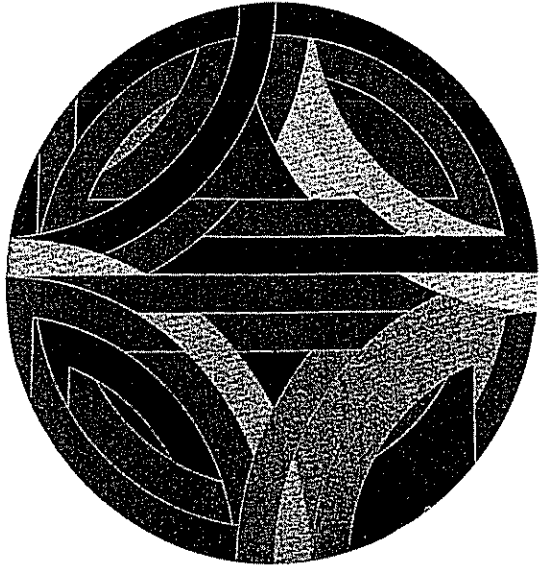


Fig. 315. FRANK STELLA. *Variación Sinjerli IV*. 1968. Acrílico fluorescente sobre lienzo; 3 m de diámetro. Colección de los señores Burton Tremaine. Meriden, Connecticut.

crear una imagen de tiempo en la que el pasado, el presente y el futuro coexisten en un ahora prolongado.

En música, la experiencia de la disonancia se ha emancipado de su dependencia en la consonancia, de modo que no exige preparación, anticipación ni resolución. Los parámetros absolutos de la tonalidad, la regularidad rítmica y la forma musical han cedido el paso a toda una serie de relativismos tonales. En vez de la reiteración insistente de un compás, una partitura musical moderna puede emplear series de diversos metros en que un compás, de 4/8 es sucedido por otro de 7/8, otro de 2/8, otro de 9/8 y así sucesivamente. El mismo principio puede ser empleado simultáneamente con diversos ritmos que se escuchan al mismo tiempo, como en el tejido polirrítmico de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky. En vez de organizar la obra alrededor de un solo centro tonal, algunos compositores han empleado dos tonalidades simultáneamente en la técnica conocida como bitonalidad, en tanto que otros han ido aún más lejos y llegado a la politonalidad. Ello, a su vez, dio origen al método dodecafónico de Schoenberg, en que los 12 sonidos de la escala guardan relación, no con una tonalidad central, sino sólo entre sí. Dentro de la organización interna de la obra, la asociación de sonidos o tonos conocida como serie, puede ser ejecutada hacia adelante o hacia atrás, de manera normal o al revés, de modo simultáneo como en un acorde, o fragmentada en motivos más pequeños. El método dodecafónico preconiza el cambio y evita la repetición; su ideal es la variación constante que crea un estado perpetuo de corriente sonora.

El relativismo histórico ha dado al artista moderno un número jamás visto de estilos y técnicas modernas para elegir, desde el pasado hasta el presente. El artista del siglo XX es heredero de todas las épocas. Una exhi-

bición de Picasso o un concierto de Stravinsky puede significar una diversidad asombrosa de estilos. Para el primero, la inspiración puede provenir de la antigua escultura ibérica, de las máscaras tribales africanas, de los frescos de los templos románicos y de las vidrieras medievales, al igual que de fuentes contemporáneas. Las pinturas de Picasso también incluyen provocativas variaciones de *Las Meninas* de Velázquez, *La Piedad* de Delacroix, y otras obras maestras que hayan arrebatado su ojo de artista. Sus medios pueden incluir dibujos a lápiz, "collages" hechos de trozos de tela y papel, cerámicas y tallas en madera, al igual que lienzos al óleo y acuarelas. Las fuentes en que abreva Stravinsky pueden ser los ritmos libres del canto gregoriano, el contrapunto disonante del siglo XIV, las óperas de Mozart y las prácticas polirrítmicas de la música tribal africana. Para estos maestros artifices, el relativismo histórico proporciona una libertad completa de elección sin la necesidad de sacrificar originalidad ni principios estéticos. En algunas muestras más recientes de pintura, la elección se ha concentrado en las características mínimas de la forma (fig. 315): su superficie plana, la forma del lienzo y el color y, con tan pocos elementos, hacer una afirmación visual completa, tan potente como la que se hallaría en los lienzos heroicos del pasado en que fueron explotados todos los elementos pictóricos de alegoría, figuras identificables, modelado, perspectiva y otros.

Los filósofos de la historia, como Spengler y Toynbee, a través de sus amplísimas visiones panorámicas históricas, han demostrado que el pasado aún existe en el presente vivo. Desde el punto de vista de la relatividad histórica la tradición suele ser un factor más potente que la innovación y en todas las épocas, incluida la actual, la evolución ha sido la fuerza más potente que la revolución. Muchas de las ideas y problemas del siglo XX son variaciones de antiguos temas que han inquietado al hombre incluso cinco siglos antes de Cristo: los que en el pasado produjeron netas disonancias, nunca han sido resueltos; en vez de ello, han pasado de moda, se hicieron caducos fueron olvidados temporalmente, o tal vez, en una forma u otra, se desvió la atención hacia los lados en vez de abordarlos de frente, o bien adquirieron nuevas formas o configuraciones. "Las ideas, como ellas mismas nunca han conquistado al mundo" señaló Romain Rolland en su novela *Juan Cristóbal*, "sino sólo por la fuerza que representan. No se apoderan de los hombres por su contenido intelectual sino por la radiante vitalidad que emana de ellas en determinados períodos de la historia... La idea más elevada y sublime es ineficaz hasta el día en que se vuelve contagiosa, no por sus propios méritos, sino por los méritos de los grupos de hombres en quienes encarna por la transfusión de su sangre". Más importante que las soluciones o falta de ellas, han sido las fuerzas emocionales que estas nociones han generado y los frutos óptimos que han producido. Todas las ideas factibles, por último, han quedado plasmadas en las construcciones que los hombres han erigido para albergar sus actividades, las estatuas y pinturas que reflejan sus imágenes humanas, las palabras que expresan sus pensamientos más recónditos, y la música que arroja al viento sus anhelos y aspiraciones en un mundo cambiante.

GLOSARIO

"A cappella" (música). Música a varias voces sin acompañamiento.

Abaco. Parte superior en forma de tablero que corona el capitel (véase fig. 17).

Abside. Parte del templo, abovedada y comúnmente circular, que sobresale de la fachada posterior y donde en lo antiguo estaban el altar y el presbiterio (véase fig. 71).

Absidiolas. Capilletas colocadas en sentido radial al ábside, con altares para el culto de santos.

Abstracción. Considerar intelectualmente un objeto en su pura esencia o noción.

Academicismo. Tendencia a seguir con rigor normas clásicas en un formalismo artístico desprovisto de verdadera virtud creadora.

Acra. Colina, en griego.

Acrópolis. Parte por lo regular más elevada de la ciudad griega, reservada al palacio real o algún templo importante.

Aguafuerte. Lámina obtenida por el grabado al agua fuerte (ácido nítrico). (Véase Rembrandt.)

Aguja (o chapitel). Elemento arquitectónico de forma piramidal, usado a menudo como coronamiento de catedrales y edificios góticos.

Alto relieve. Relieve en que las figuras salen del plano más de la mitad del bulto.

Anfiteatro. Edificio abierto para espectáculos diversos (lucha de gladiadores, etc.), constituido por una arena elíptica circundada por gradas elípticamente dispuestas.

Antiestrofa. En la poesía griega, segunda parte del canto lírico compuesto de estrofa y antiestrofa; consta del mismo número de versos que la estrofa.

Arbotante. Arco proyectado desde los contrafuertes o botareles exteriores hasta los muros de la nave mayor, para apuntalarlos y aligerar el peso de las bóvedas (véanse figs. 116 y 117).

Arco. Estructura arquitectónica curvilínea realizada con dovelas adosadas y apoyadas en sus extremos sobre los soportes llamados impostas, que son una hilera de bloques de piedra (véase fig. 65).

Aria (música). Composición musical sobre cierto número de versos, para ser cantada por una sola voz.

Armonía (música). Ciencia de las combinaciones de los sonidos y teorización de las posibilidades sonoras. También es la conveniencia recíproca de todas las partes, palabras, ritmos y sonidos (u otros elementos en las demás artes), unidos en un modo determinado y fundidos en un todo.

Arquitrahe. Parte inferior del entablamento (véase esta voz), la cual descansa inmediatamente sobre el capitel de la columna (véase fig. 17).

Arquivoltas (o archivoltas). Conjunto de molduras que decoran un arco en su paramento exterior vertical, acompañando a la curva en toda la extensión y terminando en las impostas.

Artesonado. Techo o bóveda formado por artesones, que son compartimientos adomados con molduras en derredor, y con un motivo escultórico en el medio.

Atrio. Espacio descubierto y por lo común cercado de pórticos, que hay en algunos edificios.

Auditorio. Local especialmente acondicionado para escuchar discursos, conferencias, etc. Los antiguos auditorios tenían forma semicircular.

Aulos (¡). Instrumento musical en forma de V, de la antigua Grecia, que consiste en dos tubos separados y agujerados, que el tocador (auletés) soplabá simultáneamente.

Bajo (música). Nota que sirve de base a un acorde. La más grave de las voces humanas, y quien la tiene. Instrumento que produce los sonidos más graves de la escala.

Bajo relieve (escultura). Relieve en que las figuras resaltan poco del plano.

Baldaquino. Pabellón que cubre el altar. Es famoso el que está en la Basílica de San Pedro, en el Vaticano, obra de Bernini.

Baptisterio (o bautisterio). Edificio por lo común de planta circular o poligonal, próximo a un templo y pequeño, por lo regular, en donde se administraba el bautismo. (Véase Baptisterio de Florencia.)

Barítono (música). Voz masculina entre el bajo y el tenor.

Basílica. En el mundo romano, el término indica un edificio de planta rectangular dividido en varias naves por hileras de columnas; en el mundo paleocristiano, es el edificio del culto por excelencia, similar en su planta a la basílica pagana.

Bestiarios. En la literatura medieval, colección de fábulas referentes a animales reales o quiméricos.

Biforio. Ventana dividida en dos partes por un pequeño pilar o columna. Si tiene dos pilares y tres divisiones recibe el nombre de triforio.

Bodegón. Pintura o cuadro donde se representan cosas comestibles, vasijas, cacharros y utensilios vulgares. Cuando representa animales muertos se llama a veces naturaleza muerta, si bien en ocasiones se emplea el vocablo indistintamente.

Bóveda de arista. Bóveda formada por la intersección de dos bóvedas de cañón.

Cañón. Cubierta curva de un edificio. de perfil semicircular.

Crucería gótica. La constituida por dos arcos portantes (ojivas) cruzados en diagonal, que descargan el

peso de toda la bóveda sobre los cuatro pilares angulares del tramo.

Caballería. Empresa o acción propia de un caballero; por extensión generosidad y nobleza de ánimo propias del mismo.

Cantar de gesta. Poema de carácter épico o heroico destinado a celebrar las hazañas de personajes históricos, legendarios o tradicionales.

Cantus firmus (música). Melodía vocal que no cambia mientras otras melodías se entrelazan sobre y bajo de ella.

Capitel. Elemento de unión entre un soporte vertical (pilastra o columna), y la estructura horizontal superpuesta (arco o arquivada).

Bizantino. Capitel decorado con ornamentación puramente geométrica, de poco resalto, formados por combinaciones de rectas y curvas; a veces el ábaco está biselado (fig. 81).

Corintio. Capitel decorado con series de hojas de acanto superpuestas y alternadas con volutas de ángulo, las cuales soportan el ábaco (fig. 22).

Dórico. Capitel que está formado por ábaco liso, equino y ánulos (figs. 15 y 17).

Jónico. Capitel que se caracteriza por las volutas colocadas por debajo del plinto superior o ábaco (figs. 17 a 19).

Cariátide. Estatua de mujer (o de figura humana) con traje talar, que hace oficio de columna o pilastra (fig. 20).

Cátedra. Especie de púlpito con asiento, donde los cate-dráticos y maestros leen y explican las ciencias a sus discípulos. Por extensión, la usada por un obispo para dirigirse a sus fieles.

Cella (o santuario). Espacio interior de los templos griegos y romanos comprendido entre el pronaos y el pórtico.

Cimacio. Moldura formada por dos arcos de círculo, uno cóncavo y otro convexo, el primero en la parte superior y el segundo en la inferior. Si se invierte la disposición resulta un talón.

Cimborrio. Cuerpo cilíndrico que sirve de base a la cúpula y descansa inmediatamente sobre los arcos torales.

Clarooscuro. Conveniente distribución de la luz y las sombras en un cuadro. (Véase Caravaggio.)

Clave. Piedra con que cierra el arco o bóveda.

Columna. Soporte cilíndrico colocado verticalmente, formado por lo regular de tres partes: una basa, un fuste y un capitel, para sostener techumbres u otras partes de la obra, o como adorno.

Compuesta. Columna cuyas proporciones son las de la corintia y su capitel tiene las hojas de acanto del corintio, con las volutas del jónico en lugar de caulículos.

Corintia. Columna del orden corintio, caracterizada por las series de hojas de acanto superpuestas y alternadas con volutas de ángulo las cuales soportan el ábaco, que no es cuadrado, sino que tiene los ángulos cortados.

Dórica. La integrada por una garganta, un equino y un ábaco.

Jónica. La que se caracteriza por las volutas colocadas por debajo del plinto superior o ábaco.

Columnata (o peristilo). Galería de columnas que rodea o sostiene un edificio o parte de él. (Véase Columnata de Bernini en el Vaticano.)

Collarino. Parte inferior del capitel, entre el astrágalo y el tambor, en los órdenes dórico y jónico romanos, toscano, árabe y grecorromano del Renacimiento.

Contrafuerte (o botarel). Elemento arquitectónico vertical de sostén colocado en los muros de un edificio, y destinado a sostener y equilibrar empujes (figs. 116 y 117).

Contralto (música). La más grave de las voces femeninas.

Contrapunto (música). Concordancia armónica de voces superpuestas.

Cornisa. Coronamiento compuesto de molduras, o cuerpo voladizo con molduras que sirve de remate a otro.

Coro(s), (arquít.) Parte del templo donde se junta el clero para cantar los oficios divinos.

En música. Conjunto de tres o cuatro voces agrupadas según los registros vocales de los cantantes (soprano, contralto, tenor y bajo).

Quebrados. Cada uno de los dos o más bandas en que se divide el coro, para cantar alternadamente.

Crismón. Monograma compuesto de una X y una P entrelazadas, primeras letras de la voz ΧΡΙΣΤΟΣ (Cristo, en griego).

Crisoelefantina. Escultura hecha de oro y marfil.

Crucero. Nave transversal de una iglesia que cruza en ángulo recto la nave mayor; suele llamarse también transepto.

Cuarta (música). Intervalo que consta de dos tonos y un semitono mayor.

Cúpula. Bóveda interior elevada sobre un plano, que puede ser diferente al domo.

Da capo (música). Expresión italiana que denota "desde el principio". Un aria de capo es la que repite la primera parte después de una parte central diferente.

Demos. Pueblo (personas), en griego.

Dintel. Parte superior de las puertas, ventanas y otros huecos, que carga sobre las jambas.

Discante (música). La voz opuesta al canto firme, o canto contrapuntístico sobre un canto llano.

Dodecafónica, música. Método para componer, tomando como base las doce notas de la escala cromática, en que no se emplean ya las tonalidades tradicionales.

Domo. Cubierta exterior de una cúpula en forma de una media esfera. Nombre que en Italia se da a las iglesias catedrales, verbigracia, el domo de Milán, de Florencia, etc.

Dórica (escala o modo) (música). Sucesión de sonidos que siguen un esquema propio de la región de la Dóride en la antigua Grecia, que consistía en dos tetracordios (grupos de cuatro sonidos) iguales descendentes, con semitonos entre la tercera y cuarta notas de cada grupo.

Dovela. Piedra labrada en forma de cuña para formar arcos o bóvedas.

Enjutas. Triángulo o espacio que deja en un cuadrado el círculo inscrito en él.

Entablamento (o cornisamento). Parte horizontal en los órdenes antiguos compuesta por arquivada, friso y cornisa.

Entasis. Parte más abultada del fuste de algunas columnas.

Equino. Moldura saliente colocada bajo el plinto del capitel dórico griego.

Escorzar. Representar, acortándolas, según las reglas de la perspectiva, las cosas que se extienden en sentido perpendicular u oblicuo al plano del papel o lienzo sobre que se pinta. (Véase Masaccio.)

Esteréobato. Pedestal continuo desprovisto de molduras, de basa y de cornisa.

Estilóbato. Macizo corrido en el cual se apoya una columnata.

Exedra. Bancos semicirculares en sitios públicos.

Fresco. pintura al. Pintura mural que se ejecuta sobre revoque mientras está húmedo (véase Capilla Sixtina).

Frigio (escala o modo) (música). Sucesión de sonidos que siguen un esquema propio de la región asiática de Frigia, que consistía en dos tetracordios iguales descendentes, con semitono entre la segunda y la tercera notas de cada grupo.

Friso. Parte del cornisamento que media entre el arquivada y la cornisa, donde pueden ponerse follajes y otros adornos.

Denticulado. Faja de adorno con recortes rectangulares o denticitos.

Frontón (frontispicio). Remate triangular de una fachada; al espacio que incluye se llama tímpano.

Partido o roto. Frontón con su parte superior interrumpida.

Fuga (música). Composición que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio en diferentes tonos. (Véase Bach.)

Gregoriano (o llano), canto (música). El propio de la liturgia cristiana, cuyas puntas o notas son de igual y uniforme figura, y proceden con la misma medida de tiempo.

Hastial. Parte superior triangular de la fachada de un edificio en la cual descansan las dos vertientes del tejado. Por extensión, toda la fachada.

Hipóstila, sala. Sala o galería cuyo techo estaba sostenido por columnas.

Iconografía. Serie de imágenes, retratos, cuadros y estatuas, principalmente de personajes religiosos, en las obras de arte figurativo.

Impresionismo. Movimiento artístico nacido en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, que propugnaba por el logro de la emoción que el artista sentía frente a la realidad, en valores de luz y color, en reacción contra el arte académico.

Intercolumnio. Espacio que hay entre dos columnas.

Intradós. Superficie inferior visible de un arco o bóveda. A la superficie exterior convexa se ha llamado trasdós o extradós.

Isocefalia. Principio en el arte paleocristiano y bizantino en que las cabezas de los personajes representados debían estar a la misma altura. (Véase Basílicas de Rávena.)

Lidio (modo o escala) (música). Sucesión de sonidos que siguen un esquema propio de la región asiática de Lidia, que consistía en dos tetracordios descendentes con semitono entre la primera y la segunda notas de cada grupo.

Litografía. Impresión que se lleva al papel, de un dibujo sobre una superficie con polvo de piedra, hecho con crayones o lápices grasos.

Madrigal (música). Composición musical para varias voces, sin acompañamiento, sobre un texto generalmente lírico. (Véase Monteverdi.)

Mainel. Columna o barra larga y delgada que divide un hueco en dos partes verticalmente.

Manerismo. Repetición y variación de modalidades artísticas preexistentes. Se dice de una corriente del arte surgida a fines del Renacimiento y que tuvo gran difusión en toda Europa.

Matroneo (tribuna). Galería abierta sobre la nave principal de las iglesias románicas, en donde las mujeres escuchaban misa.

Mediacaña (acanaladura). Moldura cóncava cuyo perfil es por lo regular un semicírculo.

Melisma (música). Sucesión de varias notas cantadas sobre una misma clave, a manera de gorgoeo.

Melodrama. Drama puesto en música. Obra teatral en que se oponen mecánicamente el bien y el mal, en trozos sentimentales y patéticos, encarnados en diversos personajes.

Metalisteria. Arte de trabajar en metales. La orfebrería es el arte de labrar objetos artísticos de oro y plata.

Metopa. Espacio que media entre un triglifo y otro en el friso dórico.

Miniatura. Pintura de pequeñas dimensiones sobre papel, pergamino o marfil, con finos colores de acuarela o temple.

Misa de réquiem (o de difuntos) (música). Composición litúrgica que se ejecuta en honor de los difuntos.

Módulo. Medida que se usa para las proporciones de los cuerpos arquitectónicos y suele ser el semidiámetro de la parte inferior de la columna.

Moldura. Parte saliente de perfil uniforme que sirve para adornar o reforzar obras de arquitectura, carpintería y otras artes.

Molduramiento. Conjunto de molduras en un interior o exterior.

Monodia (música). Canto en que interviene una sola voz, con acompañamiento musical.

Montante. Listón o columnita que divide el vano de una ventana.

Motete (música). Breve composición musical para cantar en las iglesias, que suele basarse en partes de las Sagradas Escrituras. (Véase Palestina y Victoria.)

Nártex. Pórtico adosado a la fachada de las iglesias paleocristianas.

Nave. Cada uno de los espacios que entre muros o filas de arcos se extienden a lo largo de los templos u otros edificios principales; la principal o mayor ocupa el centro del templo, y las laterales o menores, los lados.

Octava (música). Serie diatónica en que se incluyen los siete sonidos constitutivos de una escala y la repetición del primero de ellos.

Ojo de buey (oculus). Ventana o claraboya circular.

Oleo, pintura al. La hecha con colores desleídos en aceite secante.

Orden. Cierta disposición y proporción de los cuerpos principales que componen una obra arquitectónica.

Dórico. El que tiene la columna de ocho módulos o diámetros como máximo, de altura, el capitel sencillo y el friso adornado con metopas y triglifos.

Jónico. El que tiene la columna de unos nueve módulos de altura, el capitel adornado con grandes volutas, y dentículos en la cornisa.

Organum (música). Método primitivo de armonizar el canto llano; consistía en duplicar la melodía con el intervalo de una cuarta o una quinta.

Parteluz. Columna delgada que divide en dos un hueco de portal o ventana.

Pechina. Cada uno de los cuatro triángulos curvilíneos que forman el anillo de la cúpula con los arcos sobre que estriba.

Perspectiva. Arte pictórico o en relieve escultórico que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista.

Atmosférica. Método dado que por la disminución de tamaños y la graduación de tonos representa el alejamiento de las figuras y objetos, conservando éstos un aspecto de corporeidad en su ambiente.

Lineal. Ciencia que se ocupa de representar los objetos según los diferentes aspectos de las porciones o dimensiones que les impone la distancia, por medio de un solo trazo geométrico.

Pilón. Portada de los templos del antiguo Egipto.

Pintura de género (o de costumbres). Cuadros en que se representan escenas tomadas de la realidad, de la vida íntima de la historia familiar o la fantasía anecdótica.

Piñón. Remate triangular de los hastiales góticos.

Planta (de iglesia). Figura que forman sobre el terreno los cimientos o las paredes de un edificio, y por ende, las de un templo. *En cruz, griega.* Planta en que los brazos o naves son de igual tamaño *latina* Planta en que un brazo es más largo que los otros tres.

En doble crucero. Planta típica de algunas iglesias románicas con dos cruceros, uno al este y otro al oeste.

Escalonada. Planta típica de las iglesias románicas, en la cual las naves laterales alcanzan a rasponer el crucero y terminan en ábsides menores.

Plateresco. Estilo español de ornamentación empleado primeramente por los plateros en el siglo XVI, y que se difundió a las demás artes.

Podio. Pedestal largo en que estaban estatuas u otro tipo de construcciones.

Polifonía. Género de composición a varias voces o partes, caracterizado por la independencia melódica y rítmica de cada una de ellas, ordenadas entre sí según las reglas del contrapunto.

Portal. Pórtico de un templo. Atrio cubierto.

Pórtico. Sitio cubierto y con columnas que se construye delante de los templos u otros edificios suntuosos. Con ese nombre también se conoce a una galería con arcadas o columnas a lo largo de un muro de fachada o de un patio.

Pronaos. Atrio en los templos antiguos, por delante de la cella, limitado exteriormente por columnas.

Puntillismo (o divisionismo). Corriente pictórica surgida en Francia como complemento y desarrollo de las teorías impresionistas. Siguiendo descubrimientos de óptica, los pintores disponían en pinceladas breves los colores sobre la tela, de modo que la visión cromática fuese reconstruida en el ojo del observador. (Véase Seurat.)

Quinta (música). Intervalo que consta de tres tonos y un semitono mayor.

Realismo. Tendencia del arte a tratar de manera objetiva el mundo de la realidad, intentando reproducir las cosas y las personas en su apariencia, sin refinamientos.

Rococó. Estilo que se manifiesta en el arte del siglo XVIII, que se caracteriza por la elegancia y ligereza de sus formas y por su riqueza decorativa. (Véase Palacio de Belvedere.)

Romanticismo. Tendencia artística de la primera mitad del siglo XIX, extremadamente individualista, que prescindía de las reglas clásicas y concedía importancia al sentimiento y la imaginación.

Sinfonía (música). Composición instrumental para orquesta. La sinfonía clásica consiste en cuatro partes (o movimientos): *allegro* en forma de sonata, precedido a veces de una introducción; un movimiento lento (*andante* o *adagio*); un *minuetto* como tercer movimiento, y al final otro *allegro* en forma de *rondó*.

Skolion (música). Canto, a menudo improvisado, que en la antigua Grecia los comensales de un banquete entonaban por turno, acompañados de la lira, que se pasaban alternadamente (skolion en lengua griega significa zigzag).

Solmización (música). La representación simbólica de las notas mediante sílabas que representan los sonidos, las cuales con el uso, se amalgamaron con el sonido hasta identificarse con él. (Véase Himno a San Juan.)

Sonata (música). Trozo para ser ejecutado con instrumentos, de diverso carácter y movimientos. (Respecto a la "forma sonata" conviene que el lector consulte un texto especializado.) (Véase Beethoven.)

Soprano (música). Entre las voces femeninas, la de mayor altura.

Talla. Obra de escultura en material duro que puede ser piedra, marfil, madera, etc.

Temple, pintura al. La que se hace con colores preparados con líquidos glutinosos y calientes, como agua de cola.

Tenia. Listel o filete.

Tenor (música). Entre las voces masculinas, la de mayor altura.

Termas. Baños públicos de los antiguos romanos.

Tesela. Pequeña pieza cúbica de mármol u otros materiales con que los antiguos formaban los mosaicos.

Tímpano. Espacio triangular limitado por los tres lados del frontón; también se dice del campo limitado que resulta en las portadas de las iglesias de estilo gótico, circunscrito por dos trazos de ojiva.

Tono (o modo) (música). Cada una de las escalas que para las composiciones musicales se forman partiendo de una nota fundamental que le da su nombre.

Mayor. Disposición de los sonidos de una escala musical cuya tercera nota sólo se diferencia dos tonos mayores de la primera.

Menor. Disposición de los sonidos de una escala musical, cuya tercera nota sólo se diferencia un tono y medio de la primera.

Triglifio. Rectángulo saliente y surcado por tres canales, que decora el friso del orden dórico.

Unísono (música). Sonido idéntico a otro.

Ventanal alto. Serie de ventanas que en las iglesias góticas estaba por arriba del triforio.

Vitral (vidriera de colores). Bastidor con vidrios coloreados que cubre los ventanales de iglesias, palacios y casas.

Voluta. Adorno en figura de espiral o caracol que se colocaba en los capiteles jónico o compuesto, como para sostener el ábaco.

(Nota: Este glosario no es ni pretende ser completo. Recomendamos al lector consultar los diccionarios y textos especializados de Bellas Artes.)

INDICE ALFABETICO

- A capella, definición, 189
 Abaco, definición, 16, 20, fig.-17
 Abelardo, Pedro, 125
 Pro y contra de, 140
 Abside, definición, 79, fig.-71
 Abstracto, impresionismo, 342, 351
 Academicismo, 241-242, 270
 Academia, francesa, 229, 239, 242, 287
 italiana, 207-208
 musical, 241
 Acra(collina), definición, 13, 41
 Acrópolis, definición, 13
 Acueductos, 68, 70, 74, fig.-63
 Adam de la Halle, 118
 Adivino de la Aldea, El. Véase Rousseau
 Adoración de los magos. Véase Boticeili
 Adriano, Emperador, 62, 66, 68, 75,
 tumba de, 83
 Aeternae rerum conditor, 90-91
 Africano, arte, 2, fig.-3; 336
 Agesandro, Véase Grupo de Laocoonte
 Agora, 43, fig.-39
 Aguafuerte, 249, fig.-235
 Akenatón, 7
 Alberto León Bautista, 163, 169, 174-176,
 188
 Tratado de Arquitectura y Pintura por,
 162
 Alceste. Véase Gluck; Lully
 Alegoría de la Primavera. Véase Boticeili
 Alejandría, Egipto, 44, 63, 121, 125
 Alejandro el Grande, 41, 51, 55, 235, 281
 Aleluya, 90-91, 153, 206
 Alto relieve, definición, 21, fig.-23
 Amberes, Bélgica, 189, 237, 254
 Ambrosiana, liturgia, 90-91, 94
 Amenhotep IV, 7
 Amiens, Francia, 125, 127-128, 130
 Amsterdam en Holanda, 212, 243, 245,
 249, 252, 254
 Oudekerk, iglesia de, 243, 252, 254
 Anaxágoras, 13, 36
 Angélico, Beato, 162
 Anunciación por, 175
 frescos de San Marcos por, 175
 retrato del, 168, fig.-150
 Anticuarianismo, griego, 61
 renacentista, 174, 179, 184
 siglo XIX, 288, 291-292
 Antiestrofa, definición, 29
 Antígona. Véase Sófocles
 Antioquia, Turquía, 63, 125
 Anunciación. Véase Beato Angélico; Marti-
 ni
 Anunciación y Natividad. Véase N. Pisano
 Apolo, 22, 31, 33-34, 36, 38, 43, 52-53,
 117, 121, 188, figs.
 -26, 47
 de Belvedere, 60, 179, 181, 283, fig.-
 53
 y Dafne. Véase Bernini
 Luis XIV, 23, 235
 Apolodoro de Damasco, 50, 63-64
 Apoteosis de Homero. Véase Ingres
 Aquino, Santo Tomás de, 125, 332
 Summa Theologiae de, 133, 140,
 143
 Aquisgrán, Alemania, 86
 Arco(s), de triunfo, del Carrusel, 284. Véa-
 se también París
 de la Estrella, 297. Véase también
 París
 definición de. Véase Glosario
 el más alto del mundo, 356
 gótico apuntado, 125, 130
 monumental, 62-63
 Pórtico. Véase St. Louis
 triumfal, 79, 284, 297. Véase también
 Roma y Benavente
 verdadero, 70
 y bóveda, 45, 70, fig.-65
 empleo por los asirios, 9, fig.-12
 Archivolta, definición, 16, fig.-17, 20-21
 Arena, Capilla. Véase Padua
 Aria de capo, 264
 Aristófanes, 15, 30
 Lisistrata de, 16
 Aristóteles, 12, 30, 33, 37, 53-54, 60, 89,
 91, 133, 155, 157,
 174, 187-188, 190,
 203, 268, 291
 Liceo, 43, 55
 Poética, 292
 Política, 33
 Arlés, Francia, iglesia abacial de San Trófi-
 mo, 96, 100, fig.-87
 Arnolfini, Giovanni, y su esposa. Véase
 Van Eyck
 Arqueológica, la idea, 9, 291-292
 Arquitrabe, definición, 16, fig.-17, 20-21
 Arrianos, Baptisterio de los. Véase tam-
 bién Rávena
 Arte, chino, 9, 314-315
 definición, 1, 4-5, 12
 sumerio, 9
 y ciencia, 330-331
 Artista en su estudio. Véase Vermeer
 Ascetismo, 34, 108-109
 Asís, Italia, 144-145
 Basilica de San Francisco, 144,
 146-147
 frescos de Giotto en la,
 144-148, figs.-128,
 129
 Asunción de la Virgen. Véase El Greco y
 Tiziano
 Atálidas, reyes, 41, 43-46, 53-54, 61
 Atenas en Grecia, 11, 13-16, 19, 21, 33,
 38, 41, 45-46, 52,
 54-55, 61, 63, 95,
 125, 291
 Acrópolis, 13, 15-16, 19-20, 28, 59,
 64, figs.-13, 14
 Avenida Panatenaica, 16
 Erecteón (Mnesicles), 16, 19-21, 64,
 figs.-18-20
 esculturas de, figs.-23-30
 Partenón (Ictino y Calícrates), 9,
 16-22, 24-27, 34-35,
 37-38, 43, 47, 64, 70,
 72, 75-76, 80,
 288-289, fig.-16
 Propíleo (Mnesicles), 16, 20, 22, 24-27
 Teatro de Dionisos, 15, 29, fig.-14
 Templo de, Atenea Niké (Calícrates)
 16, 20, fig.-21
 Zeus Olímpico, 21, fig.-22
 Atenea, 15-16, 19, 21, 25, 28, 31, 33-34,
 36, 38, 43, 48, 52,
 54, 133, 188
 en el altar de Zeus, 48, fig.-44
 Lemnia. Véase Pidias
 nacimiento de I., fig.-27
 Atenea Niké, templo de. Véase Atenas
 Atmosférica, perspectiva, de Masaccio,
 167-168
 definición, 167, 169, 175, 207,
 273, fig.-248
 Atonal, música, 337, 345
 Atrio, definición, 79, fig.-71
 Aucassin y Nicolette, 118
 Auditorio, definición, 29
 Augusto, emperador, 76
 estatua del, 66-67, fig.-60
 Autos(auloi), definición, 52, 53
 Autorretrato, con Saskia. Véase Rem-
 brandt
 en la vejez. Véase Rembrandt
 Aviñón, Francia, 144, 156, 189
 BABILONIO, arte, 9-10
 Bacantes, Las. Véase Eurípides
 Baco y Ariadna. Véase Tiziano
 Bach, Juan Sebastián, 212, 255, 267-268,
 276
 Clavecín bien Temperado, 280
 El Arte de la Fuga, 280
 La Pasión según San Mateo, 308
 Los Conciertos Brandenburgo, 280
 Bajo(musical) (ostinato), 264, 267-269

Bajo relieve, definición. 22, figs.-24-26
 Balada. 117-118
 Balzac, Honorato de, 316, 328
 Comedia Humana. 331
 Ballet, 239-240
 Ballu, Teodoro, iglesia de Santa Clotilde. 302, fig.-273
 Baptisterios cristianos, 94. Véase también Florencia, Pisa, Ravena
 Bar del Folies--Bergère. Véase Manet
 Barroco, estilo. 194, 197, 228, 270, 313, caminos al, 212
 comienzo del, 207
 en comparación con rococó, 271
 síntesis de, 268-269
 véase también capítulos 12-16
 Barry, Carlos. Edificios del Parlamento, 301, fig.-272
 Basílica, definición. 65
 en comparación con la de tipo central. 83, 89
 oblonga, 93
 paleocristiana, 78-80
 romana en comparación con románica. 99-100
 planta de, 198
 romana. 65-66, 70, 94
 Batalla de San Romano. Véase Uccello
 Bauhaus. Taller de Máquinas. Véase Desau
 Bayeux, en Francia, catedral, 112, 115, 121
 tapiz de. 73, 112-116, 120-122, figs.-105, 106
 Beaumarchais, Bodas de Fígaro, por. 277
 Beauvais, Francia, 125, 127, 130, 143
 Beckford, Guillermo, Abadía de Fonthill, 298-301, figs.-270, 271
 Vathek, 314
 Beethoven, Ludwig van, 292, 304, 306-307
 Fidelio, 289
 Prometeo, 290
 Sinfonía núm. 3 (Heroica). 289-291, 303
 núm. 5, 291
 núm. 6 (Pastoral), 303, 313
 núm. 9, 291, 303
 Sonata para Piano, Opus 26, 289-291
 Belvedere, Palacio. Véase Viena
 Bellini, Gentile, detalles, figs.-183, 184
 Procesión en la Plaza de San Marcos, 192-193, 205, 209
 Bellini, Juan, 209
 San Jerónimo leyendo, 209-210, fig.-186
 Virgen y Niño, 209-210, fig.-187
 Benedictina, orden, 95, 98, 103
 Benevento, Italia. Arco de Trajano en. 62-63, 70, fig.-54
 Berg, Alban, Concierto de Violín. 345
 Wozzeck, 342-343
 Bergson, Henri, 1, 326, 332
 Berlioz, Héctor. 289-290, 293, 295,

302-303
 como director, 303, fig.-274
 Condensación de Fausto. 293, 303, 307
 Haroldo en Italia. 303-304
 Los Troyanos en Cartago. 308
 Memorias, 303
 Obertura Rob Roy, 307
 Waverly, 307
 Ocho escenas de Fausto, 293, 304
 Orquestación de La Marsellesa, 297
 Réquiem, 303, 306, 308
 Romeo y Julieta, 307
 Sinfonía Fantástica, 304-308
 Bernini, Juan Lorenzo, 201, 216-217, 219-220, 228, 231, 241, 258, 291
 Apolo y Dafne, 235, fig.-216
 diseños del Louvre, 231
 Luis XIV. 234-235, fig.-215
 Plaza de la Basílica de San Pedro. 220, fig.-166
 Santa Teresa en Extasis. 220, 235, fig.-200
 Bestiarios, definición, 101, 113
 Bizantino, estilo. 77, 91, 94. Véase también capítulo 5
 Bizet, Georges, Carmen, 315
 Boccaccio, 156-157, 164
 Corbaccio, 149
 Decamerón, 149, 154, 156
 El Secreto, 154
 Bocconi, Humberto. Formas únicas de continuidad en el espacio, 345
 Bodas de Baco y Ariadna. Véase Tintoretto
 Fígaro, Las. Véase Mozart
 Boecio, 89, 91, 106, 133, 137
 Consolaciones de Filosofía, 89
 Boileau, Nicolás, 229, 233, 242, 258, 287
 Bonaparte, Paulina. Estatua de, por Canova, 287, fig.-265
 Borbones, dinastía de los, en Francia. 297, 308, 313
 Borde dentado, definición, 47, fig.-43
 empleo renacentista del, 164, fig.-141
 Borromeo, Carlos, arzobispo, 216
 Borromini, Francisco, 216, 228
 Iglesia de San Carlos de las Cuatro Fuentes, 218. Figs. -196, 197
 Botticelli, Sandro. 162, 164, 168, 172, 174-175, 184
 Adoración de los Reyes Magos, 170, 176, fig.-153
 Alegoría de la Primavera, 191
 Nacimiento de Venus, 171, 191, fig.-154
 Venus y Marte, 171, 191, lámina 9, 159
 Boucher, Francisco, 279, 281, 285
 El Tocado de Venus, 274, fig.-250
 Bóveda, de, cañón, 70, fig.-54
 crucera con nervadura, 125
 Chartres, 127-130, 143, fig.-116
 y capiteles, 84
 Bramante, Donato, 79, 163, 176, 179,

188, 190, 218, 260
 Brancacci, Capilla. Véase Florencia
 Brancusi, Constantino, 338
 Pájaro en el Espacio, 338, fig.-290
 Braque, Georges, 336, 343
 Naturaleza muerta oval. 343, fig.-294
 Brighton, Inglaterra. Pabellón Real (Nash), 315, 326, figs.-276, 277
 Bronce, La Edad de. Véase Rodin
 Brunelleschi, Felipe. 167, 169, 174-176, 188
 Capilla Pazzi, 162-163, 175, figs.-139-140
 domo de la Catedral de Florencia. 158-162, 175
 Sacrificio de Isaac. 164-165, fig.-142
 Byron, George Gordon, Lord, 295, 298, 301, 303, 306-307
 poemas de. 293
 CABALLERIA, 132, 143
 Caen, Francia. Iglesia abacial de la Santísima Trinidad (abadía de las damas), 119-122
 San Esteban (abadía de los hombres), 119-122, figs.-111, 112
 Calícrates, 16, 18
 Calimaco, 16
 Calvino, Juan, 215, 244, 269
 Calle de Berna. Véase Manet
 Canción de Roldán (Rolando), 116-118, 120-122
 Cándido. Véase Voltaire
 Canova, Antonio, 282, 287-288
 Napoleón 287-288, fig.-264
 Paulina Bonaparte como Venus. 287-288, fig.-265
 Cantar de gesta, definición, 116, 117-118, 122
 Canti carnavaleschi (cantos carnavalescos), de Lorenzo de Médicis, 173
 Cántico al sol. Véase San Francisco
 Canto llano, representación escultórica de los tonos, 107-108, 111, figs.-98-101
 Véase también Canto Gregoriano
 Cantus firmus, definición, 137, 138
 Cañón, bóveda de. Véase bóveda
 Capillas absidiales, 131
 Capileta, definición, 84
 Capiteles de columnas, bizantinas. 86, fig.-81
 corintias, 21, fig.-22
 dóricas, 16, figs.-15-17
 jónicas, 20, figs.-17-19, 21
 Capitolina, tríada, definición, 62
 Caravaggio, Miguel Ángel Merisi da, 219
 La Conversión de San Pablo, 219, fig.-199

Caravaggio (continúa)
 La Vocación de San Mateo, 219, fig.-198
 Cardenal de Guevara. Véase El Greco
 Carriátides, 20, fig.-20
 Carlomagno, emperador. 86, 116-117, 121-122, 131, 313
 Carlos I de Inglaterra, 257, 259, 269
 Carlos II de Inglaterra, 257-259, 264, 269
 Carlos V de Habsburgo, 193, 202-203, 215, 220-221, 313
 Casa con caída de agua. Véase Wright
 Castillo de Otranto. Véase Walpole
 Cátedra, de Maximiano. 87-89, 94, fig.-84
 definición, 87
 Catedral de Salisbury desde el Jardín del Obispado. Véase Constable
 Catedral gótica, 85, 125, 126-127, 130-132, 136-137, 139-140, 143-144
 Véase también Chartres y otras catedrales
 Catenaria, curva, definición, 356, fig.-313
 Catolicismo romano, 193-194, 269, 313
 y Contrarreforma, 228
 en el siglo XVII. 114
 Cavalli, Francisco, 212, 239-240, 264
 Céfiro toma, oh. Véase Monteverdi
 Cella, definición, 16, 18, 20-22, 25
 Cellini, Benvenuto, 176, 208, 235
 Cena en la Casa de Leví. Véase El Veronés
 Centro Aeronáutico Transcontinental. Véase Nueva York
 César, Julio, 44, 281
 Cézanne, Pablo, 323-324, 331-332, 336, 343, 346
 La Montaña Santa Victoria, 324-325, figs.-283-284
 Naturaleza muerta, Canasta con manzanas, 325, lámina, 28, 322
 Cicerón, 76, 133, 157, 281
 Ciencia, 331-332
 Cimabue, Giovanni (Juan), 147, 150, 152, 156
 La Virgen en el trono, 151, fig.-133
 Cinco Hijos de Carlos I. Véase Van Dyck
 Chiaroscuro, 208, 219
 Clásico, definición, en el siglo XVII, 242
 revivificación de lo, 284, 291, 308
 Clases en Italia, 77
 iglesia de San Apolinar, 93, figs.-85, 86
 imagen en los mosaicos, 80
 sarcófago del arzobispo Teodoro. 87, fig.-83
 Claustro, de San Trófito. 96, fig.-87
 en Cluny, 95-96
 Clodion (Cludio Miguel), 279
 Ninfa y Sátiro, 274, fig.-251
 Cluniacense, orden, 103, 153, 156
 Cluny, Francia. Abadía de, 95-100, 102-108, 110, fig.-88
 artesonado, definición. 69, 218
 tercera iglesia abacial. 98-100, 111, 125, 137-138, 156,

figs.-88, 90, 98-101
 Colbert, Juan Bautista, 231, 242, 258
 Coleridge. Samuel Taylor, Kubla Khan. 314
 Coliseo. Véase Roma
 Color, empleo, en el siglo XIX. 306-307
 por, Cézanne. 324
 Delacroix, 294-295
 los, cubistas, 343
 impresionistas. 219
 Columnas, 18-20
 cariátides como, 20, fig.-20
 comparación de los órdenes dórico y jónico, 20, fig.-17
 corintias, 21, fig.-22
 dóricas, 16, 38, figs.-15-17
 jónicas, 19-20, figs.-17-19, 21
 y, dintel, 16, 37, 45, 335
 Columnata o peristilo, definición. 16, 21
 Columpio, Eli. Véase Fragonard
 Collarino de una columna, definición. 16, 20, fig.-17
 Combate de Tancredo y Clorinda. Véase Monteverdi
 Comedia-ballet, 239-240
 Commedia dell'arte. personajes. 344, fig.-295
 Compañía de Jesús, 11, 215, 217, 228, 269-270
 Compostela, España, tumba de Santiago, 111
 Compuesto, orden, 62, 74
 Conant, Kenneth J., 95. Véase figs.-88, 90
 Concierto, 204-205, 207, 280, 333
 Pastoral. Véase Giorgione
 Concilio de Trento, 188, 215, 217, 227
 Concreto, lo, definición de. 35
 Condensación de Fausto, La. Véase Berlioz
 Condorcet, Juan María Bosquejo de un Cuadro Histórico de los Progresos del Espíritu Humano, 280
 Confesiones de un Opiómano Inglés. Véase De Quincey
 Consagración de la Primavera, La. Véase Stravinsky
 Consolaciones de Filosofía. Véase Boecio
 Constable, Juan, 295, 301
 La Catedral de Salisbury desde el Jardín del Obispado. 314, fig.-275
 Constantino, Emperador, 77, 79, 188, 190
 Constantinopla, 77, 82, 89, 95, 193
 Construcción de hierro fundido, 288, 302, 308, 316, 326-327
 Contrafuerte, gótico. 130, 143, figs.-116-117
 Contrapunto, 267-268, 344, 360
 de Purcell, 267
 gótico, 137-138
 punctus contra punctum. 137
 renacentista, 173, 206
 renacimiento flamenco. 189-190
 y Contrarreforma, 228
 Contrarreforma, 188-189, 193-194, 212, 215, 217, 279

artistas de la, 239
 española, 220-221
 iglesias de la, 269
 y las artes, 273
 Convencionalismo. 4
 Convergencia. Véase Pollock
 Conversión de San Pablo, La. Véase Caravaggio
 Copérnico, 268, 331, 359
 Die Revolutionibus Orbium Coelestium por, 215
 Corbaccio. Véase Boccaccio
 Corintio, orden, 21, fig.-22
 Cornille, Pedro, 238
 El Cid, 241
 Los Horacios, 285
 Cornisa, 17, fig.-17
 Cornisamento, definición, 16-17, fig.-17
 Coro(s), en el drama griego. 29, 32-33, 35
 la ópera inglesa, 264, 269
 (musical), de, Luis XIV. 239-240
 San Marcos. 204, 206-207
 doble, 227
 gótico, 137
 quebrados, definición. 204, 207
 Coronación de Popea. La. Véase Monteverdi
 Corot, Juan Bautista, 313
 Corriente. Véase Riley
 Corriente de la conciencia. técnica de, 337
 Cortot, Juan Pedro, 284
 Courbet, Gustavo. Un Entierro en Ornans, 217-218, fig.-279
 Coysevox, Antonio, 231, 235, 241
 Creación de Adán. Véase Miguel Ángel
 Crismón, símbolo, explicación. 85, 87, 94
 Cristal, Palacio de. Véase Paxton
 Cristo, 84, 87, 95, 99, 101, 104, 107, 110, 145, 168, 201-204, 211
 como Buen Pastor. 86
 Curando a los Enfermos. Véase Rembrandt
 en el arte del siglo XIV, 156
 la escultura de Chartres, 132-134, figs.-119, 120
 los mosaicos de Ravena, 80-83, 94, figs.-72, 73, 75, 77
 Majestad, 104-105, 110, fig.-97
 imagen de, en el siglo VI, 94
 símbolo de. 94
 crismón como, 85
 Cromwell. Véase Hugo
 Cruzadas, 98, 108, 117, 121
 Cuadripartita, bóveda. Véase Bóveda
 Cuadruplum (cuádruplo). definición, 137
 Cubismo. 331, 333, 336-337, 343-346, 351, 259
 en arquitectura, 355
 CHAGALL, Marcos, 346-348
 Yo y la Aldea, 346-347, fig.-300
 Chandigarh, India, 11
 Chardin, J. B. 280
 El niño de la perinola, 275, fig.-252
 Chartres en Francia. 127

Chartres en Francia (*continúa*)
arquitectura 128-131
Catedral de Nuestra Señora, 125, 127, 139-140, 302, fig.-113
Escuela Catedralicia de Canto, 133, 137
escultura, 131-135, 155, figs.-119-123
música 133, 137
vitrales, 129, 131, 135-136, 143, figs.-124, 125, lámina 5 en pág. 123

Chateaubriand, Francisco de, 296, 303
Chirico, Jorge de, 348
Las Musas Inquietas, 346, 359, fig.-299

Chopin, Federico, 295, 303
Churriguera, José de, altar mayor de San Esteban, 223, fig.-204

DADAISMO, 333, 336, 346-347
Dali, Salvador, 285
Persistencia de la Memoria por, 348, fig.-301

Dante, Alighieri, 59, 117, 144, 156, 164, 171, 189, 193, 287, 295-296, 305-306, 308
Divina Comedia, 154, 156-157, 295, 303
Dante y Virgilio en el Infierno. Véase Delacroix

Danza(s), 4
alrededor del becerro de Oro. Véase Nolde
en, Dido y Eneas, 264
Don Juan 278-279
la Sinfonía Fantástica de Berlioz, 305
francesas, 254
Macabra. Véase Saint-Saëns
Darwin, Carlos Roberto, 308, 331, 359
Daumier, Honorato, 275, 349-350
Vagón de Tercera Clase, 316-317, fig.-278

David, Véase Donatello
David, Santiago Luis, 221, 284-285, 285-288, 292, 296, 307-308
Juramento de los Horacios, 285-286, fig.-260
Los Lictores trayendo a Bruto los cuerpos de sus hijos, 285-286, fig.-261
Madame Récamier, 286, 288, 292, fig.-262

De Quincey, Tomás. Confesiones de un Fumador de Opio, 304

Debussy, Claudio, 316, 331-332, 338, 345
"Golliwog's Cake Walk," 338
Pelleas y Melisanda, 329-330, 332

Decamerón. Véase Boccaccio
Delacroix, Eugenio, 293, 302, 306-308, 314
Dante y Virgilio en el Infierno,

295-296, fig.-268
Ilustraciones del Fausto, 293, 295, figs.-266, 267
La caza del León, 315
La Libertad dirigiendo al pueblo, 293-295, 297, lámina 22, pág. 200
Naufragio de Don Juan, 295
Piedad, 360
Sardanápalo, 285
Delfos, Grecia, 34
Demos, definición, 13
Des Proz, Josquin, 179, 189-190
Ave María, 189-190
De profundis, 190
fragmento de, 190
Descartes, René, 243, 255, 268
Desembarco de Cleopatra en Tarso. Véase El Lorenés
Dessau, Alemania, Taller de Máquinas de la Bauhaus por Gropius en, 355, fig.-310
Deus ex machina, definición, 30, 240, 264
Diakonikón, definición, 83
Diana. Véase Klee
Dickens, Carlos, 275, 316
Diderot, Dionisio, 281, El Hijo Natural, 274
Enciclopedia, 270
Dido y Eneas. Véase Purcell
Dies irae, 140, 152-153, 305, 308
Dintel, definición, 16, 20, fig.-21
Dionisos, 22, 29, 32, 38, 44, 52
teatro de. Véase Atenas
Discante, definición, 137, 138
Discóbolo. Véase Mirón
Divina Comedia. Véase Dante
Dodecafónica, música, 344-345, 360
Domingo por la tarde en la Isla de la Gran-
de Jatte, Véase Seurat
Dominicos, orden de los, 144, 162
Don Juan. Véase Mozart
Donatello, 162, 165-167, 174-175, 189
David, 166, 176, fig.-146
El Profeta (Lo Zuccone), 166, 176, fig.-145
Doré, Gustavo, Berlioz dirigiendo, 303, fig.-274
Dórico(a), modo, 52-53
orden, 16-17, 20, figs.-15-17
Dorífero. Véase Policeto
Douris. Instrucción en Música y Gramática en una Escuela Atica, 31
Dovelas, definición, 70
Drama, burgués, 274
de la Restauración, 257, 267
griego, 4, 11, 28-30, 32-33, 38, 94
Tormenta e ímpetu, 277
Dresde, Alemania, 337, 341
El pabellón Zwinger, 270
Dryden, Juan, 258-259, 262, 264
Albión y Albanio, 263
comparación de, con Purcell y Wren, 267-268
Ducal o de los Dapas, Palacio. Véase

Venecia
Duccio di Buoninsegna, 150, 152, 157
Virgen de Rucellai por, 151, fig.-134
Dufay, Guillermo, 162, 173, 175
Dumas, Alejandro, 293, 301, 303
Duplum, definición, 137-138
Durero, Alberto, 209-211
Autoretrato, 209-210, fig.-188
Hércules en la Encrucijada, 210, fig.-189
serie del Apocalipsis y la Pasión, 212
Virgen, Niño y Multitud de Anlma-
les, 210, fig.-190

ECLECTICISMO, 313, 326-328
Edipo Rey. Véase Sófocles
Eduardo el Confesor, 107, 113, 115, 122, fig.-106

Efeso, 41, 63
Eiffel, Gustavo, 311
torre de, 332
El Afilador, 53, fig.-48
El ángel de la muerte abate al primogénito del Faraón, 102, fig.-92
El Gálata y su Esposa, 46-47, 49, 238, fig.-41
El Jinete Azul, grupo de arte, 336, 338, 341-342
El Levantar de la Condesa. Véase Hogarth
El niño de la perinola. Véase Chardin
El Perfecto Caballero. Véase Peacham
El Puente, grupo de arte, 336, 338, 341
Electra. Véase Strauss
Elgin, Lord, 9, 288-289
Enciclopedia. Véase Diderot
Enelda. Véase Virgilio
Enrique IV de Francia, 98, 236
Enrique IV recibiendo el retrato de María de Médicis. Véase Rubens
Entasis, definición, 19, fig.-17
Entierro, del Conde de Orgaz. Véase El Greco
en Ormans, Un. Véase Coubert
Epicureísmo, 54-55, 60, 75-76
Equino, definición, 16, fig.-17
Erecteón. Véase Atenas
Escapismo, 307-315
Escena, definición, 29
Escolasticismo, 155
aristotélico, 215
gótico, 139, 140-143
Escolio, definición, 54
Escopas(?), Procesión de Dionisos, 29, fig.-37
Escorial, Palacio del, en España, música en, 227
por Herrera y de Toledo, 221-224, figs.-201, 202
Escorzo, definición, 175, 207
Escuela de Atenas. Véase Rafael
Esfinge, 6, fig.-6
Espacio, concepto paleocristiano del, 94

Espacio (*continúa*)
cubistas y, 343
profundidad, 198
veneciano, 297
visión del siglo XX, 359
Espacio-tiempo, relación, 337, 359-360
España, 212, 217
influencia de, 215
Espinoso Baruch (Benito), 243, 255
Esquilo, 15-16, 30, 33, 38, 291
Los peras por, 29
Estambul, Turquía, 93-94, 125
Hagia Sophia, 69, 84-86, 92, fig.-79
música en, 90
Iglesia de los Santos Sergio y Baco, 84
Estásimon, definición, 33
Estela, definición, 34
Estilo antiguo y moderno, 204
Estilo de la época de los reyes Jorge de Inglaterra (georgiano), 200, 212, 268
Estilóbato, definición, 16, fig.-17, 18, 20
Estoicismo, 43, 55, 59-60, 75-76
Estrasburgo, Francia, 128
catedral de, 301
Estrofa, definición, 29
Estudio para pianola. Véase Stravinsky
Et in Arcadia Ego. Véase Poussin
Ethos, definición, 52, 56
Euclides, 37, 60, 190
Eugenio IV, Papa, 158, 162
Eumenes II, 41, 43-45, 47, 54, 60-61
Eurípides, 15-16, 30, 33, 38, 61, 291
Las Bacantes, 29-30, Orestes, 33
Evangelario de Lindau, 103, fig.-95
Ex cátedra, definición, 87
Exedra, definición, 65
Exodo en el drama griego, 29
Exotismo, 314-315
Expresionismo, 336-338, 341, 346, 351
alemán, 341
en música, 341-342
Expulsión del Paraíso. Véase Masaccio
Templo. Véase El Greco

FALCONET, Mauricio Esteban, 274, 279
Familia Alegre. Véase Steen
Fantástica, sinfonía. Véase Berlioz
Fausto. Véase Goethe, Delacroix, Cound
leyenda de, 277
versiones, 304
Fauves, Les, 333, 336, 338-339, 341-342
Federalista, estilo, 212, 284
Feininger, Lionel, 355
Felipe de Vitry, Ars Nova, 156
Felipe II de España, 203, 220-221, 223-224, 241, 269
El Escorial, como obra de, 221-222
música en, 227
Felipe IV de España, 221, 225,
en la pintura de Velázquez, 226, lámi-
na 16, 214
Feudalismo, 120-122, 132, 139
Ficino, Marsilio, 170-171, 174, 190

Fidelio. Véase Beethoven
Fidias, 16, 19, 21, 61
Atenea Lemnia, 28, fig.-35
Lapita y Centauro(?), 21, 25, fig.-23
Fielding, Enrique, 274
Filiberto, obispo, 133, 140
First Booke of Ayres. Véase Pilkington
Fiorenza, Italia, 11, 144, 149-150, 168, 179-180, 182
Academia de dibujo, 208
Baptisterio, 111, 161, 164, fig.-138
Campanile de Giotto, 147, 162, fig.-138
Capilla(s). Brancacci en, 175
El tributo en, 167-168, fig.-149
Médicis, la Procesión de los Reyes Magos por Gozzoli en, 168, 170, 176, fig.-150
Pazzi, por Brunelleschi, 162-163, 175, figs.-139, 140
Catedral de Santa María de la Flor en, 69, 158-162, 166, fig.-138
música en, 173
en el siglo XV, 158-162
esculturas, 166
frescos en, 147
Ghiberti como orfebre de las puertas de oriente del baptisterio de la catedral, 16, 162, 165, fig.-144, lámina 7 (pág. 141)
Giotto, arquitecto de, 147
Hospital de Santa María la Nuova, altar para, 172, fig.-155
Iglesia, de, la Santa Cruz, 148
la Santísima Trinidad, altar mayor, 151, fig.-133
San Lorenzo, 165
Santa María, del Carmen, Capilla Brancacci en, 175
Expulsión del Paraíso, cuadro por Masaccio, 167, fig.-148
Novella, altar mayor, 151, fig.-135
Monasterio de San Marcos, 162, 175
Música en, 173, 204
Palacio Médicis-Riccardi por Michelozzo, 163-164, 168, fig.-141
música en, 173
pinturas para, 164, 175
y Manerismo, 207
Fontaine, P. F. L., 283, 291-292
Arco del Triunfo de Carrusel, 284, 292, fig.-258
Columna de la Plaza Vendôme, 284, 292, fig.-259
Fonthill, Abadía de. Véase Wyatt

Formas únicas de continuidad en el espacio. Véase Boccioni
Foro de Trajano. Véase Roma
Fragonard, Juan Honorato, 279, 281
El Columpio, 274, lámina 20, pág. 266
Francesa, Revolución. Véase Revoluciones
Francia, 139, 143, 193, 212, 356
bajo el reinado de Luis XIV, 229-231
Franciscana, orden, 144-146, 152-156
Francisco I de Francia, 179, 193, 202, 208, 235
Freischütz, Der (El cazador furtivo) Véase Weber
Frescos, de, Giotto, 147-149, 156, figs.-128-130
Traini, 152, fig.-136
en, el Palacio, Médicis, 168
Vaticano, 184
Venecia, 200
renacentista, 179
románicos, 104
Freud, Sigmundo, 336, 342, 346, 348, 359
Frigio, modo, 52-54
Friso, definición, 17, fig.-17; 18, 20-22, fig.-24
espiral en la columna de, la plaza Vendôme, 284
Trajano, 70-73
Frontón (frontispicio o tímpano), definición, 18, 20-22, fig.-17
roto, 198
Frottola, definición, 173
Fuga, 280, 291, 305
Fusilamientos del 3 de mayo de 1808. Véase Goya
Futurismo, 345-346

GABRIELI, Andrés, 205, 212, 253-254
Gabrieli, Juan (Giovanni), 204, 208, 212, 254
In ecclesiis, 205-206
Sinfonía Sacra, 204-205
Gala Placidia, emperatriz, 77-78
tumba de, 78, fig.-69
Galata Moribundo, 46-47, 49-50, fig.-40
Galilei, Galileo, 215, 268, 359
Gau, Francisco, Cristián, Iglesia de Santa Clotilde, 302, 326, fig.-273
Gauguin, Pablo, 336, 338, 341
Mahana No Atua (Día del Dios), 323, 327, lámina 27, 321
Gautier, Théophile, 293, 303
El Oriente, 315
Gay, Juan, Opera de los Mendigos, 275
Género, pintura de, definición, 51, 245, 275
Gesamtkunstwerke, definición, 307
Ghiberti, Lorenzo, 167, 169, 172, 174
Comentarios, 165, 174, 176

- Ghiberti (*continúa*)
 Historia de Adán y Eva. 165. fig.-144
 Puertas del Paraíso, 161-162. 165. lámina 7. 141
 - Sacrificio de Isaac. 164-165. fig.-143
 Ghirlandaio, Domingo, 170. 172. 184
 Giacometti, Alberto. Palacio a las 4 A. M. 349. fig.-303
 Gibbon, Eduardo, 75. 89. 280
 Ocaso y Caída del Imperio Romano 62
 Gibbons, Orlando, 269
 Gibbons, Jaime, Iglesia de St. Martin in The Fields. 262. fig.-242
 Gibelinos y güelfos, guerras entre, 144. 150
 Giorgione del Castelfranco, 208-210
 Concierto Pastoral. 200. 207. lámina 13. 195
 La Tempestad. 200. 207. fig.-179
 Giotto di Bondone, 152. 156-157
 Campanile de Florencia. 147. 162. fig.-163
 ciclos de frescos, 144. 150. 154
 frescos en la Basílica de Asís. 73. 155-156. figs.-128. 129
 Huida a Egipto, 147
 Joaquín regresando al Rebaño. 147
 La Virgen en el Trono. 151-152. fig.-135
 Milagro del manantial, 147. fig.-128
 Muerte de San Francisco. 148-149. fig.-130
 Piedad. 147. 156. fig.-137
 San Francisco renunciando a su Padre, 148. fig.-129
 Sermón a los Pájaros, 147
 Gluck, C. W., 267. 270. 276. 303-304
 Alceste, 292
 El Encuentro Inesperado o los Peregrinos de la Meca, 314
 Goethe, Johann Wolfgang, von, 271. 291. 293. 303-304
 Arquitectura alemana, 301
 Fausto. 191. 277. 280. 293. 301. 303-305. 313
 ilustraciones de Delacroix para, 295. fig.-267
 Golliwog's Cake Walk. Véase Debussy
 Gómez de Mora, Juan, Casa de las Conchas e Iglesia de la Clerencia por, 222-223. fig.-203
 Goslar, Alemania. Palacio Imperial y Capilla de San Ulrico. 112. fig.-104
 Gótico, dualismo, 139-143
 Gounod, Carlos, Fausto. 304
 La Reina de Saba, 315
 Goya, Francisco, 242. 275. 349-350
 Fusilamientos del 3 de mayo de 1808. 286. 287. lámina 21. 299
 Gozzoli, Benozzo, 162. 164. 175
 Gozzoli, Benozzo, 162. 164. 175
 Procesión de los Reyes Magos. 168. 170. 176
 detalle, fig.-150
 Gráficas. artes. 335 Véase también Agua-fuerte, litografía
 Greco, El, 201. 212. 217. 220. 225-228. 237. 242. 252. 269
 Asunción de la Virgen. 224. fig.-206
 autorretrato y retrato de su hijo, 224. lámina 15. 213
 Entierro del Conde de Orgaz. 224. lámina 15. 213
 Expulsión del Templo, 224-225. fig.-207
 Martirio de San Mauricio. 223-224. fig.-205
 Sueño de Felipe II, 224
 Gregoriano, canto, 90. 105. 107-108. 111. 118. 137. 360
 Gregorio El Grande, Papa, 91. 94. 105
 Gremios, del Renacimiento. 162. 164-165
 góticos, 135. 139. 143
 holandeses, 243. 245-246
 italianos del siglo XIV, 144
 Greuze, Juan Bautista, 280
 Griego, renacimiento de lo, 9. 284. 308
 Gropius, Walter, 335. 352-353. 355
 Tuller de Máquinas de la Bauhaus. 355. fig.-310
 Grünewald, Matías, retablo de Isenheim por. Crucifixión. 211. fig.-192
 Natividad, 211. fig.-191
 Tentaciones de San Antonio. 212. fig.-193
 Guernica. Véase Picasso
 Guerra Véase Rouault
 Guggenheim, Museo. Véase Nueva York. ciudad de
 Guido de Arezzo, 105-106
 Guillermo de Malmesbury, 116. 137
 Guillermo el Conquistador, 112-113. 115-116. 118-119. 121-122
 Guizot, Francisco, 293. 301
 HAGIA Sofia (Santa Sofía). Véase Estambul
 Halicarnaso, Mausoleo de, 55. fig.-49
 Turquía, 41
 Hals, Frans, 250-251. 256
 El Alegre Laudista, 250. fig.-230
 Handel, Jorge Federico, 212. 255. 267-268. 276
 Happenings (reuniones informales), 348
 Hastings, batalla de, 113. 115-116. 121
 Haydn, José, 227
 Heine, Enrique, 303. 306
 Helios, 48
 caballos de, 22. fig.-28
 Helmholtz, Herman von, 319
 La sensación del tono como base fisiológica de la teoría

- de la música, 331
 Herculano, Italia, 51. 286. 291-292
 Hércules en la Encrucijada Véase Durero
 halla a su pequeño hijo Telefo, 51. lámina 3, pág. 57
 y Anteo. Véase Pollaiuolo
 Hermes y Dionisio niño. Véase Praxiteles
 Heroica Véase Beethoven
 Herrera, Juan de, 221-222. 227
 Palacio del Escorial, 221. fig.-202
 Hildebrandt, Lucas von, Palacio de Belvedere. 271-273. fig.-246
 Himnos, armonizaciones, 254
 arrianos, 90
 de San Ambrosio, 90-91
 franciscanos, 152-154
 paleocristianos, 90-91
 protestantes, 254
 Historia de Adán y Eva Véase Ghiberti
 Historia del arte, 8-12
 Hoffmann, E. T. A. Ondina, 277
 Hofmannstahl, Hugo von, 342
 Hogarth, Guillermo, 274. 280. 349
 La carrera, de una meretriz. 276
 del libertino. 276
 Matrimonio a la Moda, 275. 280
 escenas y IV de, 275
 Hombre de las cavernas, pinturas del. 1-2. figs.-1. 2
 Homero, 15. 19. 25. 34. 190. 292. 295
 La Iliada, 287. 290
 La Odisea, 15. 34. 51. 287
 Honegger, Arthur, Pacific 231. 346
 Hooch, Pedro de, 256
 Madre e hija, 250-251. fig.-231
 Horacio, 45. 191. 281. 292
 Hormigón armado, definición, 352
 Houdon, Juan Antonio, busto de Voltaire por. 276. fig.-255
 Huevo y dardo, motivo. 20
 lengua, motivo. 164
 Hugo de Semur, Abad, 96. 98. 100. 104. 106. 108
 Huida a Egipto Véase Giotto
 Humanismo, florentino, 172. 173-174. 190. 291
 franciscano, 173
 helénico, 33-35
 renacentista romano, 157. 188. 190-191
 Humanitarismo franciscano, 154-155. 157
 Huygens, Constantino, 243
 IBSEN, Enrique, 328-329
 Iconografía, de, Chartres. 132. 135
 las Catedrales de Nuestra Señora. 126-127
 definición, 11. 83
 gótica, 131-132
 rompimiento renacentista con la, 200. 208
 Ictino, 16. 18

- Idea fija, definición, 304
 empleo por Berlioz. 304-305
 Idealismo helénico, 35-36
 Iglesia de tipo central, 83. 92. 176. 188. 190. 260
 Ignudi (desnudos) de Miguel Angel. 186. fig.-165
 Iluminados, manuscritos, 103-104. fig.-96
 Ilustración, La, 270. 271. 277. 279-281. 292
 Imprenta, 212. 254. 269. 316
 Impresión. Salida del sol (cuadro). Véase Monet
 Impresionismo, definición, 296. 316. 319-323. 328-333. 336. 338. 348. 352
 y música, 345
 posimpresionismo, 323-325
 In ecclesiis. Véase Giovanni (Juan) Gabrieli
 Individualismo, helénico, 55-59
 renacentista, 173-176
 romántico, 307
 Industrial, revolución, 9. 302. 308. 316. 331. 333. 359
 Ingres, Juan Augusto Domingo Apoteosis de Homero, 287. 308. fig.-263
 Inmaculada Concepción. La Véase Murillo
 Inquisición, La, 193. 215. 252
 y el caso del Veronés, 203-204
 Internacional, estilo, 337. 351. 353. 355-356
 Isaac, Heinrich, 173. 175. 180. 227
 Isaías, fig.-102
 Isenheim, retablo de. Véase Grünewald
 Isla de Francia, 125-126. 137
 Isocefalia, definición, 22. 82
 Istar, puerta de, 9. fig.-12
 Italia en el siglo XIV, 144-146. 193
 JACOPONE da Todi, Stabat Mater Dolores, 154. 156
 Jardín, del Amor. Véase Rubens
 en Giverny. Véase Monet
 Jazz, 338
 Jefferson, Tomás, 69. 200
 Jerarquización, 109-111
 Jeroglíficos, 8
 Jerusalén, 98. 102
 Jesuita, orden. Véase Compañía de Jesús
 Jesús, El. Véase Roma
 Jinete azul, El. Véase Kandinsky
 Johnson, Philip. Edificio Seagram. 355-356. fig. 312
 Jones, Inigo, 200. 212
 Banqueting House, 257. fig.-236
 como escenógrafo, 263. fig.-243
 Jongleurs. Véase Juglares (minstrels)
 Jónico, orden, 19-20. figs.-17-19. 21
 Jonson, Ben. Masque of Blackness (Mascarada de las sombras), 262

- Jornaleros, artífices, 144
 Juan de la Cruz (San), 215-216. 228
 Judío, El Cementerio. Véase Ruisdael
 Juicios Finales, 59. 80. 132. 284. 350
 Julio de 1830. revolución de. Véase Revoluciones
 Julio II, papa, 174. 179. 190
 coro musical de, 179
 retrato hecho por Rafael, de, 180. fig.-156
 tumba de. 182-184. 186-188
 Juramento de los Horacios. Véase David
 Justiniano, emperador, 77-78. 80. 82. 84. 87-88. 92. 125
 en mosaicos. 85-86. fig.-80
 KANDINSKY, Vasilio, 335. 342. 349. 351. 355
 El Jinete Azul, 341-342
 Pintura con Bordo Blanco, núm. 173. 342. fig.-293
 Keats, Juan, 308
 Oda a una Urna Griega. 33
 Kefrén, Faraón, 6
 Kéops, pirámide de, 5-6. fig.-6
 Kepler, Juan, 268-269
 Klee, Paulo, 341. 355
 Diana, 348. lámina 30, pág. 340
 Korai de Samos, 27. fig.-34
 Kore de Samos, 27. fig.-34
 Kouros de Sounion, 25. 27. fig.-31
 LA CIUDAD: Véase Léger
 La Clerencia. Véase Salamanca
 La Estación de San Lázaro. Véase Monet
 La Ronda Nocturna Véase Rembrandt
 Labrousse, Enrique, 332
 Biblioteca, de Santa Genoveva. 327. fig.-2 &
 Nacional en París. 327. fig.-287
 Laocoonte, grupo de, por Agesandro de Rodas. 56. 179. 183. 235. fig.-51
 Lasso, Orlando di, 190. 227
 Latina, cruz, de la antigua Basílica de San Pedro. 79-80. fig.-71
 planta de iglesia en, 204
 Laudas, 152-154
 Le Corbusier, 11. 335. 352-353. 355
 Le Nôtre, Andrés, 233. 244
 Le Vau, Luis. Versalles, 232. 240. fig.-222
 Lebrun, Carlos, 229. 231. 241-242. 276
 Versalles, 233. fig.-214
 Lección de Anatomía del Dr Tulp. La Véase Rembrandt
 Léger, Fernando, La Ciudad, 346
 Leibnitz, Godofredo von, 268. 332

- Lemaire, Felipe, 284
 León, La caza del. Véase Delacroix
 León X Papa, 173-174. 179. 180-181
 retrato hecho por Rafael. 180. fig.-157
 Leonardo da Vinci, 167-168. 174-176. 179. 188. 207-208. 235
 Última Cena, 191. fig.-168
 Virgen y Niño con Santa Ana, 181. 208. fig.-159
 Leonin, 138
 Magnus Liber Organi, 137
 Lessing, Gotthold. Miss Sara Sampson, 274
 Lesueur, J. F., 289. 292
 Leyenda de los Tres Compañeros, 147. 153
 Liberales, artes, 31. 127. 132-133. 140
 Libertad guiando al Pueblo, La. Véase Delacroix
 Lictores trayendo a Bruto los cuerpos de sus hijos, Los Véase David
 Lineal, perspectiva, definición, 168. 169. 175-176. 207-208. 343
 Lippi, Filippo, 162. 164. 175
 Natividad, 168. lámina. 8. pág. 142
 Lira, 52-54. 117-118
 Lisicrates, monumento coriárico de, 21
 Lisistrata. Véase Aristófanes
 Liszt, Franz, 303. 307
 Sinfonía Fausto, 304
 Totentanz (Danza de la Muerte). 305
 Liturgia, 11
 arriana, 90
 bizantina, 83. 86. 90. 93-94
 católica romana, 255. 305
 del Renacimiento romano, 189-190
 gótica, 131. 136
 paleocristiana, 94
 romana, 90. 189
 secuencia de la, 153
 Londres, Inglaterra, 9. 112. 171. 254. 288. 342
 Abadía de Westminster, 257
 Banqueting House en Whitehall (Jones), 257. 262. fig.-236
 Capilla de San Juan. 119. fig.-110
 Casas del Parlamento (Barry). 301. fig.-272
 Catedral de San Pablo (Wren). 69. 260-261. figs.-238-240
 durante la restauración. 257-259
 Gran incendio de, 257. 259-260
 Jardines Kew, 314
 Museo Británico (Smirke), 284
 Nuevas Cortes (Street), 301
 Palladium, 198
 Saint. Martin-in-the-Fields

- Londres (*continúa*)
(Gibbs), 262, fig.-242
Mary-le-Bow (Wren), 262, fig.-241
Torre de, 118-122, figs-108-110
Longhena, Baltazar, 206
Iglesia de Santa María de la Salud, 199-200, fig.-178
Lorenés, Claudio el, 239, 292, 314
Desembarco de Cleopatra en Tarso, 239, fig.-221
Lorenzetti, Ambrosio, 151
Lorenzetti, Pedro, 147, 151
Louvre. Véase París
Loyola, Ignacio de, 215-216, 227
Ejercicios Espirituales, 217, 228
Luis Felipe, 293, 308
Luis IX de Francia, 131, 134, 143
Luis XIV de Francia, 212, 242, 255, 257-258, 269, 291, 313, 316
busto de, 234-235, fig.-215
como absolutista, 241-242
muerte, 270
música en la corte de, 239, 262
retrato de, 229, fig.-210
vida, 229-231
y, Louvre, 231
Versalles, 231-234, 308
Lully, Juan Bautista, 229, 231, 239-242, 257-258, 263-264, 330
Alceste, 240, fig.-222
Lutero, Martín, 215
Luz, empleo por, Cézanne, 324
Hooch, 250
Rembrandt, 245-246
Vermeer, 252
- MADAME RECAMIER Véase David
Madero, Carlos, 79, 216, 218
San Pedro, 188, fig.-166
Madre e hija. Véase Hooch, Pedro de Madrigales, 173, 204
de Monteverdi, 206
Maeterlinck, Mauricio, 316, 326, 331-332
El Pájaro Azul, 331
Pelleas y Melisanda, 329-330, 332
Magdalena, iglesia de la. Véase París, Veselay
Magnus Liber Organi. Véase Leonin
Mahana no Atua. Véase Gauguin
Mahter, Gustavo, 305
Mallarmé, Stéphane, 316, 329
Manet, Eduardo, 318
Calle de Berna, 319, fig.-280
El bar del Folies-Bergere, 319-320, lámina 23, 309
Manerismo, académico, 207-208
definición, 193, 194, 210, 212, 216
- libre, 194, 207, 208
Mansart, Julio Hardouin, 242, 292
Palacio de Versalles, 232-233, figs.-213-214
Mantegna, Andrés, 209
Mantua, Italia, 204, 206, 209, 215
duque de, 208
Palacio del Té (Julio Romano), 198-199, fig.-177
Maquiavelo, 174, 190, 193
El Príncipe, 174, 176
Historia de Florencia, 174
Marc, Franz, 341
Marco Aurelio, Emperador, 62, 72 estatua ecuestre de, 65, fig.-86
Marfil, tallas en, 88-89, 94, fig.-84
Marsias, 59
justa con Apolo, 52-53, fig.-47
Martini, Simone, 144, 147, 150, 157
Anunciación, 152, lámina 6, pág. 124
Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana. Véase El Greco
Masaccio, 162, 169, 175
El Tributo, 167-168, fig.-149
Expulsión del Paraíso, 167, fig.-148
Mascarada(s), de las sombras (Masque of Blackness). Véase Jonson
en la corte inglesa, 262-264, fig.-243
Matilde, Reina, 166, 119, 121
Matissee, Enrique, 337, 338-341
Ventana Azul, 341, fig.-291
Matrimonio a la Moda. Véase Hogarth
Matroneo, definición, 84
Mausolo, 55, fig.-50
Maximiano, arzobispo, 82
cátedra, 87-89
retrato de, 85, fig.-80
Mazarino, Cardenal, 239
Mecánico, estilo, 346
Mecano, definición, 30
Mediacañas, definición, 19-20, fig.-17
Médicis. Cósimo de, 162, 163-164, 172, 175
en la pintura de, Botticelli, 170, fig.-153
Gozzoli, 168, fig.-150
familia, 11, 162, 167-168, 170-171, 175, 179, 215
Juan (Giovanni), 174
en la pintura de Botticelli, 170, fig.-153
Julián de, en la pintura de, Botticelli, 170, fig.-153
Gozzoli, 158, fig.-150
Lorenzo de, 171, 174, 176, 180, 190, 193, 236
busto de, 176
canti carnaleschi de, 172-173
en la pintura de, Botticelli, 170, fig.-153
Gozzoli, 168, fig.-150
María de, reina de Francia, pinturas de Rubens, 235.

María de. (*continúa*)

- fig.-218
Pedro de, en la pintura de, Botticelli, 170, fig.-153
Gozzoli, 168, fig.-150 edro
Francisco di Lorenzo de, 170
y Ricardi, Palacio. Véase Florencia
Mefistófeles en el Aire. Véase Delacroix
Melismática, música, definición, 91, 138
Melk, Austria, abadía benedictina (Prandtauer) 273, figs.-247, 248
Melodrama, definición, 30
Mendelssohn, Félix, 303, 308
Canciones sin palabras, 307
Meninas, Las. Véase Velázquez
Menor, nave, definición, 99
Mercader de Venecia, El. Véase Shakespeare
Metastasio, Pedro de, 270
Metopa, definición, 17, fig.-17; 18, 20-21, 24, fig.-23
Meyerbeer, Jacobo. El Profeta, 295
Michelozzo, 162,
Palacio Médicis-Ricardi, 163-164, 168, fig.-141
Miés van der Rohe, Ludwig. Edificio Seagram, 355-356, fig.-312
Miguel Angel Buonarroti, 79, 161, 163, 166-168, 174-176, 179-180, 190-191, 194, 198, 201, 204, 207-208, 218, 220-221, 235, 237, 259-260, 268, 292, 296, 326,
Basilica de San Pedro, 188-189, 191, 217, figs.-166, 167
como, arquitecto, 188-189, 191, 217, figs.-166, 167
escultor, 181-184, 191
pintor, 184-187, 191
David, 174, 182
Esclavo, 183, fig.-160
Juicio Final, 187, 208, 217, fig.-194
Moisés, 183-184, 191, fig.-161
Piedad, 181-182, 190, 217, fig.-158
retrato de, por El Greco, 225
soneto, citas, 183
Techo de la Capilla Sixtina, 73, 184-187, 191, 212, 216-217, figs.-162-165, 194, lámina 11, pág. 177
tumba de Julio II, 182-184, 186-188, figs.-160, 161
Virgen de Brujas, 182
Milagro del Manantial. Véase Giotto
Milán, Italia, 90, 171, 215
Iglesia de, San Ambrosio, 111, fig.-103

Milán. (*continúa*)

- Santa María de las Gracias, Leonardo da Vinci, Última Cena, 191, fig.-168
Milón de Crotona. Véase Puget
Milton, John, 257
Mimesis, definición, 34
Miniatura o miniatura, definición, 103
Miniatura, pintura, 103-104, fig.-96
"Minnesingers", 118
"Minstrels", 117-118, 153
Mira, Lege, 137-138
Miró, Joan. Personajes con Estrella, 348-349, fig.-302
Mirón, 16, 35, 52, 61
Discóbolo, 34
Miserere. Véase Rouault
Misticismo, 93-94, 155, 227-228, 269, 315
Mnesicles, 16, 19
Erección, figs.-18-20
Propileos, fig.-15
Modas, definición, 31
Modigliani, Amadeo, Cabeza, 337-338, fig.-289
Módulo, definición, 18, 26, 38
Moisés. Véase Miguel Angel
Molière (Juan Bautista Poquelin), 231, 239-242, 263, 278, 287
El Burgués Gentilhombre, 240
Mondrian, Pedro, 335, 351, 355
Ciudad de Nueva York, 351, lámina 31, pág. 557
Monet, Claudio, 331
Catedral de Ruán, 323
Estación de San Lázaro, 320, 323, fig.-281
Impresión: Salida del sol, 319, 323
Jardín en Giverny, 320-323
Pilas de Heno, 323
Monofonía, 108
Montantes, definición, 135
Montaña Santa Victoria, La. Véase Cézanne
Monteverdi, Claudio, 204, 212, 264, 267
Coronación de Popea, 206
El Combate de Tancredo y Clorinda, 206
Octavo Libro de Madrigales, 206
Orfeo, 206
Retorno de Ulises, 206
Torna, oh céfiro, 205-206
Monticello, Virginia (Jefferson), 200
Mora, Juan Gómez de. Véase Gómez de Mora
Mosaico(s), arte de, 51, 82
en, épocas medievales, 136
Rávena, 80-83, 85-86, 90-91, 93-94, figs.-70, 72-75, 77, 80
helenístico, 51
paleocristianos romano y bizantino, 89

Mosaico(s). (*continúa*)

- romano, 51, fig.-46, 73, fig.-68
Motetes, 138, 140, 204-206
de Gabrieli, 205-206
Moulin de la Galette, El. Véase Renoir
Moussorgsky, Modesto. Noche en la árida montaña, 305
Mozart, Juan Amadeo, 267, 270-271, 274-279, 295, 360
Bodas de Figaro, 277, 280
Don Juan, 275, 277-279
Rapto del serrallo, 314
Muelle en Amsterdam. Véase Ruisdael
Muerte de San Francisco. Véase Giotto
Munch, Eduardo, 341
Munich, Alemania, 284, 341-342
Murillo, Bartolomé Esteban, 242
Inmaculada Concepción, 226, fig.-209
Murphy, Arturo. Huérfanos de China, 314
Musas, Las, 31
Inquietas. Véase Chirico
Música, definición, 31
Lección de. Véase Watteau
Musical(es), instrumentos, del siglo, XVIII, 278-279
XIX, 289-291, 305
egipcios, fig.-11
empleo por, Berlioz, 306
Debussy, 330, 338
en la corte de Luis XIV, 239-241
flamencos, 227
góticos, 133, 138, fig.-122
helenísticos, 52-53, fig.-47
renacentistas, 162, 175, 203, 205, figs.-183, 184
románicos, 106-108, figs.-99-101
romanos, 73, fig.-68
siglo XVII, holandés, 254
inglés, 269
venecianos, 202
teoría, en Chartres, 133
gótica, 140-143
helénica, 32
románica, 105-106
Musset, Alfredo de, 303-304
NABUCODONOSOR II, rey, 9
Nacimiento de Venus. Véase Botticelli
Nakht, pinturas de la tumba de, fig.-11
Napoleón I de Francia, 9, 73, 279, 281-284, 287-289, 291, 307-308, 313-314
estatua hecha por Canova, 287-288, fig.-264
Napoleón III de Francia, 316
Nápoles, Italia, 144, 215
Nártex, definición, 79, fig.-71
Pabellón Real, 315, 326, figs.-276, 277

- Natividad, 211. Véase también Grunewald
Naturaleza muerta: Canasta de manzanas. Véase Cézanne
Naturalismo, científico, 173, 174-175 de Lippi, siglo XIV, 333
en la literatura, 328
renacentista, 192, 208
Nave central, definición, 79, fig.-71
Nefertiti, reina, 7
busto de, fig.-8
Neoclasicismo, 242, 279, 291-292, 308, 313, 316
Neodadaísmo, 347-348
Neogótico. florecimiento, 298, 301-302, 313
novelas en el, 298, 301
Neoplatonismo, 171, 174, 182, 187, 215
Neoprimativismo, 336, 337-338
Nerval, Gerardo de, 293, 304
Newton, Isaac, 260, 270, 280, 395
Principios, 269
Nietzsche, Federico, 29, 32, 345, 359
Niké, diosa, 43, 48
Nimes, Francia. Maison Carrée (Casa cuadrada), 66, 284, fig.-59
Pont du Gard, 68, 70, 76, fig.-63
Ninfa y Sátiro. Véase Clodion
No objetivo, arte, 342, 351
Noche Estrellada. La. Véase Van Gogh
Nolde, Emilio. Danza alrededor del becerro de oro, 341, fig.-292
Normanda, conquista, 112, 116
Novelas, góticas, 298, 301
históricas, 301
"Now Peep, Boe Peep". Véase Pilkington
Nuestra Señora, Catedral de. Véase Chartres, París
Nuestra Señora de la Bella Vidriera, Chartres, 136, lámina 5, pág. 123
Nueva York, Ciudad de. Véase Mondrian
Nueva York N. Y., Centro Aeronáutico Transcontinental por Saarinen, 356, fig.-312 Edificio Seagram por Miés van der Rohe, Johnson, 355-356, fig.-309
Museo Guggenheim por Wright, 354-355, fig.-309
Nuevo florecimiento del pasado, 308-313. Véase también Revivificación clásica
OCASO y Caída del Imperio Romano. Véase Gibbon
Occidente Imperio Romano de, 82
Ockeghem, Juan, 189
Oculus (ojo de buey o clarboya),

- Oculus (*continúa*) definición. 69
- Odisea Véase Homero
- Odón, abad de Cluny. 105-107
- Oficial y Muchacha Sonriente Véase Vermeer
- Olimpico. Teatro Véase Vicenza
- Zeus. Templo de. Véase Atenas
- Op art (arte op u óptico), 351-352
- Opera, bufa, 277
- del siglo. XVIII, 270, 276-279
- XIX, 292, 301
- en comienzos del Barroco. 212
- la corte de Luis XIV, 239-241
- impresionista, 329-339
- inglesa del siglo XVII, 262, 263-268
- primera. completa, 206
- seria, 277
- Singspiele, 276-277
- Orestes Véase Eurípides
- Orfeo. 32, 38, 94
- entre los Tracios, 32, lámina 2, pág. 40
- Véase Monteverdi
- Organum. 137-138
- Oriente, influencia del, 9, 314-315
- Orquesta en los teatros griegos. 29
- Ostia. Italia, 62, 70
- Ostinato, aria con, 264, 267
- Ostrogodos. 80, 82, 91
- Otomano, Imperio, 193-194
- Oval. Naturaleza Muerta Véase Braque
- PACIFIC, 231 Véase Honegger
- Padua. Italia, 144
- Capilla Arena. Piedad del Giotto. 147, 156, fig.-137
- Paganini, Niccolò. 305, 307
- Paisiello, Giovanni, 282.
- Te Deum, 289
- Pájaro en el Espacio. Véase Brancusi
- Palacio del Té. Véase Mantua
- Paleolítico, arte, 9, fig.-1
- Palestrina, Giovanni da, 189-190. 217, 227-228
- Palladio, Andrés. 176, 205, 207-208. 212. 218, 221, 259, 292
- Iglesia del Redentor 198, figs - 173-174
- ojo de buey o hueco oval. 199
- Teatro Olímpico, 198 fig - 175
- Tratado de Arquitectura 197, 200
- Villa Rotonda, 192. 200. fig.-172
- Panatenas, 19-20. 22, 25, 54
- Pannini, Juan Pablo. Interior del Panteón, 70, 75, lámina 4, pág. 58
- Panorama de Delft Véase Vermeer
- Panteón. Véase París, Roma
- Paralelo, organum. 107-108
- París, Francia, 102, 127, 133 137.
234. 276. 283. 284. 289, 302, 316, 337 342-343
- Arco del. Carrousel, por Percier y Fontaine, 284
- Triunfo en la plaza de la Estrella, por Chalgrin, 292
- bajo Luis XIV, 229
- Biblioteca. de Santa Genoveva, por Labrousse, 308, 327, fig.-286
- Nacional. por Labrousse, 237, fig.-287
- Catedral de Nuestra Señora, 125, 128. 281. 313
- música en la, 137
- reconstrucción de la. 301-302
- comienzo de siglo XIX, 281-283
- Eiffel, Torre, en, 332. 343
- Iglesia de. la Magdalena por Vignon. 283-284, 292, fig.-257
- San Dionisio, 125, 135, 137
- Santa Clotilde, 302. 326-327, fig.-273
- Louvre por Perrault, 231, 237, 258-260, 287, fig.-211
- nueva planificación por Napoleón, 283
- Palacio. de Luxemburgo. 236-237
- jardines del, 326
- y Jardines de las Tullerías, 240, 284
- Panteón. 69
- Plaza, de la Concordia. 283, fig.-256
- Vendôme, 73
- columna en. por Percier y Fontaine, 73, 284, 292, fig.-259
- Rude, Partida de los Voluntarios de 1792, por 284. 296-298, fig.-269
- siglo, XVIII, 270
- XIX, 293-295
- Parlamento. edificios del. Véase Londres
- Parteluz, 134, fig.-123
- Partenón Véase Atenas
- Partida. de la Compañía del Capitán Banning Coeg. Véase Rembrandt
- de los voluntarios de 1792. Véase Rude
- Pascal, Blas, 268-269
- Pastoral, Concierto. Véase Giordano
- Patnos, definición. 52, 56
- Patronazgo (o mecenazgo), 11, 12
- barroco francés. 242
- del siglo XVIII, 270. 274. 279
- de la iglesia, 135
- de los Médicis. 171
- en el barroco, aristocrático. 235
- burgués. 256
- del periodo revolucionario. 306
- gótico. 139
- paleocristiano. 91
- renacentista, 175
- Paulina Bonaparte como Venus Véase Canova
- Paxton, José, 331
- Palacio de Cristal. 327-328. 332. 343, fig.-288
- Pazzi, Capilla. Véase Florencia
- Peacham, Henry El Perfecto Caballero por. 254
- Pechinas. definición, 84
- Pelleas y Melisanda Véase Debussy; Maeterlinck
- Peplio, definición, 22
- Percier, Carlos, 291-292
- Arco del Triunfo del Carrusel, 284. 292, fig.-258
- Columna de la Plaza Vendôme, 284. 292, fig.-259
- Pérgamo, Turquía, 41-57. 51-55. 60. 76, 95
- acrópolis de, 41-42, 45, 59, fig.-39
- ágora, 41. 43. fig.-39
- Altar de Zeus, 43. 45. 47-49. 50, 59, 61, figs.-39. 42-44
- gimnasio, 42-43, fig.-39
- monumento de Atalo I. 46-47. 49-50, figs.-40, 41
- mosaicos de, fig.-45
- Palacio de Eumenes II y Atalo II. 44-45
- teatro, 44, fig.-39
- templo de, Atenea Polias. 43, fig.-39
- Trajano, 44, fig.-39
- Peri, Jacobo. 204
- Pericles, 11. 13. 15-16. 19, 34, 56. 61
- Perotín el Grande. 138
- Persistencia de la Memoria. Véase Dalí
- Personajes con Estrella Véase Miró
- Perspectiva, en dibujo, 175-176
- Perrault, Claudio, 242, 258. 260, 291
- Louvre. 231, fig.-211
- Persuis, Luis de. óperas de. 292
- Petrarca. 144, 149, 152, 154, 157. 164, 171, 193
- Triunfo de la Muerte, 152
- Picasso, Pablo, 8, 285. 333, 335. 338. 348, 360
- Cabeza de Mujer. 344, fig.-296
- Guernica, 350-351, fig.-305
- Las Señoritas de Aviñón. 335-336. 343. lámina 29, pág. 339
- Tres Músicos, 344, fig.-295
- Piedad Véase Giotto; Miguel Angel
- Piero della Francesca. 169-170
- Resurrección, 170, 181, fig.-152
- Pierrot Lunaire. Véase Schoenberg
- Pilkington, Francis, Now Peep, del First Booke of Ayres, 254

- Pintura al óleo, 172, 200
- Pintura con Borde Blanco. núm. 173
- Véase Kandinsky
- Pirámide de Kéops, 5-6, fig.-6
- Pisa en Italia. 144, 149, 193
- baptisterio, detalle del pulpito del. Anunciación y Natividad por G. Pisano y N. Pisano. 149-150. 156. fig.-131
- Camposanto de (Juan Simone), 156
- Triunfo de la Muerte por Traini en el, 152. fig.-136
- Catedral de. 111
- Natividad y Anunciación a los Pastores. 140-150, fig.-132
- Pisano, Andrés, 147, 164
- Pisano, Juan, 149, 156
- Natividad y Anunciación a los Pastores. 149-150. fig.-132
- Pisano, Nicolás, 149. 174
- Anunciación y Natividad. 149-150, 156. fig.-131
- Piso sin barrer de una cocina Véase Sosus
- Pitágoras, 32, 36. 107. 133. 140
- Planta en cruz griega de una iglesia, 188, 192, 204
- Plateresco, estilo. definición, 222
- Platón. 33. 35. 37-38. 53-54, 60-61, 91, 162, 170, 174, 184-186, 187-188, 190, 203, 280, 291
- Academia en Pérgamo. 43. 55
- Leyes. 174
- República, 31. 35. 53, 172, 174, 190, 359
- Simposio, 171, 191
- teorías, 184-187. 191
- Timeo, 32, 187, 191
- Plinio el Joven. en mosaicos. 74, 76. 89
- Viejo, en mosaicos. 51
- Plutarco, 15, 33. 53, 237
- Vidas Paralelas. 281. 285
- Podio. definición. 47
- Poética. Véase Aristóteles
- Policiano, Angelo, 170-173, 190-191
- en la pintura de Gozzoli, 168. fig.-150
- Policleto, 16. 37-38
- Canon de, 26-27
- Doríforo, 26-27, 34, fig.-32
- Polifonía. definición. 107-108, 137
- gótica, 140
- renacentista, 204-206, 208
- Política. Véase Aristóteles
- Pollaiuolo, Antonio, 174-175. 210
- Hércules y Anteo, 167, fig.-147
- Pollock, Jackson. Convergencia, 351, lámina 32, pág. 358
- Pompeya. Italia, 51. 286, 291-292
- Ponte, Lorenzo da. 277
- Porta. Giacomo della. 216
- domo de San Pedro, fig.-66
- Iglesia del Jesús, 217-218. fig.-195
- Pórtico, de, catedral, 127
- Chartres. 128. 131-132, 134, figs.-118, 119. 123
- definición, 16, 25
- Portinari. Tríptico. Véase Van der Goes
- Poseidón, y, Apolo, 22, fig.-26
- Atenea, 19. 22, 25
- (?) Zeus, 27, lámina, 1. pág. 39
- Posimpresionismo, 296. 323-325, 331, 336, 342
- Poussin, Nicolás. 239, 241-242, 252, 269. 285, 287, 292. 324,
- El Rapto de las Sabinas, 237-238, fig.-220
- en oposición a Rubens, 239
- Et in Arcadia Ego, 238. lámina 17, pág. 247
- Pozzo, Andrés. 217, 220, 228
- Prandtauer, Jacobo, Iglesia Abacial de Melk, 273. figs.-247, 248
- Praxiteles. 27-28. 52. 60. 174, 288. 292
- Hermes y Dionisos niño. 27. fig.-33
- Venus de Cnido, 28, fig.-36
- Primavera. Véase Botticelli
- Primitivo, arte, 1-2, 337-338
- Príncipe, El. Véase Maquiavelo
- Principios Véase Newton
- Procesión, de Dionisos. 29, fig.-37
- en la Plaza de San Marcos. Véase Bellini. Gentile
- Procuratie Nuove. Véase Venecia
- Profeta, El (Lo Zuccone). Véase Donatello
- Programática, música, 306-307
- Prólogo, en el drama griego. 29
- Prometeo. Véase Beethoven
- Propileos Véase Atenas
- Prosodia. definición, 31
- Protagonista, definición. 30
- Prótesis, definición, 83
- Protestante. Reforma. 193-194, 203. 212, 215
- Protestantismo, 255-256. 269
- Proust, Marcel, 326
- A la búsqueda del tiempo perdido, 331
- Pont du Gard. Véase Nimes
- Puertas del Paraíso Véase Ghiberti
- Puget, Pedro. 231
- Milón de Crotona, 235, fig.-217
- Puntillismo, definición, 323, lámina 24, pág. 311
- Purcell, Henry, 257. 259. 263. 269
- comparación con Wren y Dryden, 267, 268
- Dido y Eneas, 263-267, 269
- La Reina de las Hadas. 263
- La Tempestad, 263

- Rey Arturo, 267
- QUINAULT. Felipe. 240-241. 263, 291
- Quintiliano. 73-74. 76
- RACINE, Juan, 231. 233. 240-242. 287. 291
- Racionalismo, barroco. 268-270
- helénico, 36-38
- y la Ilustración, 279-280
- Rafael Sanzio. 174-176, 179. 184, 194. 207-208, 220, 235, 283, 287
- Escuela de Atenas, 187-188, 212, lámina 12, pág. 178
- Julio II, 180, fig.-156
- León X con dos Cardenales. 180, fig.-157
- pintado por El Greco, 225
- Rameau, Juan Felipe, 270, 330
- Rapto de las Sabinas Véase Poussin
- Rauschenberg, Roberto, 348
- Ravel, Mauricio, 338
- Rávena. Italia, 76. 89-90. 94-95. 108. 151
- baptisterio de los arrianos, Bautismo de Cristo y los Doce Apóstoles, 83, fig.-77
- capital bizantina, 86, fig.-81
- música en, 90-91
- El Buen Pastor separando los corderos de los cabritos, 80, fig.-72
- Emperador Justiniano y su Séquito, 85. 87. 94, fig.-80
- en mosaicos. 80. fig.-70, 74
- Iglesia de San, Apolinar el Nuevo. 73, 78-82. 83. 90, 93, fig.-70
- música de. 90
- Vital. 82-83, 84, 85-87, 92, figs.-76. 78
- Mausoleo de Gala Placidia. 78, 84, fig.-69
- misticismo, 93-94
- música, 89
- Palacio de Teodorico, 80. fig.-74
- Procesión de las Virgenes Mártires, 80-82, fig.-75
- siglos V-VI. 77-86
- Última Cena. 80, fig.-73
- y el autoritarismo, 91-93
- Razón, 270. 280
- Realismo. en la Literatura. 328. 331-332
- helenístico. 59-60
- siglo XIX, 316, 330-331, 333
- Recitativo, 240, 264, 267, 330
- Redentor, El. Véase Venecia
- Reims, Francia. 125, 130. 133. 137
- catedral de, 302
- Reina Nefertiti. 7. fig.-8

Relativismo, 359-360
 Relieve, escultura en. Véase Alto relieve, bajo relieve.
 friso
 Rembrandt, van Rijn, 219, 242-243, 245-252, 255, 269, 295
 Autorretratos, 249-250, figs.-226-229
 Cristo curando a los Enfermos, 248-249, fig.-225
 La lección de Anatomía del Dr. Tulp, 245-246, fig.-224
 Partida de la Compañía del Capitán Banning Cocq (La Ronda Nocturna) 246, lámina 18, pág. 248
 su arte en comparación con el de Vermeer, 252-253
 Renacimiento, comienzo en Italia, 144-157
 estilo, 194, 228, 313
 explicación del término, 173
 florentino, 158-176, 181, 209, 343
 revivificación, 308
 romano, 170-191
 terminación, 207
 enecliano, 192-206
 y manierismo, 208
 Renoir, Pedro Augusto. Le Moulin de la Galette, 320, lámina 24, pág. 310
 República. Véase Platón
 Réquiem, misa de, 153. Véase también Berlioz
 Restauración de Carlos II en el trono, 257-259
 Resurrección. Véase Piero della Francesca
 Revolución(es), de, Febrero de 1848, 293, 328
 Julio de 1830, 293, 297, 301, 308, 313
 Francesa, 270, 277, 279, 281, 285-286, 290, 297, 308, 313
 Norteamericana, 308
 Rey Arturo. Véase Dryden
 Richelieu, cardenal, 237, 241
 Rigaud, Jacinto. Retrato de Luis XIV, 229, fig.-210
 Riley, Bridget. Corriente por, 352, fig.-306
 Rococó, 9, 270, 271-274, 276, 279-281, 292, 333
 Rodin, Augusto, 316, 331-332
 La Edad de Bronce, 325-326, fig.-285
 Puertas del Infierno, 331
 Rolland, Romain, 12, 289-290
 Juan Cristóbal, 360
 Roma en Italia, 9, 61, 89, 93-95, 125, 144, 147, 157, 193, 212, 219, 237, 255,

270, 280-282, 285
 a, comienzos del siglo XVI, 179-181
 finales del siglo XVI y comienzos del XVII, 215-217
 arco de, Séptimo Severo, 284, 292
 Tito, 62
 Basílica Ulpia en, 65-67, 70, 74, fig.-58
 Castillo de San Angelo, tumba de Adriano en, 215
 Coliseo, 67-68, 72, 74, fig.-62
 columna de Trajano, 65-67, 70-73, 75, 156, 284, 292, figs.-58, 66-67
 El Vaticano en, 283, 288
 Basílica, de San Pedro, antigua, 79-80, fig.-71
 nueva, 69, 79, 179, 181-182, 188-190, 216-218, 221, 260
 figs.-166, 167
 ábside y cúpula, 188-189
 Capilla Sixtina, 179
 frescos en el techo de la, por Miguel Ángel, 181, 184-187, 212, 217, figs.-162-165, 194
 música en, 227
 columnata de Bernini en, 220, fig.-166
 Stanza della Segnatura. Escuela de Atenas por Rafael en la, 187-188, lámina 12, pág. 178
 en el siglo II, 62-70
 Foro de Trajano, 11, 62-67, 70, 74-75, figs.-55, 57
 fundación legendaria de, 237
 Iglesia de, El Jesús por G. Vignola y G. della Porta, 217-218, fig.-195
 San, Carlos de las Cuatro Fuentes, por Borromini, 218, fig.-196
 Pedro en Vincoli, 182. Véase también Miguel Ángel, Moisés y tumba de Julio II. Iglesia de San Ignacio, 217
 Santa María del Popolo, 179
 música en, 198, 204
 Panteón, 68-70, 83-84, 158, 188, 190, fig.-64, lámina 4, pág. 58
 siglo V en, 77
 Templo de Vesta, 83
 termas de, Tito, 179
 Trajano, 70
 Romano, Julio, 208, 293
 Palacio del Té, 198-199, fig.-177
 Romanticismo, 270, 293, 295, 302,

313, 316 Véase también capítulo 19
 Ronda de Aquelarre. Véase Hugo Rouault, Jorge, Guerra, 349
 Será la última vez, papacito, 349, fig.-304
 Rousseau, Juan Jacobo, 240, 270, 274, 277, 280
 El Adivino de la aldea, 313
 El contrato social, 271
 Ruán, Francia, 125, 128
 casas góticas, 139, fig.-126
 Rubens, Pedro Pablo, 201, 209, 212, 219, 235, 242, 252, 269, 274, 276, 295-296
 Enrique IV recibiendo el retrato de María de Médicis, 236, fig.-218
 Jardín del Amor, 237, 273, fig.-219
 pintura del cielo raso del Banqueting House, 257
 su arte, en comparación con el de Poussin, 239
 Rubricator, definición, 103
 Rucellai, Virgen de. Véase Duccio
 Rude, Francisco, 293, 297-298, 302, 308
 Partida de los Voluntarios de 1792, 284, 296-298, fig.-269
 Ruisdael, Jacobo van. El Cementerio Judío, 251-252, fig.-232
 Muelle en Amsterdam, 243-244, 251, fig.-223
 SAARINEN, Eero. Arco Pórtico, 356, fig.-313
 Centro Aeronáutico Transcontinental, 356, fig.-312
 Sacrificio de Isaac. Véase Brunelleschi; Ghiberti
 Sacro Romano Imperio, 139, 144, 193, 255, 268, 313
 Saint, Martin-in-the-Fields. Véase Londres
 Mary-le-Bow. Véase Londres
 Saint-Saëns, Camilo. Danza Macabra, 305
 Salamanca, España, Casa de las Conchas (Gómez de Mora), 222-223, fig.-203
 iglesia, de San Esteban, altar mayor de Churriguera, 223, fig.-204
 de la Clerencia por Gómez de Mora, 222-223, fig.-203
 Salmodia, antifonal y responsorial, 90
 tonos de, símbolos de, 105-108, figs.-98-101
 Salomé. Véase Strauss

San, Agustín, 94, 108, 154, 224
 Confesiones, 90
 Ambrosio, 90-91. Véase Milán himnos, 90
 Antonio, 102, 108, 211
 Apolinar, el Nuevo. Véase Rávena en Classe. Véase Classe
 Audomaro, Evangelistas de, 102, fig.-96
 Benito, 95, 156
 Carlos de las Cuatro Fuentes. Véase Roma
 Dionisio. Véase París
 Esteban. Véase Caen
 Francisco, 144-146, 152, 157
 Basílica de. Véase Asís
 Cántico al sol, 152-154
 frescos de su vida, 147-149, 155-156, figs.-128-130
 poesía de, 174
 Ignacio. Véase Roma
 de Loyola. Véase Loyola
 Juan, 101-102, 105-106, 109-110, 204, 226
 Bautista, 102, 211, 342
 en, escultura, 88, fig.-84
 mosaico, 83, fig.-77
 Capilla de. Véase Londres
 Crisóstomo, 90, 94
 de la Cruz. Véase Juan de la Cruz Evangelista, 211
 Luis. Véase Luis IX de Francia
 Marcos, 193. Véase también Venecia Monasterio de. Véase Florencia
 Mauricio en la pintura de El Greco, 223, fig.-205
 Pablo, 89, 102, 110, 121, 168, 204.
 Véase también Roma
 Saturnino. Véase Tolosa
 Tomás de Aquino. Véase Aquino
 Trófilo. Véase Arles
 Vital. Véase Rávena
 Santa, Ana, 131, 134
 con la Virgen, 134, fig.-123
 Clotilde. Véase París
 Cruz. Véase Florencia
 Geneveva, Biblioteca de. Véase París
 María, del Carmen. Véase Florencia de la Flor. Véase Florencia
 Magdalena, reliquias, 100
 Teresa en Extasis. Véase Bernini
 Trinidad. Véase Caen
 Sansovino, Andrés, 179
 Sansovino, Jacobo, 205, 207, 221
 Biblioteca de San Marcos, 193, 197-198, fig.-171
 Santos Sergio y Baco. Véase Estambul
 Sarcófago, del arzobispo Teodoro, 87, fig.-83
 egipcio, 7
 Savonarola, Girolamo, 191, 193
 Scamozzi, Vicente. Procuratie Nuove, 198
 Scott, Walter, 293, 301, 303, 306
 Rob Roy y Waverly, 307
 Scriptorium, definición, 103
 Scheidt, Samuel. Tabulatura Nova,

254-255
 Schoenberg, Arnoldo, 335, 341-345, 360
 La Mano Venturosa y Pierrot Lunaire 342
 Schola Cantorum, 105
 Scholla enchiridiadus, 107
 Schönbrunn, Palacio de. Véase Viena
 Schopenhauer, Arturo. El mundo como una voluntad e idea, 315
 Schumann, Roberto, 303-305
 Schütz, Heinrich, 212
 Seagram, Edificio. Véase Nueva York
 Sebekhotep, tumba de, fig.-10
 Secuencia musical, 153
 Sedes, definición, 87-88
 Seikolos, escolio de, 54
 Selene y sus caballos, 24, fig.-30
 Séneca, 73, 281, 291
 Señoritas de Aviñón, Las. Véase Picasso
 Será la última vez, papacito. Véase Rouault
 Sermón a los Pájaros. Véase Giotto
 Seurat, Jorge, 348
 Un domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte, 233
 detalle, lámina 24, pág. 311
 Severini, Gino. Tren Blindado, 345, fig.-297
 Sevilla, El aguador de. Véase Velázquez
 Shakespeare, Guillermo, 277, 280, 287, 303, 306
 El Mercader de Venecia, 32
 Hamlet, 293
 Shelley, Percy B., 290-291, 295
 Hellas (Grecia), 13
 Siena, Italia, 144, 149-150, 193
 Simbolismo, 94, 333
 de los simbolistas, 329-330.
 gótico, 140
 paleocristiano, 87
 renacentista del norte, 172
 rompimiento medieval con, 154
 Simbolistas, poetas y poesías, 326, 328-332
 Simultánea, narración, 150
 Sinfonía, 204, 206
 Sacra. Véase Gabrieli G.
 Singspiel, 276-277
 Sinjerli, Variación IV. Véase Stella
 Sixtina, Capilla. Véase Roma
 coro de la, 179, 189, 217
 Sixto IV, papa, 179, 184, 189
 Smithson, Harriet, 293, 303
 Social, realismo, 336, 349-351
 Sócrates, 13, 31-33, 35-36, 38, 53-55, 60, 94, 174, 290
 Sófocles, 15, 16, 30, 33, 38
 Antígona, 29
 Edipo Rey, 30, 36
 Electra, 342
 Soltmización (solfeo) sistema de Guido de Arezzo, 105
 Sonata, 290
 Sosus. Piso de cocina sin barrer, 51, fig.-46
 Southey, Robert. Thalabor el destructor,

314
 Speculum majus. Véase Vicente de Beauvais
 Spohr, Ludwig, Fausto por, 277, 304
 Spontini, Gaspar, 282
 La Vestal, 289, 292
 Squarcialupi, Antonio, 162, 173, 175, 190
 St. Louis Missouri. Arco Pórtico en, por Saarinen, 353, fig.-313
 Edificio Wainwright en, por Sullivan, 353, fig.-307
 Stabat Mater Dolorosa. Véase Jacopone da Todi
 Steen, Jan, 256
 Familia Alegre, fig.-235
 Stella, Frank. Variación IV Sinjerli, 360, fig.-315
 Stoa, definición, 43
 Strauss, Ricardo. Electra, 342
 Salomé, 342
 Stravinsky, Igor, 335, 344
 Consagración de la Primavera, 305, 333, 360
 Estudio para Pianola, 346
 Pájaro de Fuego, 305
 Street, Jorge. Nuevos Tribunales, 301
 Stuart y Revett, 9
 Antigüedades de Atenas, 281
 Suger, Abad, 102, 125, 135-136
 Suite francesa, 241
 Sullivan, Luis. Edificio Wainwright, 353, fig.-307
 Summa Theologiae. Véase Santo Tomás de Aquino
 Surrealismo, 333, 336, 346-349, 351
 Sweelinck, Jan Pieterszoon, 212, 245, 253-255
 Swift, Jonathan. Viajes de Gulliver, 275
 TANNHAUSER. Véase Wagner
 Tasso, Torcuato. La Jerusalén Libertada, 206
 Tate, Nahum. Dido y Eneas, 263
 Telefo, 48, 51
 en pintura, lámina 3, pág. 57
 Temenós, definición, 47
 Tempestad. Véase Giorgione
 Temple, pintura al, 172, 179, 200
 Templo de Vesta. Véase Roma
 Tenor, definición, 137
 Teodoro, 77-78, 80, 82-83, 89
 palacio de, 80, fig.-74
 Teodoro, arzobispo, sarcófago de, 87, fig.-83
 Teresa de Avila, 215-216, 227-228
 estatua de, por Bernini, 220, fig.-200
 Termas romanas, 74, 83, 94. Véase también Roma
 Tesela, definición, 51, 82
 Ticiano (Ticiano Vecellio), 193, 203-205, 209-210, 212, 220, 224, 235, 237
 Asunción de la Virgen, 200-201, 207, fig.-180
 Baco y Ariadna, 201, 207, lámina 14,

Ticiano (*continúa*)
 pág. 196
 en la pintura de El Greco, 225, fig.-207
 Timeo. Véase Platón
 Timpano, definición, 99
 Tintoretto, 200-201, 203, 212, 235, 237
 Bodas de Baco y Ariadna, 207, fig.-185
 Última Cena, 201, fig.-181
 Tito. Arco y Termas de. Véase Roma
 Tocado de Venus, El. Véase Boucher
 Toledo en España. Iglesia de Santo, Domingo el Antiguo, altar mayor de, 224, fig.-206
 Tomé, pintura del Entierro del Conde de Orgaz por El Greco, 224, lámina 15, pág. 213
 Toledo, Juan Bautista de, 221
 Tolosa, Francia. Iglesia de San Saturnino, 98, 100, fig.-89
 Tomás de Celano Dies iras por, 152-153
 Tonalidad, 345, 360
 Tormenta e ímpetu, movimiento de, 271, 277, 279-280
 Toscanas, colu mnas, 67
 Tragedia lírica, 240
 Traini, Francesco Triunfo de la Muerte, 152, fig.-136
 Trajano, Emperador, 62-63, 65-66, 68, 70-71 Véase también Roma
 Transepto (crucero), definición 77, fig.-71
 Tren blindado. Véase Severini
 Tres Músicos. Véase Picasso
 Tributo, El. Véase Masaccio
 Triforio, bizantino, 84
 de Chartres, 129, fig.-116
 definición, 80
 Triplum, 137-138
 Tristán e Isolda. Véase Wagner
 Triunfal, arco, definición, 79
 Triunfo de la Muerte. Véase Traini
 Trovadores, 118, 153-154
 Tumbas, de tipo tolos, 83
 egipcias, 8, figs.-10, 11
 Tutankamón, Faraón, trono de, 7, fig.-9
 Tutmosis, 7
 UCCELLO, Pablo, 162, 164, 169
 Batalla de San Romano, 168-169, fig.-151
 Última Cena, mosaico, 80, fig.-73. Véase también Leonardo, Tintoretto, el Veronés
 Un di lieto, de Heinrich Isaac y Lorenzo de Médicis, fragmento, 173
 Utilitarismo, 75-76
 VAGON DE TERCERA CLASE. Véase Daumier
 Van der Goes, Hugo. Retablo del Altar Portinari, 172, fig.-155

Van Dyck, Antonio, 212, 242
 Cinco hijos de Carlos I, 257, fig.-237
 Van Eyck, Juan, 172
 Giovanni Amoifini y su esposa, 261, 269-270, 308, 171, lámina 10, pág. 160
 Van Gogh, Vicente, 336, 338, 341
 Noche Estrellada, 320, 338, lámina 26, pág. 312
 Varese, Edgar. Densidad 215, por, 346
 Integrales por, 346
 Ionización, 346
 Vasari, Jorge, 176, 184, 208
 Velázquez Diego, 201, 225-226, 242, 252, 269
 autorretrato, 226, lámina 16, pág. 214
 El Aguador de Sevilla, 226, fig.-208
 Las Meninas, 226, 360, lámina, 16, pág. 214
 Vendôme, Columna en Plaza. Véase París
 Venecia en Italia, 144, 151, 171, 212, 253-254
 Biblioteca de San Marcos por Sansovino, 197-198, fig.-171
 Catedral de San Marcos, 111, 192-193, 204, fig.-169
 caballos de la, 192, 284, fig.-170
 música de, 206
 plaza de, 198, 205, fig.-176
 como encrucijada, 208-212
 Iglesia de, El Redentor por Palladio, 198, figs.-173, 174
 Santa María de la Salud por Longhena, 199-200, fig.-178
 música, 204-205
 palacio de, la Opera, 206
 los Dogos, o Ducal, 193
 Procuratie Nuove, de Scamozzi, 198
 vida en el siglo XVI, 192-194
 Veneciano, Domingo, 169
 Ventana azul. Véase Matisse
 Ventanal alto, de Chartres, 129, fig.-116
 definición, 80
 Venturi Leonel, 12
 Venus, de, Cirene, 60, fig.-52
 Cnido. Véase Praxiteles
 Lausel, 2, fig.-2
 del Vaticano, 179
 y Marte. Véase Botticelli
 Verdadero, arco, 70, fig.-62
 Verdi, José. Aída, 315
 Vermeer, Jan, 242, 250-251, 256, 269, 351
 Artista en su Estudio, 252, fig.-234
 Oficial y Muchacha Sonriente, 252, fig.-233
 Panorama de Delft, 252, lámina 19, pág. 265
 su arte en comparación al de Rembrandt, 252-253
 Veronés, El. Pablo, 200-202, 205, 208
 Autorretrato, 203
 Boda en Caná, 202-203, fig.-182
 Cena en casa de Levi, 203-204
 Triunfo de Venecia, 207
 y la Inquisición, 203-204
 Verrochio, Andrés del, 167, 174-176
 Versalles, Palacio de (Mansart), 231-235, 240-241, 257, 259, 261, 269-270, 308, 313, figs.-212-214, 222
 Sala de los Espejos (Mansart y Lebrun), 233, fig.-214
 Vesalio (Andrés van Wesel). Anatomía, 246, 255
 Vézelay, Francia. iglesia abacial de La Magdalena, 100-104, 110, 117, 122, figs.-91-94
 Vicente de Beauvais, 143, 154
 Speculum Majus, 132
 Vicenza, Italia. Teatro Olímpico (Palladio), 198, fig.-175
 Villa Rotonda (Palladio), 69, 197, 200, fig.-172
 Victor Hugo, 295, 301-303, 305, 308
 Cromwell, 293, 305
 Nuestra Señora de París, 301
 Ronda del aquelarre, 305, 307
 Victoria, Tomás Luis de, 190, 220, 228
 O vos omnes, 227
 Vidas Paralelas. Véase Plutarco
 Vidriera(s), de, Chartres, 127, 129, 131-132, 135-136, 143, figs.-124, 125, lámina 5, pág. 123
 Santa Clotilde, 302
 elaboración, 135
 Viena, Austria, 270, 275, 284, 289
 Palacio, de Belvedere (Hildebrandt), 271-273, fig.-246
 Hofburg, 271, fig.-245
 Schönbrunn, 270, 276
 Vignola, Giacomo, 216
 Iglesia del Jesús, 218, fig.-195
 Vignon, Pedro Alejandro, 291-292
 iglesia de La Magdalena, 283-284, fig.-257
 Vikingos, 115, 122, fig.-107
 Villa Rotonda. Véase Vicenza
 Vingt-quatre Violons (Veinticuatro violines), 230-240, 258
 Violin, Concierto de. Véase Berg
 Viollet-le-Duc, Eugenio, 100, 302, 307
 Virgen(es). Véase Bellini, Juan, Cimabue, Durero, Giotto, Leonardo
 María, 126-127, 135, 203
 atributos, 133-134
 culto de, 131-132
 en, la escultura de. Chartres, 132-134, figs.-120, 123
 Pisano, 149-150, fig.-131
 Los mosaicos de Rávena, 80, fig.-75
 Portal de la, en Chartres, 132-134, 140, fig.-120
 Virgilio, 67, 76, 156, 238, 287, 292, 303, 306
 en la pintura de Delacroix, 296,

Virgilio (*continúa*)

fig.-268
 Eneida, 157, 186, 267, 308
 Virtù (virtuosismo), definición, 176
 Vitruvio, 26, 32, 165, 174, 190, 197, 208, 237-238
 Vocación de San Mateo, La. Véase Caravaggio
 Voladizo, definición, 335, 352, 354-355
 Voltaire (Francisco M. Arouet), 270, 274, 298
 busto hecho por Houdon, 276, fig.-255
 Cándido de, 275, 280
 Volutas, 20-21, fig.-17

WAGNER, Ricardo, 330, 342-343
 Anillo de los Nibelungos, 331
 Lohengrin, 301
 Murmullos de la Selva, 313
 Obertura Fausto, 304
 Parsifal, 301
 Rienzi, 308
 Tannhäuser, 301
 Tristán e Isolda, 315, 342

Wainwright, Edificio. Véase San Luis
 Waipole, Horacio, 306
 Castillo de Otranto, 298
 Washington D. C., 234
 Capitolio, 69, 189
 Casa Blanca, 200
 Monumento a, Lincoln, 67
 Washington, 67
 Watteau, Antonio, 242, 270 279-280
 dibujo de, 271, fig.-244
 La Lección de música, 273-274, fig.-249
 Weber, Carl Maria von, 303, 307
 El cazador furtivo, 277, 313
 Whitehall, Banqueting House en Véase Londres
 Wilde, Oscar, 281, 342
 Willaert, Adrián, 204
 Winckelmann, J. J., 9, 280, 288, 292
 Historia del Arte Antiguo, 281, 285
 Wozzack. Véase Berg
 Wren, Cristóbal, 212, 257-260, 269, 292
 Catedral de San Pablo, 260-261, figs.-238-240

en relación con Dryden y Purcell, 267-268
 Saint Mary-le-Bow, 262, fig.-241
 Wright, Frank Lloyd, 335, 352-354
 Casa de la Caída de agua, 354, fig.-308
 Museo Guggenheim, 354-355, fig.-309
 Wyatt, Jaime. Abadía de Fonthill, 298-301, figs.-270-271

YO Y LA ALDEA. Véase Chagall

ZEUS, 19, 22, 31, 33, 36, 48, 59
 enviando sus rayos, 48, fig.-43
 (Poseidón?), 27, lámina 1, pág. 39
 templo de, 21, fig.-22
 Zola, Emilio, 275, 315-316, 328-331
 Zuccone, Lo. Véase Donatello
 Zwinger, Pabellón. Véase Dresden