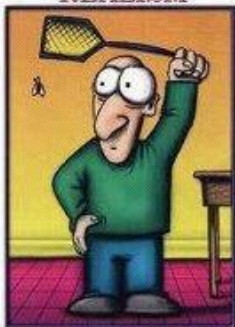


HISTORIA DA ARTE

HISTORY OF ART: THE AVANT-GARDE

REALISM



FLY KILLER

IMPRESSIONISM



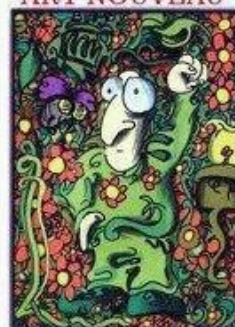
HOMICIDE DES MOUCHES À LA GARE DE SAINT MARIE-SUR-LA-SEINE UN-DIMANCHE-MATIN-DE-PRINTEMPS

FAUVISM



YOUNG KILLS FLY

ART NOUVEAU



ENCHANTING FLORAL WITH JOYFUL LITTLE FLY

EXPRESSIONISM



ME AND MY FLY

CUBISM



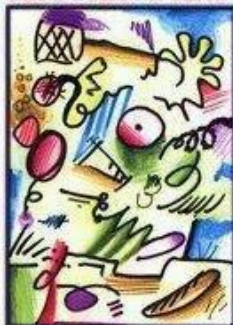
PORTRAIT OF MAN AND FLY SWATTER IN HAND

FUTURISM



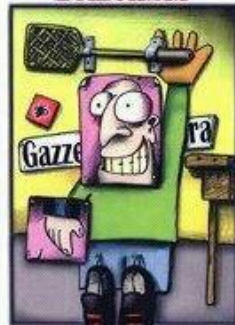
DYNAMISM OF HUNTED FLY

ABSTRACT ART



STUDY FOR HUNTING FLY

DADAISM



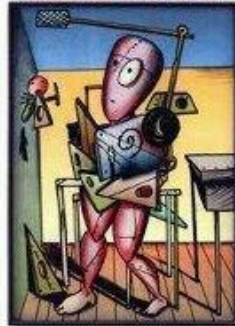
GAZZE-RA

SUPREMATISM



RED FLY INSINUATES THE LITTLE MAN

METAPHYSICS



DISQUIETING FLY

SURREALISM



LANDSCAPE WITH FLY AND A TABLE ON FIRE

ACTION PAINTING



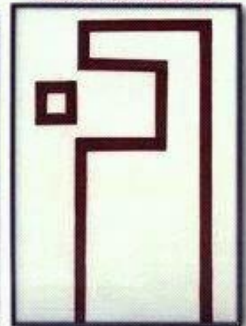
SHINY BLACK AND FLY

POP-ART



OKAY...

MINIMALISM



MAN AND FLY

2º Bacharelato

IES FONTEXERÍA

CALENDARIO DE EXAMES

1º AVALIACIÓN	1º PARCIAL	2º PARCIAL	RECUPERACIÓN
2ª AVALIACIÓN	1º PARCIAL	2º PARCIAL	RECUPERACIÓN
3ª AVALIACIÓN	1º PARCIAL	2º PARCIAL	
PROBA FINAL			

Nas 3 avaliacións realizaranse dous parciais, non se fai media con menos de 3 e respéctanse os exames aprobados sendo obxecto de recuperación só os suspensos no caso de que a nota media non sexa 4,5 ou superior, nese caso se consideraría superada a avaliación. A nota máxima que se pode acadar nos exames é de 9 puntos. O comportamento na aula, o traballo desenvolvido na mesma e a actitude cara aos compañeiros e profesor cualifícanse co máximo de 1 punto e complementan a nota final.

Na 3ª avaliación non hai recuperación pasando a cualificación das dúas probas a facer media coas do resto do curso para determinar a nota final

Procederáse á realización de probas de recuperación dos parciais suspensos ó comezo da seguinte avaliación, dita proba cualifícase sobre 10 puntos (Cando se supere a proba de recuperación está computará a efectos da media final do curso como 4,5, independentemente da puntuación superior obtida). No caso de non superar os mínimos esixibles da materia procederáse á realización dunha proba final na avaliación extraordinaria con toda a materia, tamén cualificada sobre 10 puntos.

CONTIDOS DE OBRAS DE ARTE

Bloque 1. Raíces da arte europea: o legado clásico.

Grecia.

- 1.- Partenón.
- 2.- Templo da Niké Aptera.
- 3.- Erecteion, pola parte de la tribuna de las Cariátides.
- 4.- Discóbolo de Mirón.
- 5.- Doríforo de Policleto.
- 6.- Métopas da Centauromaquia do Partenón.
- 7.- Hermes de Olimpia (Hermes con Dionisios) de Praxiteles.
- 8.- Apoxiomenos de Lisipo.

Roma

- 9.- Panteón de Roma.
- 10.- Coliseo.
- 11.- Arco de Triunfo de Tito.
- 12.- Acueduto de Segovia.
- 13.- Teatro de Mérida.

Bloque 2. Nacemento de la tradición artística occidental: a arte medieval.

Arte bizantina.

- 1.- Santa Sofía de Constantinopla.

Arte prerrománica. Na súa clasificación aceptárase o termo xeral de “arte prerrománica”, pero tamén podemos acoutar máis o seu estilo utilizando as denominación tradicionais de arte visigoda, arte asturiana e arte mozárabe.

- 2.-Santa Comba de Bande.
- 3.-Santa María do Naranco (asturiano).
- 4.- San Miguel de Celanova.

Arte románica e gótica.

- 5.- Arquitectura do interior da Catedral de Santiago.
- 6.- Esculturas de Praterías.
- 7.- Pórtico da Gloria.

- 8.- A Catedral de Reims (fachada Occidental).
- 9.- A Catedral de León.
- 10.- Anunciación e Visitación da Catedral de Reims.
- 11.- **Giotto**. Capella dos Scrovegni: A fuxida a Exipto.
- 12.- **Van Eyck** : O matrimonio Arnolfini.
- 13.-**O Bosco**: Xardin das Delicias.

Bloque 3. Desenvolvemento e evolución da arte europea no mundo moderno.

Renacemento.

- 1.- **Brunelleschi**: Santa María dei Fiori, Basílica de San Lourenzo.
- 2.- **Michelozzo**: Palacio Medici-Ricardi.
- 3.- **Bramante**: San Pietro in Montorio.
- 4.- **Miguel Anxo**: Cúpula de San Pedro do Vaticano.
- 5.- **Giacomo della Porta e Vignola**: El Gesú de Roma de Vignola. Fachada.
- 6.- **Palladio**: Vila Capra (Villa Rotonda) en Vicenza.
- 7.- **Juan de Herrera**: O Escorial
- 8.- **Donatello**: David. Gattamelata.
- 9.- **Miguel Anxo**.
David.
Moisés.
Esculturas das tumbas dos Medicis.
Piedade do Vaticano.
- 10.- **Masaccio**: O Tributo
- 11.- **Leonardo**:
A Virxe das Rocas.
A Gioconda.
- 12.- **Rafael**: A Escola de Atenas.
- 13.- A bóveda da Capela Sixtina de **Miguel Anxo**.
- 14.- Xuízo Final de **Miguel Anxo**.
- 15.-**Tiziano**:
O retrato de Carlos V na batalla de Mühlberg.
A Venus de Urbino.

16.- **Greco:**

O martirio de san Mauricio.

O enterro do Señor de Orgaz.

A adoración dos Pastores.

Barroco.

17.- **Maderno:** Fachada de San Pedro do Vaticano.

18.- **Bernini:** Praza do Vaticano .

19.- **Borromini:** San Carlos das Catro Fontes.

20.- **Andrade:** Torre do Reloxo da Catedral de Santiago

21.- **Fernando de Casas:** Fachada do Obradoiro

22.- **Simón Rodríguez:** Fachada de Santa Clara de Santiago

23.- **Bernini:**

A Transververación de Santa Tareixa.

Apolo e Dafne

24.- **Gregorio Fernández:** A Piedade

25.- **Caravaggio:** A vocación de san Mateo

26.- **Artemisia Gentileschi:** Judit decapitando a Holofernes. 1614-1620- Galería degli Uffizi.

27.- **Velázquez:**

O aguador de Sevilla.

A fragua de Vulcano.

A rendición de Breda.

As Meninas.

Bloque 4. O século XIX: a arte nun mundo en transformación.

1.-**Goya:**

O quitasol.

A familia de Carlos IV.

O dous de Maio (A carga dos Mamelucos).

Os fusilamentos do 3 de Maio.

O Saturno devorando ao seu fillo.

2.- **Manet:** O almuerzo campestre

3.- **Monet:**

Impresión, sol nacente.

A serie da catedral de Rouen.

4.- **Cezanne:**

Natureza morta con tarteira.

Os xogadores de cartas.

5.- **Van Gogh:** A noite estrelada

6.- **Gauguin:**

Despois do sermón

O Mercado

7.- **Seurat:** A tarde de domingo na Grande Jatte.

8.- **Camille Claudel:** La edad madura.

Bloque 5: A ruptura coa tradición: A arte na primeira metade do século XX.

Bloque 6: A Universalización da arte desde a segunda metade do século XX.

1.- **Munch:** O Grito.

2.- **Kiechner:** A rúa.

3.-**Matisse:** A Alegría de Vivir.

4.-**Kandinsky:** "Primeira acuarela abstracta".

5.- **Picasso:**

As señoritas de Avignon.

O retrato de Ambroise Vilard.

Natureza morta con cadeira de rexilla.

O Guernica.

6.- **Mondrian:** Táboa número 1.

7.- **Marcel Duchamp:**

A fonte

L.H.O.O.Q.

8.- **Dalí:** A persistencia da memoria.

9.- **Frida Kahlo:** La columna rota.

10.- **Maruja Mallo:** A verbena.

11.- **Magritte:** A chave dos campos

12.- **Miró:** O carnaval de arlequín.

13.- **Wright:**

A casa da fervenza (Casa Kauffman).

Museo Guggenheim de Nova York.

14.- **Mies van der Rohe:**

Pabellón de Alemania en Barcelona.

Segram Building en Nova York.

15.- **Le Corbusier**

A casa Saboya.

16.- **Pollok:** Uno: Número 31.

17.- **Tapiés:** Pintura (1955, Museo Nacional de arte Reina Sofía).

18.- **Carl André:** Equivalente VIII.

19.- **J. Kosuth:** Una y tres sillas (exemplo de arte conceptual).

20.- **Warhol:** Marilyn Monroe (pop art).

21.- **Marina Abramovic.** Art must be beautiful Artist must be beautiful. 1975. Performance.

22.- **Cindy Sherman.** Untitle film still. MoMA. Fotografía. 1980.

23.- **Louise Bourgeois.** Mamá. 1999. Guggenheim Bilbao.

CONCEPTOS

1ª AVALIACIÓN	2ª AVALIACIÓN	3ª AVALIACIÓN
1. Ábsida 2. Altorrelevo 3. Aparello almofadado 4. Arcobotante 5. Arco apuntado 6. Arco de ferradura 7. Arco de medio punto 8. Arco de faixa 9. Arco formeiro 10. Arco peraltado 11. Arco rebaixado 12. Arquitrabe 13. Arquivolta 14. Baixorrelevo 15. Base 16. Bodegón. 17. Bóveda de aresta 18. Bóveda de canón 19. Bóveda de cruzaría 20. Canon 21. Capitel composto 22. Capitel corintio 23. Capitel dórico 24. Capitel xónico 25. Ciborio 26. Chiaroscuro 27. Clave dun arco 28. Color complementaria 29. Columna salomónica 30. Contraforte 31. Contraposto 32. Cornixa 33. Cadro de Historia 34. Cadro de xénero 35. Cúpula 36. Curva praxiteliana	37. Deambulatorio 38. Doela 39. Entaboamento 40. Éntase 41. Escultura de vulto redondo 42. Escultura exenta 43. Esfumado/sfumato 44. Estatua ecuestre 45. Estatua-columna 46. Estilo 47. Friso 48. Fuste 49. Iconografía. 50. Imposta 51. Liña serpentinata 52. Ménsula 53. Métopa 54. Nártice 55. Natureza morta	56. Parteluz 57. Perspectiva xerárquica 58. Perspectiva aérea 59. Perspectiva lineal 60. Piar 61. Pilastra 62. Plan central 63. Planta basilical 64. Planta cruz grega 65. Planta cruz latina 66. Presbiterio 67. Retrato 68. Rosetón 69. Técnica de panos mollados 70. Tímpano 71. Tribuna 72. Triforio 73. Triglifo 74. Trompa

CARACTERÍSTICAS DA PROBA DA ABAU DA HISTORIA DA ARTE

A estrutura da proba mantén a concepción básica da convocatoria do curso 2022-2023. É dicir: o exame consta de cinco preguntas compostas por un apartado de análise dunha lámina e outro de definición de conceptos. Debe contestar a **DÚAS DAS CINCO PREGUNTAS**.

Como en anos anteriores, aínda que o programa está dividido en seis bloques, en realidade só son cinco porque o bloque quinto e sexto están fundidos no propio programa alcanzando só un 20% do total. Por este motivo, en cada pregunta figurará, para a súa análise, unha lámina de cada un dos cinco bloques referidos.

Seguiremos mantendo:

1 punto pola identificación, é dicir pola clasificación de autor, nome da obra, estilo, movemento, cronoloxía e cultura.

1 punto polo encadramento histórico-artístico.

2 puntos polo apartado de análise e comentario da lámina.

Ademais, cada pregunta, contará cun apartado dedicado á **definición de conceptos**. Neste apartado o/a alumno/a deberá elixir dous dos catro conceptos propostos (**0.5 cada un, total 1 punto**).

A modo de exemplo inserto un modelo de exame, o da convocatoria ordinaria de 2023.

O exame consta de cinco preguntas de 5 puntos, compostas por un apartado de análise dunha lámina e outro de definición de conceptos. Responda **DÚAS DAS CINCO PREGUNTAS**. Se responde máis preguntas das permitidas, **só serán corrixidas as 2 primeiras respondidas**.

*El examen consta de cinco preguntas de 5 puntos, compuestas por un apartado de análisis de una lámina y otro de definición de conceptos. Responda **DOS DE LAS CINCO PREGUNTAS**. Si responde más preguntas de las permitidas, **solo serán corregidas las 2 primeras respondidas**.*

PREGUNTA 1.

1.1. Analice a lámina 1. / Analice la lámina 1. (4 puntos)

1.2. Defina dous dos catro conceptos seguintes: (1 punto)

ábsida, ménsula, friso, esfumado.

Defina dos de los cuatro conceptos siguientes:

ábside, ménsula, friso, esfumato.

PREGUNTA 2.

2.1. Analice a lámina 2. / Analice la lámina 2. (4 puntos)

2.2. Defina dous dos catro conceptos seguintes: (1 punto)

arquivolta, deambulatorio, liña serpentinata, estatua-columna.

Defina dos de los cuatro conceptos siguientes:

arquivolta, deambulatorio, línea serpentinata, estatua-columna.

PREGUNTA 3.

3.1. Analice a lámina 3. / Analice la lámina 3. (4 puntos)

3.2. Defina dous dos catro conceptos seguintes: (1 punto)

éntase, piar, metopa, entablamento.

Defina dos de los cuatro conceptos siguientes:

éntasis, pilar, metopa, entablamento.

PREGUNTA 4.

4.1. Analice a lámina 4. / Analice la lámina 4. (4 puntos)

4.2. Defina dous dos catro conceptos seguintes: (1 punto)

bóveda de canón, parteluz, técnica de panos mollados, cornixa.

Defina dos de los cuatro conceptos siguientes:

bóveda de cañón, parteluz, técnica de paños mojados, cornixa.

PREGUNTA 5.

5.1. Analice a lámina 5. / Analice la lámina 5. (4 puntos)

5.2. Defina dous dos catro conceptos seguintes: (1 punto)

tímpano, base, cor complementaria, fuste.

Defina dos de los cuatro conceptos siguientes:

tímpano, base, color complementaria, fuste.

PUNTUACIÓN DETALLADA

Análise da lámina elixida mediante tres apartados: (4 puntos)

- Identificación, título, autor, cronoloxía, cultura, estilo, movemento. **(1 punto)**
- Encadramento no contexto histórico-artístico. **(1 punto)**
- Análise e comentario da lámina. **(2 puntos)**

Análisis de la lámina elegida mediante tres apartados:

- *Identificación, título, autor, cronología, cultura, estilo, movimiento.*
- *Encuadramiento en el contexto histórico-artístico.*
- *Análisis y comentario de la lámina.*

Definición de conceptos. (1 punto, 0,5 por concepto)

Lámina 1



Lámina 2



Lámina 3

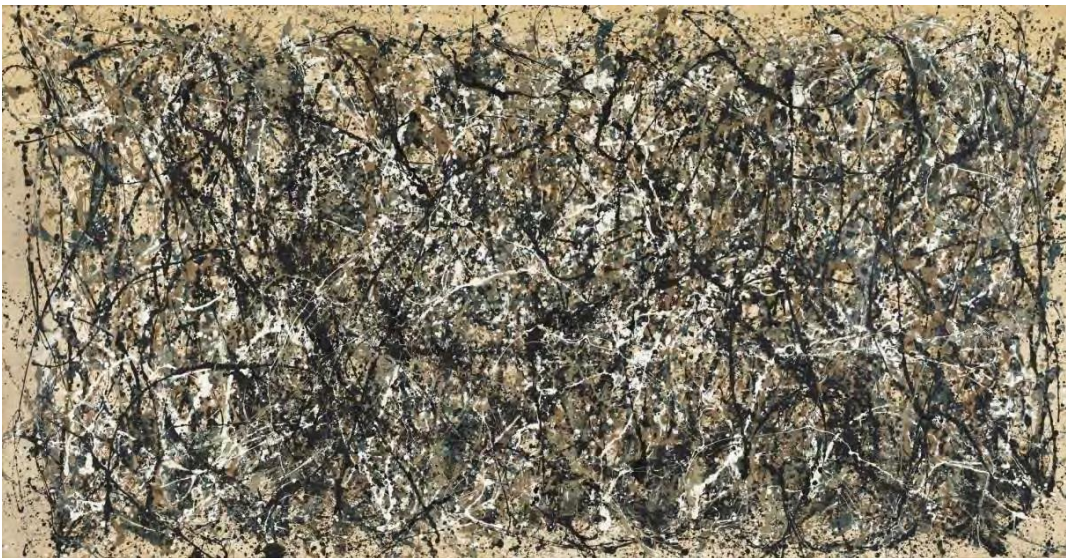


Lámina 4



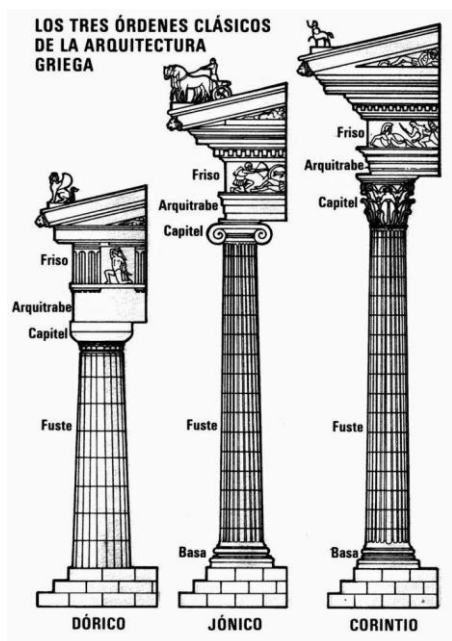
Lámina 5

Contexto histórico:

A arte clásica grega propiamente dita desenvólvese durante os séculos V e IV a C, etapa comprendida entre o final das Guerras Médicas contra os persas e a morte de Alexandre Magno. É o momento de máximo esplendor de Atenas con Pericles como estratega. A economía é comercial e a sociedade patriarcal, desigual e soporta un gran número de escravos. Politicamente, a Antiga Grecia non era unha unidade senón un conxunto de polis (ciudades-estado independentes), onde Atenas sentou as bases dunha democracia (restrinxida aos cidadáns). Con todo, todas as polis compartían unha cultura e idioma común e unha maneira antropocéntrica de entender o mundo. Malia estes factores, a arrogancia de Atenas conduciu ás Guerras do Peloponeso e á caída do mundo clásico. Alexandre Magno unificará o mundo grego, levándoo a límites descoñecidos pero tras a súa morte no 323 a. C. un novo mundo fai aparición: son os reinos helenísticos, cultural e artisticamente prósperos.

Características Xerais da arquitectura grega:

Os edificios gregos construíanse á medida do home, concibidos para ser admirados desde o exterior, polo que dan menor importancia aos interiores. Os seus sabios estudaron a orde e a harmonía visual (exemplo desta última é a éntase das columnas). Entre os edificios públicos destacan o templo e o teatro. Os templos gregos comezaron a construírse en madeira, pero a partir do século VII a. C xeneralízase o uso da pedra, especialmente do mármore policromado. **En planta, o templo grego adoita ser rectangular e estrutúrase en tres dependencias: pronaos, naos e opistodomos.** Existen tamén templos de planta circular chamados tholos. O alzado configúrase en base ás tres ordes clásicas: Dórica, Xónica e Corintia.



-Orde Dórica: nace na Grecia continental no século VII a. C., asóciase ao masculino, robusta, austera, sen base, con arestas vivas, capitel con equino e ábaco, entaboamento con arquitrabe e friso (triglifos e metopas).

-Orde Xónica: ten a súa orixe en Asia menor e nas illas gregas, no século VI a. C. Asóciase co feminino, esvelta, con base e capitel de volutas, con acanaladuras, arquitrabe dividido en tres faixas, cariátides e atlantes.

-Orde Corintio: orixínase na cidade de Corinto no século V a. C. É moi semellante á xónica, pero o seu capitel presenta follas de acanto.

A arquitectura grega é arquitrabada ou alintelada, o que significa que dominan as liñas rectas, tanto horizontais como verticais. A cuberta é a dúas augas e conforma un entaboamento. O teatro estrutúrase en cavea, escena, proscenio e orquestra.

Características Xerais da escultura grega:

A escultura grega realizouse fundamentalmente en bronce e en mármore, aínda que tamén se usaron outros materiais como a madeira, o ouro e o marfil. Atopamos esculturas exentas ou de vulto redondo e relevos.

Nas súas orixes (**Época Arcaica**), entre os séculos VIII e VI a. C., a escultura grega adopta o **hieratismo**, **a frontalidade**, **a simetría**, as formas xeométricas, a claridade e a idealización das artes exipcia e asiria. A súa máxima representación son as estatuas do estereotipo masculino e feminino (chamados **kuros** e **korai**, respectivamente).

A partir da **Época Clásica**, (de finais do século VI ao IV a. C.), as principais características da escultura grega son: o antropocentrismo (heroes e atletas), beleza ideal, expresión serena e proporción ou canon, aínda que nisto producírase unha evolución ao longo do tempo.

Na **Época Helenística**, que vai dende a fin do s. IV ao I a. C., ráchase coa serenidade clásica e xorden grupos dinámicos ("**Laoconte e os seus fillos**"), tamén proliferan o retrato e a anécdota ("**O Neno da Espiña**") e o idealismo clasicista dos séculos V e IV a. C. deixa paso ao realismo.

Os principais autores gregos son:

-**Mirón**: foi un escultor e bronzista de mediados do século V a. C. e un dos máis coñecidos autores da arte grega, as súas achegas escultóricas supuxeron a plena transición ao período clásico. O seu gran mérito consistiu en saber captar como ninguén o movemento. As súas obras máis famosas caracterízanse pola representación fidedigna das tensións do corpo humano en movemento, como se aprecia no seu coñecido "**Discóbolo**", e tamén o realismo nas súas esculturas de homes e animais.

-**Policleto** (século V a.C.): Escribiu un tratado teórico, chamado Canon, do que só se conservaron breves fragmentos polo que se descoñece gran parte do seu contido, pero considérase que o tratado daba unha definición de beleza e relacionábaa con exactitude e proporción. As súas obras máis coñecidas son o "**Doríforo**" e o "**Diadumeno**".

-**Fidias** (Atenas, cara a 500 a. C. – Olimpia ou Atenas, 431 a. C.): foi o máis famoso dos escultores da Antiga Grecia. Viviu na época de Pericles, que foi o seu principal protector e encargoulle a dirección do seu gran proxecto da reconstrución da Acrópole de Atenas. Encádrase na etapa coñecida como "primeiro clasicismo grego". As súas obras máis soadas foron a estatua da deusa Atenea do Partenón ("**Atenea Partenos**") e a estatua de "**Zeus en Olimpia**", ambas de madeira revestida con fragmentos de ouro e marfil, que se converteron en modelos de perfección da representación. É o autor das famosas "**metopas do Partenón**" e do "**friso das Panateneas**". Famoso pola **técnica de panos mollados**.

-**Praxíteles**: coa súa obra a escultura grega evoluciona desde o clasicismo cara a unha especie de anticipado manierismo, ao acentuar a sensualidade. As súas obras están caracterizadas pola graza e a chamada **curva praxiteliana**, consistente nun elegante contraposto.

-**Lisipo**: considerado xunto a Scopas e Praxíteles como o trío de grandes escultores da segunda fase do clasicismo (século IV a. C.), época de transición entre a era grega clásica e o helenismo. Foi o reformador do canon de Policleto (ao cal alonga) e un gran innovador, do que só se conservan copias das súas obras. A súa escultura máis importante é o "**Apoxiomenos**".

Obras a comentar.



Identificación:

Atopámonos ante o **Partenón**, construído entre o 447-432 a. C. Os seus arquitectos foron **Ictinos e Calícrates**, e **Fidias** foi o escultor encargado da súa decoración. Localízase na **Acrópole de Atenas**. Forma parte da **arte grega**, concretamente da **etapa clásica**.

Contexto histórico-artístico:

Tras a fin da Segunda Guerra Médica entre gregos e persas no 479 a. C., a cidade de Atenas comeza unha época de esplendor económico, cultural e político logo de liderar a Liga de Delos. A partir do ano 450 a. C. coa chegada de Pericles ao poder, a cidade alcanza a súa cota máis alta, e baixo o seu mandato comeza a construírse a Acrópole. O Partenón, como edificio máis significativo da parte alta da urbe, representa o triunfo da razón e do sentido cívico sobre a barbarie, o equilibrio das súas proporcións, o home como medida de todas as cousas (que a pesar das súas dimensións afastan o templo da monumentalidade exipcia), a corrección óptica dalgúns elementos como a inclinación das columnas, a distancia ideal entre os triglifos (unha corrección da razón sobre os sentidos) e a perfección da factura da súa ornamentación escultórica (chea de temperanza tanto nos rostros como nas posicións adoptadas). Mesmo na propia divindade á que está dedicada admiramos este perfeccionamento (Atenea, deusa da intelixencia e da sabedoría). Todo o devandito responde á manifestación do que entendemos como cultura clásica grega, é dicir, simetría, proporción, medida, harmonía e serenidade.

Análise e comentario:

Estamos ante un templo octástilo e períptero de orde dórica, construído en mármore en aparello de cantería isódomo unindo os perpiaños por medio de caravillas sen empregar argamasa, as columnas feitas en tambores ensambladas en cola de milano, unha especie de émbolos en madeira. A orientación Leste-Oeste, sendo o Leste a fachada pola que se accede ó interior, fai que o sol nacente proxectara os seus raios sobre a colosal estatua crisoelefantina de Atenea obra de Fidias.

De planta rectangular con medidas de 69,5x31 metros, períptero porque a columnata, de orde dórica, rodea todo o edificio e octástilo ó contar con 8 columnas nos lados menores. Os lados maiores constan de 17 columnas seguindo o canon de proporcionalidade, o dobre + 1, entre lados curtos e largos. En alzado vemos os seguintes elementos:

- a crepidoma, plataforma de tres banzos (estereóbatos, os dous inferiores, e estilóbato o superior), resulta alta para estar en correspondencia co resto do edificio e iso fixo precisa unha rampa de acceso na entrada principal
- as columnas: sen basa, fuste estriado en arestas vivas e cun lixeiro ancheamento central, o éntase; capitel con colariño que o separa do fuste, equino, moldura circular convexa, e ábaco, peza rectangular
- entaboamento constituído por un arquitrabe continuo e sen decoración, un friso dividido sucesivamente en triglifos (con molduras verticais rematada sen gotas) e metopas, o máis destacado en canto ao ornamental, dispostas ao longo do friso exterior, realizadas por Fidias, e que representarían as grandes batallas mitolóxicas como a “Xigantomaquia”, a “Centauromaquia”, a “Amazomaquia” e a Guerra de Troia, realizados en baixorrelevo con exquisitez na súa factura, de gran movemento e harmonía, espazos lisos que reciben decoración en relevo, e a cornixa que sobresaí do plano anterior.
- Como o tellado é a dúas augas fórmanse nos lados menores sendos frontóns cuxa superficie interna, o tímpano, se decora con programas escultóricos. decoración é posible que encontrásemos acróteras nos currunchos inferiores dos frontóns.. Debido a que estaba dedicado á deusa Palas Atenea, protectora da cidade de Atenas, as esculturas dos frontóns representaban a esta deusa. No principal, na parte oriental, atopábase o nacemento de Atenea (da cabeza de Zeus), hoxe desaparecido. No frontón occidental atopábase a disputa entre Atenea e Poseidón polo Ática. No interior e rodeando o muro da nave, figura o friso das Panateneas que se trata dunha procesión votiva ou conmemorativa, á deusa da cidade, tamén realizada por Fidias nun baixorrelevo de exquisita factura técnica. Moitas destas esculturas e relevos desapareceron, pero a maioría, sobre todo as métopas consérvanse nun bo estado no Museo Británico de Londres.

No seu interior atopamos unha disposición na súa expresión máis clásica, con pronaos, naos e opistodomas, e columnas dispostas en dous pisos. Na naos atopábase a famosa escultura en técnica crisoelefantina da deusa Atenea (estatua de ouro e marfil), realizada nunha escala colosal. A súa construción é arquitrabada ou alintelada, e a cuberta é un tellado a dúas augas, que deixa dous grandes frontóns nas súas partes frontal e posterior. En canto á

Os templos gregos considerábanse como a morada dos deuses na Terra, así que non estaban construídos para oficios litúrxicos nin para cobixar grandes masas de xente. No seu interior albergábase a estatua do deus e habilitábase unha sala (xeralmente o opistodomas) para as ofrendas e o tesouro. As cerimoniais realizábanse no exterior. Por tanto, a función do edificio sería estritamente relixiosa.

O Partenón é un dos edificios icónicos da historia da arquitectura, ademais de sero edificio máis representativo da arte grega. Vai influenciar a unha infinidade de edificios ao longo da historia, sendo imitado por exemplo polo Panteón de Roma ou na parisina igrexa da Madeleine. Hoxe en día, aínda que moi deteriorado segue a ser un dos reclamos turísticos máis importantes do mundo.



Identificación:

Atopámonos ante unha imaxe do Templo de **Atenea Niké ou Niké Áptera**. Atópase na Acrópole de Atenas e foi construído cara ao 421 a. C. polo arquitecto **Calícrates**. Pertence á **arte grega clásica**

Contexto histórico-artístico:

Na arte grega desenvólvense novas concepcións estéticas afastadas da monumentalidade e colosalismo da arte exipcia, cargada de simbolismo e transcendencia. Búscase a beleza estética na medida do home, no número matemático, na proporción entre todas as partes e nun sentido de equilibrio e harmonía. Os edificios responden por tanto a esa concepción matemática da arte, onde todas as medidas están conectadas a partir do módulo da columna. Esta aplicación racional da lóxica matemática á arquitectura, lonxe de encorsetala, volveuna máis flexible (adaptouse a diferentes templos, uns grandes como o Partenón e outros de dimensións reducidas como este de **Atenea Niké**). Coas ordes achegáronse novos matices; mentres o dórico representaba en si a fortaleza ou a masculinidade, o xónico, transmitía feminidade, gracilidade e elegancia, o que o facía apropiado tamén para un templo de reducidas dimensións dedicado a unha deusa. A arte grega nunca deixou de evolucionar ata chegar a formas máis expresivas que se desenvolverán no período helenístico, onde se preferirá a orde corintia.

Análise e comentario:

Trátase dun edificio construído con sistema alintelado ou arquitebado, con mármore do Pentélico. Trátase dun templo, **xónico, anfipróstilo e tetrástilo**. Debido ás irregularidades do terreo e ao pouco espazo dispoñible, foi necesario construír unha base en pedra calcaria para a súa construción.

A planta que presenta o templo é rectangular, de 8 x 4 metros, edificándose o templo sobre unha plataforma graduada, tamén coñecida como **estereóbato**. Sobre a parte superior (**estilóbato**) levántanse as fachadas nos seus lados curtos, con catro columnas xónicas e no seu interior presenta unha nave, prescindindo do opistodomo e pronaos debido ao seu reducido tamaño. A nave está composta por dúas columnas xónicas dispostas "**in antis**" detrás do pórtico. A fachada ou alzado ten catro columnas, que posúen base, composta por **dous toros e unha escocia**. As columnas monolíticas (talladas nun só bloque de mármore) son acanaladas con aresta morta e terminan cun capitel composto por volutas e un ábaco sobre o que descansa o entaboamento, que lle da un aspecto grácil e esvelto. O **entaboamento** componse dun **arquitrabe** dividido en tres bandas e un **friso** corrido con decoración escultórica. Sobre o friso dispónse unha **cornixa** sobre a que descansa un **frontón** triangular, tamén con decoración escultórica no seu **típano**. O friso é moi destacado, representándose nel escenas da batalla de Salamina (448 a. C.) onde os atenienses, con axuda dos deuses Zeus, Atenea e Poseidón, logran derrotar aos persas. Non sabemos moi ben como serían as esculturas do frontón pero polos restos atopados podemos afirmar que se deben á escola de Fidias, cunha profusión do uso da técnica de panos mollados, realizados con gran destreza técnica e de enorme plasticidade.

O estado de conservación do templo non é de todo bo, xa que perdeu gran parte das esculturas do friso e toda a súa cuberta incluíndo o frontón. Hoxe é un monumento declarado Patrimonio da Humanidade pola Unesco. A pesar do fin da Grecia Clásica, a súa influencia deixárase notar de forma inmediata no Imperio romano e logrará traspasar a fronteira do tempo deixando o seu sinal na arte do Renacemento e mesmo con máis forza no Neoclasicismo do século XVIII.



Identificación:

Ante nós, o **Erechtheion**. Trátase un templo que forma parte do conxunto da Acrópole de Atenas, edificado por **Mnesicles** entre o 421 e 407 a. C. Construído en mármore, é un edificio de puro **estilo iónico**.

Contexto histórico-artístico:

Unha vez finalizadas as guerras médicas (490-479 a. C.) a cidade de Atenas comeza unha época de esplendor que culmina coa etapa de Pericles, que mandou construír a Acrópole de Atenas, como representación do poder que ostentaba Atenas en toda a Hélade. Estes anos coinciden co desenvolvemento da **etapa clásica en arquitectura, que se caracteriza pola súa harmonía na construción**. Así podemos dicir, que a arquitectura clásica **será número, proporción e equilibrio**; un exemplo témolo **no cambio de módulo nas columnas o que fixo aos edificios máis esveltos**, e neste caso podemos apreciar as columnas iónicas, que utilizaban un módulo de 18, é dicir, unha altura dezoito veces maior ao radio da columna na súa **éntase** (ou parte máis ancha). **As columnas iónicas son moito máis esveltas que as dóricas**, cun módulo de 16. Este novo modelo facía que se relacionase máis co feminino e usualmente dedicábanse a templos consagrados a deusas, como é o caso. Outro dos principios da arte grega será que a escala reside na medida do home, por iso atopámonos con templos que a pesar da súa grandiosidade quedan lonxe da monumentalidade exipcia. A arquitectura grega, no seu período clásico, culmina cos máis famosos edificios da Acrópole, incluíndo os Propileos, o Partenón, o templo de Atenea Niké e sen dúbida este particular edificio coñecido como o Erechtheion, reunindo os ideais de beleza gregos baseados na concepción racional e ordenada das proporcións do edificio.

Análise e comentario:

Atopámonos cun templo bastante singular e afastado dos cánones clásicos. En primeiro lugar a súa concepción tan particular débese a que ten que salvar os desniveis do terreo e a que debía respectar a situación dunha oliveira e tamén unha fonte de auga. Doutra banda, está dedicado a varias deidades. Así en primeiro lugar atopamos un **pórtico hexástilo iónico** no lado leste, que nos dá paso a unha naos dedicada á deusa Atenea. A parte máis recoñecible deste templo é a **Tribuna da Cariátides**, utilizada polo arquitecto para romper a horizontalidade do muro sur. Componse de seis cariátides (**columnas en forma de muller**) que axudan a soste un **entaboamento con friso iónico**. Está construído en mármore do Pentélico. O **Erechtheion é un edificio relixioso cuxa función sería a de custodiar as ofrendas dos deuses, debido a que**

na Antiga Grecia o culto realizábase fóra do edificio. O seu significado quizais se atope no mito que enfrontou a Poseidón e Atenea polo patrocínio da cidade ateniense. A mitoloxía conta que o rei Cécrope mandou chamara Atenea e Poseidón para ver quen podía ofrecer máis beneficio á cidade. Poseidón cravou o seu tridente no chan e de alí manou unha fonte de auga salgada; Atenea fixo xerminar a primeira oliveira da cidade. Cécrope deu entón o patrocínio a Atenea e de aí o nome de Atenas.

O Erecteion é un edificio cun carácter moi diferencial que o fai único aínda que a execución das Cariátides deixa notar nelas a influencia da escola de Fidias.

Identificación:

Atopámonos ante unha copia romana do coñecido **Discóbolo**, cuxo autor foi o escultor **Mirón**. Realizada en torno ao 455 a. C. podemos dicir que é a primeira obra do **Clasicismo pleno** dentro da arte grega. Hoxe atópase exposta no Museo Nacional Romano, e parece ser a máis fiel ao orixinal, malia que existen outras copias con algunhas diferenzas.



Contexto histórico-artístico:

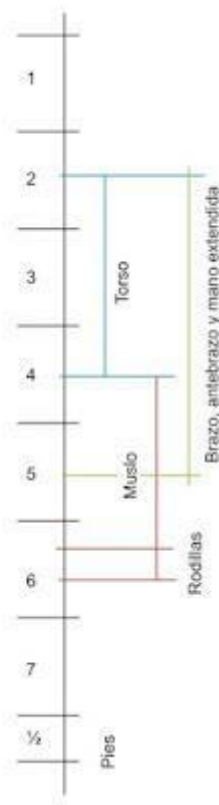
Co triunfo da democracia en Atenas e **durante o goberno de Pericles**, chégase a un período de esplendor político, económico e cultural. É durante este período onde se forma o **Clasicismo Pleno**, que partindo de moitos dos avances que levaron a cabo durante o antigo Estilo severo, introducen novos conceptos estéticos formados a partir da **idealización na representación da natureza, o ideal do corpo humano como receptáculo da intelixencia e sobre todo a introdución da harmonía** (entendida como proporción entre as partes e rexida pola matemática), na procura da representación ideal. Por tanto, a beleza, como criterio estético, exprésase dun modo racional, abandonando os temas mitolóxicos e insístese moito na representación do corpo humano, derivada do carácter antropocentrista da sociedade da época. As esculturas xa non terán unha mensaxe iconográfica, senón soamente estética, co fin de **crear pracer pola simple contemplación da beleza. O seu único fin será a “arte pola arte”**, alleo a outros significados de tipo político ou relixioso. O Discóbolo de Mirón, aínda ten certos trazos preclásicos, como a representación do ethos, que se observa nese xesto contido e sereno do atleta. Será unha das primeiras obras que representen este novo ideal de beleza, onde número e proporción xogarán un papel importante.

Análise e comentario:

Esta obra podemos considerala dentro do Pleno Clasicismo e reúne moitas das súas características. En primeiro lugar, asistimos a unha escultura onde a proporción, a harmonía e o número forman parte do concepto estético de beleza. Na composición, obsérvase claramente como **a figura se inscribe nun**

semicírculo formado polos brazos, tratando de representar o equilibrio inestable dentro dunha composición xeométrica. Tamén é importante o concepto de mimese ou copia da natureza, así como o protagonismo do ser humano, ambos os conceptos fúndense nunha idealización do corpo masculino como se observa no canon empregado, perfectamente equilibrado, así como na representación de toda a anatomía. **Supérase claramente o hieratismo arcaico, creando un movemento sen precedentes na escultura, a través de diagonais contrapostas** (como as que se observan entre o torso e as pernas, así como coa contraposición dos arcos formados polos brazos), creando unha multiplicidade de puntos de vista que convida o espectador a contemplar a escultura desde diversos ángulos. Fronte á tensión do momento, chama a atención o **rostro case inexpressivo, herdanza do Estilo arcaico**.

O Discóbolo é unha simple representación da beleza ideal do corpo humano. Seguramente a escultura estaría destinada a estar exposta nun ágora ou calquera outro espazo público. Recoñecida como a obra cumio de Mirón foi moi afamada na súa época e mesmo en séculos posteriores, como sabemos a través das numerosas copias romanas. A súa influencia posterior na arte podemos vela mesmo no Pensador de Rodin.



Identificación:

A obra que temos diante, titulada como o **Doriforo**, é de **Policleto**. Esta escultura está considerada como unha das máis representativas da **etapa Clásica** da arte grega e corresponde a unha copia romana posterior conservada no Museo Arqueolóxico Nacional de Nápoles. Debemos situar o orixinal cara ao 440-430 a. C.

Contexto histórico-artístico:

Esta etapa que comeza coa vitoria sobre os persas, e vaise estender entre os séculos VI-IV a. C. Co Clasicismo, da inicio unha evolución das formas de goberno cara á democracia, o que na arte se traduce nunha evolución progresiva cara ao naturalismo.

No Doriforo podemos resumir todos os aspectos que Policleto plasmou nun libro, por desgraza perdido, coñecido como “Kanon”, e que aspiran a atopar a beleza ideal do corpo humano.

Análise e comentario:

Trátase dunha escultura, tallada en mármore, aínda que posiblemente o orixinal fose realizado en bronce. É exenta e de vulto redondo, representando a un novo atleta. Aparece xacendo de pé, cun brazo flexionado onde seguramente portaría unha lanza ou unha xavelina. Ademais, é de supoñer que esta obra tiña unha función decorativa, e poida que de exaltación do deporte. O seu significado último, está na intención do autor, de plasmar o seu ideal persoal de beleza. Representa dunha forma tanxible o que

Policleto chamou o canon, é dicir, o tipo ideal de beleza, neste caso, masculina.

Contemplando esta obra **observamos a encarnación quizá máis pura do corpo masculino perfecto**. Ademais cumpre con todas as características da escultura grega no seu período clásico como son a **elegancia austera, afastada das formas hercúleas ou os amaneiramentos** que veremos despois con Praxíteles. **O home preséntase sereno e sosegado**, o que lle imprime un aire de solemnidade e grandeza. En canto á composición, observamos o **uso do contraposto**, onde **a maior parte do peso apoia nunha perna**, deixando a outra exonerada. Esta tensión libérase cunha lixeira inclinación da pelvis e nos ombreiros. Debido a que o peso non está nivelado, inclúe unha rocha xunto á perna que soporta o peso. **Na parte superior, a tensión recae sobre o brazo contrario á perna que soporta o peso**, e que aparece flexionado ao portar unha posible lanza, mentres que o brazo contrario queda libre de tensión. **A cabeza, mirando cara a un lado, permite romper o frontalismo e abrir a escultura a diferentes puntos de vista**. **Cabe falar dun certo resabiode arcaísmo, que se advirte na talla dos pectorais planos, e as duras liñas da cintura e a cadeira**, demasiado marcadas. **Policleto utiliza esta escultura para mostrar o seu prototipode beleza, así a altura da escultura corresponderá coa medida de sete cabezas e media**. O torso, pode dividirse en tres partes iguais tomando como medida a distancia existente entre o prego inguinal, o embigo e os pezóns. A cara tamén ten tres partes iguais coincidentes coa fronte, o nariz e o queixo. Busca en todo momento alcanzar esa proporción e harmonía que conduza á beleza ideal.

Esta escultura, xunto co Discóbolo de Mirón, inician o Período Clásico da escultura grega, e serán modelos a seguir, tanto na súa composición como na súa interpretación da beleza. Terán reflexo en artistas posteriores como Lisipo ou Praxíteles, aínda que con certas diferenzas palpables. Máis tarde, no Renacemento poderemos seguilo seu signo en obras tan importantes como o David de Donatello, ou mesmo no “David” de Miguel Anxo, así como noutros períodos posteriores como o Neoclasicismo.



Identificación:

Atopámonos cunha imaxe **das métopas do Partenón**. O seu autor é **Fidias**, un dos escultores que expresa a **plenitude da Etapa Clásica**. Están datadas cara ao 440 a. C. e hoxe atópanse expostas no Museo Británico

Contexto histórico-artístico:

Con Fidias chegamos ao momento culminante da escultura dentro do período Clásico. A escultura de Fidias chega a unhas cotas altísimas en canto a movemento, ritmo, riqueza plástica e expresiva, innovacións compositivas, ou de representación como a **técnica dos panos mollados**. Antepuxo a procura da beleza interior ao uso de proporcións exactas e fai uso da liberdade creativa, tanto na representación dos personaxes como na composición de escenas non vista ata entón, como se observa nas metopas do Partenón.

As métopas teñen unha función decorativa dentro dos frisos da órde dórica. O significado das

métopas forma parte dun ambicioso programa iconográfico que Fidias deseñou para o Partenón, onde ademais das metopas que representaban as grandes guerras mitolóxicas, atopamos o friso das Panateneas nos muros exteriores da naos, así como os dous frontóns (con dúas grandes escenas como son o nacemento de Atenea e a disputa entre Atenea e Poseidón). Con todo iso preténdese exaltar a grandeza da deusa Atenea, patroa da cidade de Atenas. A maneira de obrar de Fidias é novidosa porque busca unha beleza máis humana e porque é capaz de expresar o pathos ou sufrimento humano.

Análise:

Un conxunto de **92 métopas** rodeaban o entaboamento do Partenón, na Acrópole de Atenas. Trátase de **pezas cadradas de 1,35 metros de lado e realizadas en mármore**. Atopamos **altorrelevos** figurativos e de carácter naturalista idealizados, que representan en cada un dos lados do templo unha das catro grandes loitas mitolóxicas: a Centauromaquia, a Xigantomaquia, a Amazonomaquia e a Guerra de Troia. **Polos restos atopados sabemos que estiveron policromadas.**

As composicións realizadas por Fidias adáptanse totalmente ao marco cadrado no Partenón. Como observamos, **as representacións que reproducen escenas dos combates, están dotadas dun gran movemento**, atopando ao longo da colección un gran repertorio de posturas e escorzos que dotan de gran dinamismo ao conxunto. Debemos engadir unha gran riqueza plástica en texturas, como observamos nos cabelos e as vestimentas (como capas e peles dos guerreiros), que a través dos seus pregos dotan de movemento e ritmo á composición. Tanto os pregos como a musculatura están ben marcados, utilizando o **principio de diartrose, que consiste en acentuar con liñas profundas as divisorias de brazos e pernas**, así como os pectorais e o prego inguinal dando lugar a claros e escuros que realzan o volume das figuras. Fidias, desmárcase da procura da beleza ideal e parece máis preocupado por mostrar serenidade e o dominio das paixóns, en consonancia co espírito relixioso e cívico da época.

O estado de conservación das métopas non é de todo óptimo, en primeiro lugar porque aparecen desligadas do seu contexto arquitectónico e en segundo lugar porque faltan pezas completas; as que se conservan, están na súa maioría, deterioradas. Son ademais unha fonte de conflito entre o Reino Unido e Grecia, xa que esta última reclámaas como parte do seu patrimonio histórico-artístico. En definitiva, o gran mestre da estatuaria grega abre o camiño a un novo tipo de expresión que terá grandes influencias no posclasicismo, visible en autores como Praxíteles, Lisipo ou Scopas.



Identificación:

O grupo escultórico da imaxe, coñecido como **Hermes e Dionisos neno**, data aproximadamente do 350 a. C. Realizouno **Praxíteles** e podémolo enmarcar dentro do **período Postclásico** da arte grega. Trátase A escultura atópase hoxe exposta no Museo Arqueolóxico de Olimpia e trátase dun dos poucos orixinais gregos que chegou aos nosos días.

Contexto histórico-artístico:

Durante o século IV a.C. ten lugar o Postclasicismo. Este estilo, evolución do período Clásico, continúa na procura da beleza ideal. Con todo, agora a beleza non reside tanto na xeometría, a proporción e a matemática, senón que se recorre a conceptos

como a elegancia e o refinamento, **dando lugar a unha escultura máis esvelta, lixeira** e cun carácter máis humano ou amable. **Abandónase a representación do ethos entendido comoo dominio das paixóns, e prefírese representar o pathos deixando mostrar as emocións humanas.** Este tipo de arte vén ser o **reflexo dunha sociedade que se distancia do esplendor político e cultural da época de Pericles e entra nunha profunda crise marcada polas continuas guerras entre as diferentes polis,** así como tamén a irrupción de novas formas de pensamento que abandonan o platonismo e a procura da virtude, para dar lugar a outras filosofías como o hedonismo (ou goce dos praceres, ao que se achega este Hermes con Dionisos), ou ben o estoicismo. O postclasicismo terá unha gran influencia na posterior etapa Helenística, onde asistiremos a un barroquismo das formas clásicas.

Análise e comentario:

É un **grupo escultórico de tipo figurativo e carácter naturalista, de vulto redondo.** A temática é mitolóxica e representa a Hermes, deus mensaxeiro, ofrecendo un acio de uvas a Dionisos (deus do viño e da festa), ao que leva cara ao Olimpo para ser coidado polas ninfas. Como **podemos observar é unha talla moi delicada e suave.** As formas son moito máis naturais que as que podemos atopar no período Clásico, onde os planos xeométricos están claramente definidos na anatomía. Aquí **o canon utilizado é máis esvelto que o de Policleto,** o que contribúe a dotar de maior graza e lixeira á escultura, ao que engadiremos o **uso da coñecida como “curva praxiteliana”,** onde o contrabalanceo típico do contraposto acentúase de forma extrema (obsérvase no corpo de Hermes), achegando un gran dinamismo á escultura. Estas formas contribúen a crear unha imaxe moito máis próxima e humana dos deuses no espectador, que tamén se manifesta ao crear un **diálogo de miradas entre Hermes e Dionisos.** A mesma acción de ofrecer o acio ao neno, contribúe a crear unha imaxe máis humana das divindades. A talla é rica en texturas e efectos plásticos, como podemos observar na suavidade da pel, que contrasta co pelo e cos pregos do manto que utiliza como estribo e que axuda a soste o peso da escultura. **Tanto os rizos do cabelo como a capa crean efectos de luces e sombras que resaltan o torso do protagonista.** A composición ábrese ao espectador co brazo estendido de Hermes sostendo o acio (non conservado). **A pesar de ser de vulto redondo, está claramente concibida para observarse desde un plano frontal.** Non coñecemos ben a función e significado deste grupo escultórico, pero poida que tivese unha función conmemorativa, tratando de representar a paz entre dúas polis protexidas por cada un destes deuses.

Hai que engadir, a importancia do andróxino da figura de Hermes, claramente inspirado na arte xónico-ática, na que a feminidade sempre estaba presente. A influencia desta escultura é de suma importancia non só pola mestría coa que traballaba o mármore, senón tamén por deixar en herdanza a a famosa curva. Tamén é a primeira representación de un deus en forma de neno, polo que vai ser un referente claro para a arte cristiá posterior. O estado de conservación da peza é moi bo fóra dun brazo que se perdeu.

Identificación:

Podemos ver unha imaxe dunha copia romana en mármore do **Apoxiomenos**, que quere dicir “O raspador”. A obra orixinal, seguramente fundida en bronce, realizaríase cara ao 330 a. C. e podémola enmarcar dentro do estilo coñecido como **Postclasicismo**. O seu autor foi **Lisipo**. Hoxe atópase exposta nos Museo Vaticano nun bo estado de conservación.



Contexto histórico-artístico:

A finais do século IV a. C. a Hélade atravesaba un período de inestabilidade política e económica, lonxe do esplendor da Atenas de Pericles. **A maioría das polis gregas están a piques de sucumbir ante o poder dos macedonios.** Esta situación leva á sociedade a abandonar moitos dos ideais cívicos da época Clásica e incorporar ideas de novas correntes filosóficas como o estoicismo ou o hedonismo. **Esta crise política, económica e social ten o seu reflexo na arte,** que aínda que mantén unha gran capacidade técnica, **busca a expresión das paixóns, a humanización dos deuses ou a procura de momentos máis humanos** e cotiáns (lonxe da procura da gloria e o triunfo) como é o caso do Apoxiomenos de Lisipo, un dos escultores máis recoñecidos e prolíficos do seu momento. De **Lisipo** convén precisar que era un artista da corte de Alexandre Magno, considerado como o último dos escultores clásicos e tamén o que **abre a porta cara unha nova época, o helenismo.**

Por outra banda, os Xogos Olímpicos van ser un fito universal da cultura grega e as representacións retratando aos participantes van ser múltiples, como podemos ver na presente obra ou no Discóbolo.

Análise e comentario:

Trátase dunha **escultura figurativa, de carácter naturalista con certa idealización,** esculpida en mármore, representando un home espido en pé e de **vulto redondo.** A temática da obra é unha das máis tradicionais e predilectas da estatuaria grega, xa que **amosa a un atleta, neste caso, no momento de limpase o corpo cun estríxil** (que servía para retirar o aceite co que se untaban os deportistas, e que tras a competición sacábase cerimoniosamente xunto co po e o resto de sucidade).

Seguramente Lisipo sexa o autor do Postclasicismo con máis influencias do período anterior, como se adiviña polo tema elixido. Con todo, **o atleta aparece nun momento cotiáne carente de gloria e heroicidade.** Lisipo demostra un interese por volver ao uso da matemática e a proporción como medida de beleza, **empregando un canon, aínda que neste caso lixeiramente superior ao de Policleto, cunha altura de 8 cabezas,** fronte ás 7 que empregaba o anterior. Inclúese tamén o contraposto e a diartrose (forma desmesurada de representar as articulacións) como se observa en brazos, ombreiros e o **prega inguinal,**

aínda que cun modelado máis fino e elegante, tratando de eludir os planos duros e xeométricos do Doríforo. **O rostro do Apoxiomenos aparece inexpresivo, volvendo ao ethos clásico (virtude de ocultar as paixóns ou emocións).** A gran diferenza con respecto a Policeto quizá sexa a utilización dun gran escorzo, onde **os brazos se adiantan obrigando a abrir un pouco máis as pernas. Isto multiplica os puntos de vista e da lugar a unha composición de carácter aberto.**

A influencia de Lisipo sería decisiva na arte helenística, sobre todo no xénero do retrato psicolóxico froito da necesidade de sorprender ao espectador con efectos inesperados. Descoñécese a función desta escultura, así como o lugar para onde ía destinada, pero sabese que foi unha gran inspiración para moitas obras da arte romana.

Contexto histórico:

A arte romana fai alusión á produción artística que se desenvolve na Antiga Roma. Inicialmente, orixínase baixo a influencia de pobos que vivían en Europa. En primeiro lugar, os etruscos, que se atopaban ao norte da península itálica e que patentaron unha arte particular baseada en temas mitolóxicos tomados dos gregos. En segundo lugar, os propios gregos, instalados na Magna Grecia (parte sur da península italiana) e en Sicilia, que despregarían a súa arte habitual, retomando os temas da mitoloxía clásica. Con todo, é importante destacar que a arte romana non celebra aos deuses como os gregos, nin a vida como os etruscos. Os romanos conmemoraban ante todo a grandeza de Roma e do seu pobo. Á influencia grega agréganselle novidades como a utilización de novos materiais, diferentes sistemas construtivos e modificacións nas ordes arquitectónicas, así como unha tendencia ao colosal, debido ás súas edificacións de gran tamaño. Lóganse destacar os aspectos prácticos e utilitarios das súas obras, como tamén o seu fin decorativo. En técnicas como a escultura abarcan a perfección e a similitude coa cultura grega, debido ao predominio do realismo e de figuras humanas con carácter narrativo (tentando representar acontecementos históricos).

A historia romana pódese dividir en tres periodos:

-Monarquía: 753 a. C. - 509 a. C.

- Estímase que a fundación de Roma foi aproximadamente no ano 753 a. C.
- En 509 a. C., os romanos expulsan aos reis etruscos e convierten así á monarquía en república.

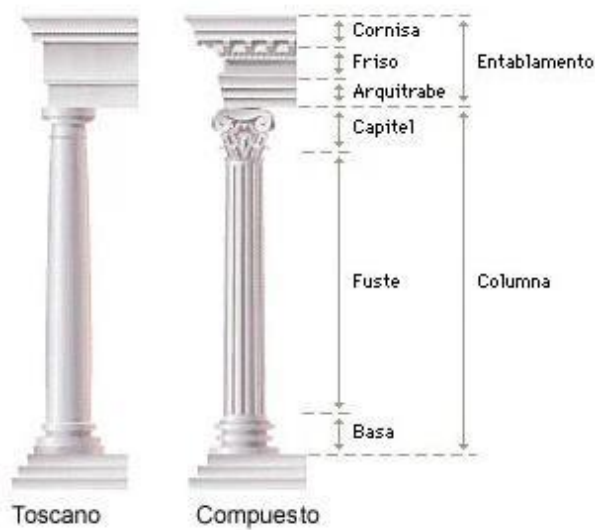
-República: 509 a. C. - 27 a. C.

- Posteriormente ao destronamento da dinastía Tarquinia, o Senado convírtese no órgano de poder da República romana.
- Aproximadamente no 450 a. C., os romanos conquistan a península itálica.
- A conquista de Grecia (-146) e de Exipto (-31) por parte de Roma supón una verdadeira revolución no campo da arte romana.
- Asasinato de Xulio César (-44).
- Fundación do Imperio romano. (27 a. C.) por Octavio Augusto.

-Imperio: 27 a.C. - 476 d. C.

- Nacemento de Xesucristo en Palestina.
- Os emperadores van transmitir o poder de forma hereditaria
- Construción dos foros e esplendor de Roma (s. I-II).
- A decadencia de Roma (a partir do século III):
 1. Constantino pon fin á persecución dos cristiáns (323 d.C.)
 2. Teodosio declara ao cristianismo como relixión oficial do Imperio (380 d.C.)
 3. No século III comezan as invasións bárbaras.
 4. Partición do Imperio romano de Occidente e de Oriente (395 d.C.)
 5. Caída do Imperio romano e comezo da Idade Media (476 d.C.).

Características Xerais da arquitectura romana:



Caracterizouse por un **carácter civil** baseado na liña curva, coas **grandes innovacións do arco, a bóveda e o uso de cúpulas**. Ten unha forte influencia de orixe grega, aos cales lle incorporan **novidades como a orde toscana** (columnas con capitel semellante ao dórico, fuste lizo e apoiado sobre unha base); **o emprego da orde composta** (capitel corintio pero con volutas xónicas); e **o uso dunha especie de formigón ou morteiro a base de areia e cantos rodados**.

Na arquitectura predominan as **obras públicas** á orde da sociedade e o urbanismo, entre as cales destacan:

- **Templo**: tiñan unha base elevada pola cal se chegaba mediante unha escalinata. Ao contrario dos templos gregos, emprégase a orde toscana nos primeiros tempos e posteriormente a corintia e a composta. Exemplo: A **Maison Carrée** de Nîmes (Francia).

- **Foro**: adquire un carácter monumental despois do século I a. C. debido a que a vida cotiá vólvese máis complexa e por aspectos sociais, requiriuse dun lugar para reunións. Cada unha das cidades contaba cun foro (semellante a **unha praza central porticada**), onde se exhibían estatuas de famosos políticos e emperadores. Exemplo: **O Foro de Pompeia**.

- **Basílica**: a súa utilidade estaba destinada a **funcións de administración ou reunións de comerciantes**. Caracterizábase por ter unha **forma rectangular**. A súa importancia vese a futuro coa arte cristiá. Exemplo: **Basílica de Maxencio**.

- **Termas**: eran os centros sociais, os cales se dividían en tres grandes salas de baño, salas de masaxes, vestiarios e xardíns. Exemplo: **As termas de Traxano, Caracalla e Diocleciano**.

- **Teatro**: edificación con similitude grega a cal é adaptada ás súas necesidades. **Os teatros romanos varían a súa construción abovedando as galerías**. Exemplo: **teatros de Leptis Magna (Libia), Mérida (España), Orange (Francia)**...

- **Anfiteatro**: outra construción de carácter monumental a cal se conforma por unha **planta elíptica**, dividíase nunha bancada para o público, a area para o espectáculo e un conxunto de galerías subterráneas baixo a area e a bancada, para as fieras, loitadores, etc.

- **Arcos de triunfo**: inicialmente teñen como utilidade conmemorar vitorias e posteriormente empézanse a ver en todas as entradas das cidades.

- **Ponte romana**: diferénciase polo **emprego de estruturas arqueadas de formas semicirculares**, construídas con bloques moi ben elaborados, columnas rectangulares e calzadas amplas. Un bo exemplo é a **ponte de Alcántara** (na provincia de Cáceres) ou a **ponte romana de Córdoba**.

Outros edificios importantes desta cultura foron os **acuedutos**, os **circos** e a rede de calzadas que comunicaban todas as provincias do Imperio.

Na arquitectura romana **primaba a funcionalidade fronte á estética** e todos os seus grandes vestixios rebelan unha gran solidez construtiva, relacionada coa intención de durabilidade que os romanos pretendían conseguir. **O arquitecto romano máis recoñecido é Vitruvio**, autor dunha serie de tratados onde recolle todo o coñecemento da época no referente a proporcións, materiais, estruturas, diseño e mecánica.

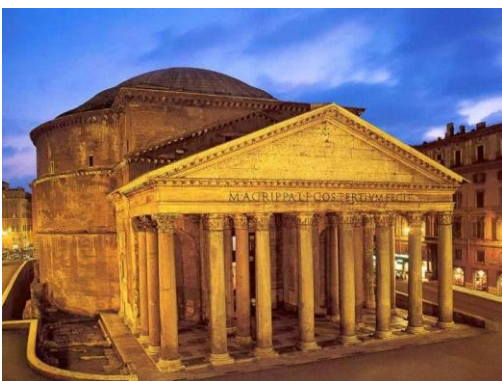
Características xerais da escultura romana:

A escultura presentou influencia da cultura grega, onde os materiais eran o mármoree o bronce. **Predomina a presenza do retrato ou busto con bastante expresividade**, case sempre serena ou triste. En segundo plano, **son moi importante os relevos de carácter narrativo** nos cales se exaltaban os valores guerreiros e tamén triunfos sobre os inimigos. A figura humana, igual que ocorrera en Grecia, destacaba sobre calquera outro elemento decorativo. As principais esculturas da civilización romana son Augusto de “Prima Porta” e o Ara Pacis, consagrados á honra do poder imperial. Na Antiga Roma realizáronse numerosas copias das grandes esculturas gregas.

Características xerais da pintura romana:

As poucas pinturas que se coñeceron, presentan un carácter utilitario, para adornar os muros das edificacións, e realizadas mediante a técnica do fresco (a pintura aplícase sobre as paredes, peviamente encaladas e humedecidas). Por esta razón se manteñen en edificacións e ruínas. **Por riba das pinturas, o mosaico era a técnica máis representativa da civilización romana**, con motivos xeométricos e animalísticos; neles buscábase representar temas da vida diaria ou da mitoloxía. Estas composicións a base de pequenas pezas (xeralmente de pedra, cristal e cerámica) empregaban a perspectiva co fin de dar sensación de profundidade, e o claroscuro para representar volumes e expresións. Os mosaicos recubrían as paredes, os teitos e en ocasións, tamén o chan.

Obras a comentar.



Identificación:

Atopámonos ante unha imaxe do **Panteón**. De **arquitecto descoñecido**, foi realizado en época do emperador Adriano. A edificación está datada preto do 120 d. C. e forma parte da **arte romana clásica**. Atópase en Roma, Italia.



Contexto histórico-artístico:

A época da dinastía dos Antoninos foi unha das épocas de maior esplendor do Imperio romano, non só no político (onde se chega á máxima expansión territorial), senón tamén no construtivo. O Panteón expresa a conxunción da estética grega no seu pórtico, coa arquitectura romana na gran cúpula. A arquitectura romana, a cabalo entre a arquitectura e a enxeñería, tiña na súa propia concepción a idea de firmitas, unha solidez e firmeza que lle confire eternidade.

A idea de Adriano era construír un templo que servise de culto ou de morada a todo o panteón de deuses grecorromanos. Por tanto a súa función principal foi relixiosa. A partir da conversión do cristianismo en relixión oficial na época do emperador Teodosio, o Panteón converteuse en igrexa cristiá, mantendo a súa función aínda que cun culto distinto.

Análise:

Tamén coñecido como Panteón de Agripa, trátase dun edificio illado. Entre os materiais construtivos debemos mencionar principalmente o formigón para os muros, e rocha volcánica para a cuberta. A partir da súa planta podemos dicir que o edificio consta de dúas partes diferenciadas, por unha banda, un pórtico de entrada, a modo de templo grego, que constaría de oito columnas corintias na súa fronte, por catro nos seus laterais, cun friso e coroado por un frontón e unha cuberta a dúas augas arquivada. Por outra, o templo propiamente devandito, estaría formado por uns grosos muros de formigón, de varios metros de grosor na súa parte máis ancha, o que permitirá soportar os empuxes laterais que exerce a enorme cúpula que sostén.

Tería forma de circunferencia e albergaba nove exedras ou hornacinas, sendo a décima a porta de entrada. O núcleo do edificio está cuberto por unha cúpula semiesférica, de 43 metros de ancho por 43 metros de altura, e cun óculo no seu centro, que reducía a presión ademais de permitir a entrada de luz. A decoración é totalmente xeométrica, a través dos casetóns da cúpula, e do lousado, engadido ás esculturas dos distintos deuses que estarían situadas nas exedras dos muros. No seu exterior, probablemente estivo recuberto de elementos de bronce con relevos, pero na actualidade, o máis destacado son as liñas de imposta que subdividen o núcleo.

O Panteón orixinal foi deseñado por Agripa, xeneral e home de confianza do emperador Octavio Augusto. Destruído por un incendio no ano 80, Adriano reconstruíuno seguindo o modelo orixinal. Fíxose baseándose en modelos estéticos gregos como o Partenón, e a complexidade da súa construción tivo enorme influencia no Renacemento (inspirando a arquitectos como Brunelleschi, quen alcanzou, a través do seu estudo, a solución para a cúpula de Santa María dei Fiore en Florencia, e pouco despois ao propio Miguel Anxo na cúpula de San Pedro do Vaticano). Hoxe en día, é unha das maiores atraccións turísticas da cidade de Roma, xunto cos foros e o Coliseo.

Identificación:

A seguinte obra arquitectónica é o **Coliseo** de Roma. Foi **construído polos emperadores Vespasiano e Tito** entre os anos 70 e 80 da nosa era, sobre parte da *Domus Áurea* de Nerón. Pertence á **arte clásica romana, da etapa imperial**.



Contexto histórico-artístico:

Na Antiga Roma, os espectáculos públicos foron unha constante, especialmente durante o Imperio. O pobo romano, gran aficionado aos espectáculos deportivos, tiña o puxilato, as carreiras de cuadrigas no circo e principalmente os combates de gladiadores entre as súas principais actividades lúdicas. **O Coliseo, tamén chamado Anfiteatro Flavio, foi un regalo do emperador Vespasiano ao pobo. Tiña un carácter público e civil destinado a grandes espectáculos de loita entre gladiadores e feras salvaxes, representacións de batallas mitolóxicas e mesmo combates navais asolagando o foso.** Co paso do tempo albergou diferentes usos e mesmo foi lugar de execución para os cristiáns.

Esta obra glorificaba á figura do emperador e simboliza o esplendor de Roma. Fíxose para dar unha imaxe benefactora e con clara intención propagandística. A inauguración do novo anfiteatro no ano 80 supuxo cen días de espectáculos. Unha vez abandonado o seu uso, converteuse en canteira para os romanos, especialmente desde que foi destruído parcialmente por terremotos entre os séculos XIII e XIV da nosa era. Este gran anfiteatro é coñecido como Coliseo polo coloso de bronce de 30 metros situado ao exterior, que orixinariamente representaba ao sol.

Análise:

A súa planta é unha enorme elipse. O diámetro maior mide 188 metros, o menor 156 m. de ancho, e alcanzaba os 51 metros de altura. **Tiña capacidade para máis de 50.000 espectadores,** dos cales a maioría podían permanecer sentados. A area era a pista central para os combates. **A súa innovación máis importante foi o subsolo, duns dez metros de profundidade que incluía corredores, ramplas, escaleiras, guindastres, e grandes xogos de poleas que permitían elevar as gaiolas con animais salvaxes a calquera punto da area.** A bancada ou cavea deseñouse como a dun teatro, cun esquema construtivo composto por aneis concéntricos graduados, formados por arquerías que se superpoñen formando pisos (como nos acuedutos).

Os espectadores distribuíanse segundo a súa categoría: na parte inferior estaban os palcos para o emperador e os tribunais, e os asentos para a xente máis importante (era o sector máis cómodo e mellor decorado). Cara ao alto, e por esta orde, atópanse os patricios, a clase media e as mulleres. Onde remata a bancada, Tito ampliará o anfiteatro coa construción dun quinto piso no que, sen asentos, poidera acceder o pobo. Desde estas alturas, unha coroa de mastros sostíña un complexo sistema de cordaxes, poleas e toldos para protexer todo o interior da luz solar.

Do mesmo xeito que no teatro, **o acceso e distribución do público faise por numerosos ingresos, escaleiras, vomitorios e deambulatorios, o que permite unha rápida ocupación e desaloxo.** O tratamento dos exteriores baséase no escalonamento de ordes, e inspírase en parte no Teatro Marcelo de Roma. Os tres primeiros pisos compóñense de arquerías encaixadas en intercolumnios de orde toscana, xónica e corintia. As columnas, pilastras e entaboamentos teñen unha función articuladora do muro e grazas ao xogo de sombras dos vans, alixéirase o conxunto para facelo máis estético. O cuarto e o quinto piso froito da ampliación ofrecen un aspecto distinto (predomina o muro, só interrompido por pilastras corintias e xanelas alternas). É na cornixa que separa o terceiro do cuarto piso onde se apoiarán os numerosos mastros para os toldos. Os muros radiais entrecrúzanse con eles, sostendo bóvedas e bancadas. **Os materiais de construción básicos serán o ladrillo macizado con cemento e o formigón romano, que quedarán ocultos por perpiños de pedra. Utilízanse diversos tipos de bóvedas: de canón, de arestas...**

O Coliseo é o maior anfiteatro de todos os existentes e vai inspirar a futuro aos grandes estadios deportivos así como ás prazas de touros. Non é esaxerado dicir que é o monumento máis famoso da capital italiana e tamén o edificio máis recoñecido da civilización romana.



Identificación:

A obra que se presenta é **o Arco de Triunfo de Tito**. Entra dentro do xénero da arquitectura conmemorativa e está datado no século I, en concreto no ano 81 d.C. Esta estrutura ubícase na cidade de Roma, moi preto do Coliseo. **O seu estilo concreto denomínase como Romano imperial.**

Contexto histórico-artístico:

Situámonos nos primeiros anos do Imperio, que despois da crise provocada por emperadores como Calígula e Nerón, estabilízase coa chegada da dinastía Flavia ao poder baixo o mando de Vespasiano e Tito. Coa estabilidade tamén aumenta a actividade construtiva da que son exemplos este arco e o Coliseo. Os césares romanos van deixar constancia da súa grandeza con obras espectaculares, destacando os arcos de triunfo pero tamén outros como a columna conmemorativa. Concretamente, **os arcos de triunfo** constitúen unha tipoloxía de construción de gran éxito durante a etapa imperial, homenaxeando aos novos mandatarios e **celebrando as súas victorias nos campos de batalla.**

Análise:

O arco de Tito, **dun só vano**, é o máis antigo de Roma e a súa elaboración está baseada no mármore. Ten unas dimensións aproximadas de 15 x 14 metros de ancho. **Levántase partindo dun pódium elevado** e a

partir dunha liña de imposta álzanse dous grandes piares como elementos sustentantes nos que se distinguen en cada lado dúas semicolumnas de orde composta, entre as que se atopan unhas pequenas hornacinas, que simulan soste un entaboamento horizontal. Entre os piares sitúase o arco cunha ménsula no centro e cuxo interior ten bóveda de canón. Desta forma e **como novidade únese o sistema abovedado coa decoración de casetóns**. Por outra banda, entre o entaboamento e o arco xérase un espazo case triangular, chamado enxoita, algo refundido que aparece decorado con relevos de Vitorias aladas. Remátase o arco cunha gran estrutura horizontal (o ático) cunha inscrición pola que o Senado e o pobo romano dedican o arco ao emperador Tito. **Os elementos decorativos como os relevos, nas construcións conmemorativas son moi importantes, pois son de interese como fonte histórica**. A maiores das Vitorias das enxoitas, o friso presenta o desfile das tropas romanas. **Nestes relevos obsérvase o seu sentido narrativo e a gran novidade a profundidade conseguida por varios tipos de relevo como o alto, o medio, e o baixorrelevo**. Trátase dun arco sinxelo, sobre todo comparado cos máis monumentais que se levantarán despois, como o de Septimio Severo e o de Constantino. A pesar da súa altura non dá sensación de pesadez pois obsérvase certa elegancia e ritmo. As grandes estruturas verticais dos piares compénsanse coas estruturas horizontais, e o estatismo e pesadez do ático compénsase co dinamismo da curva do arco e o baleiro do vano.

Os arcos e as columnas responden á tipoloxía de construcións conmemorativas. A tradición dos arcos de triunfo vén de tempos da República na que o Senado levantaba arcos provisionais para recibir aos xenerais vitoriosos. Aínda que os principais arcos de triunfo están en Roma hai moitos repartidos por todo o Imperio e a influencia desta tipoloxía chegará ata a Época Contemporánea, destacando o Arc de Triomphe de París, que Napoleón ordenou levantar a comezos do século XIX.



Identificación:

Estamos a apreciar o **Acueduto de Segovia** (Castela e León), unha obra arquitectónica romana construída entre os séculos I e II d.C., é dicir, durante o goberno de Nerva ou o de Traxano.

Contexto histórico-artístico:

A civilización romana foi moi destacada pola súa arquitectura civil. Para os romanos, os edificios de carácter público eran sinónimo do seu talante evolucionado e seguindo este principio, **reproduciron as grandes tipoloxías da cidade de Roma ao longo e ancho do Imperio**. Acuedutos, pontes, termas, faros ou calzadas foron construídos en todas as provincias para elevar o nivel de vida dos seus habitantes.

Nos séculos I e II, na primeira metade da Etapa imperial, Roma alcanzaba a súa maior extensión territorial (dende Escocia ata o Golfo Pérsico) e con isto, favorécese a expansión da súa enxeñaría para poder articular mellor as súas comunicacións internas e así estender a romanización. A **finalidade desta**

construción é a de transportar auga, sendo un claro exemplo da enxeñaría urbana tan desenvolvida en Roma e do seu pragmatismo, establecido polo enxeñeiro Vitruvio no seu tratado de arquitectura "Utilitas".

Análise:

O acueduto é unha construción de uns 700 metros de longo x 30 metros de altura na súa parte central. A súa función ten un carácter práctico, pois serve para levar a auga ás cidades, xa sexa de forma soterrada ou polo contrario, elevada sobre arcadas que se adaptan ao terreo. **Este acueduto recollía a auga da serra a unha distancia de 18 km.**

A construción foi executada con sillería de granito a seco, sen ningún tipo de argamasa. Aparece unha dobre arcada de medio punto sobre pilares, sendo os inferiores máis longos e grosos que os superiores. Ademais **cabe destacar a disposición dos perpiaños a soga e tizón para reforzar cada piar** (apreciable nos piars inferiores). Xunto á súa gran monumentalidade, esta gran obra pública segoviana demostra ese carácter romano de eternidade tan buscado.

O acueduto de Segovia non foi o primeiro desenvolvido polos romanos, xa que se coñecen mostras desta tipoloxía dende o século IV a. C. (Aqua Appia, na cidade de Roma), aínda que é o máis universal. A maioría destas edificacións seguiron en funcionamento moitos séculos despois.



Identificación:

A imaxe que nos precede correspóndese co **Teatro Romano de Mérida**, en Extremadura. Trátase dun edificio de carácter civil construído cara ao 16-15 a. C. (segundo unha inscrición atopada no edificio) **baixo a promoción do cónsul Marco Vipsanio Agripa.**

Contexto histórico-artístico:

Aínda que podemos considerar á arquitectura romana como herdeira da arquitectura grega e etrusca, debemos dicir que non se limitou a copiar as formas precedentes de ambos senón que reinterpretou a linguaxe arquitectónica engadindo algunhas innovacións; en particular podemos destacar novas técnicas de edificación que a achegan máis á enxeñaría, ademais de introducir unha gran variedade de tipoloxías acordes cunha maior complexidade do mundo romano, como a ponte, o anfiteatro, a basílica ou o acueduto. Neste sentido **cabe falar dunha maior solidez construtiva ou *firmitas*, debido ao emprego de novos materiais como o ladrillo (a miúdo revestido con materiais máis ricos), pero sobre todo, polo formigón (unha combinación de cal, area e materiais aglomerantes diversos), que constitúe a gran achega da arquitectura romana e que permitiu que se conserven moitos dos edificios despois de dous mil anos.** O formigón non só permitiu dotar dunha solidez pétrea aos edificios, senón que permitía construír unha gran variedade de formas como bóvedas e cúpulas, cunhas dimensións colosais, que podemos observar no Panteón de Agripa, no Coliseo ou neste Teatro Romano de Mérida.

A función principal do Teatro Romano de Mérida foi a de espazo de lecer e entretemento, onde levaron a cabo representacións dos máis grandes dramaturgos da traxedia grega como Sófocles ou Esquilo,

e das comedias romanas de Plauto ou Terencio. A partir do século IV, debido á oficialización do cristianismo dentro do Imperio, que consideraba as representacións teatrais como pecaminosas, o edificio caeu en desuso. O paso dos anos levou a cubrilo de terra, quedando ao descuberto unicamente a parte superior da cavea. A partir de 1910 comezaron a escavacións ás que seguiron traballos de restauración. Hoxe, ademais de ser un dos maiores reclamos turísticos da cidade de Mérida (declarado Patrimonio da Humanidade en 1993), tamén recuperou a súa función orixinal de espazo de representación teatral, albergando o Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida.

Análise:

O Teatro Romano de Mérida, como outros edificios da época romana, estivo construído con novas técnicas arquitectónicas. Neste caso **destaca polo emprego do Opus Caementicium (unha especie de formigón), que se verte sobre unha serie de moldes ou encofrado dando lugar á estrutura básica.** Este formigón sería recuberto despois con mármore e outros elementos decorativos.

O teatro romano é un herdeiro do teatro grego en gran parte da súa disposición. Con todo, levaron a cabo unha serie de modificacións que dan lugar a un novo modelo. En primeiro lugar, e **sempre respecto ao teatro grego, unha das principais diferenzas é que a cavea ou bancada non se atopa escavada ou construída sobre unha ladeira natural, senón que se levantou cun sistema de arcos que permitía elevala a gran altura** e dar aforo a máis de 6.000 espectadores. **A cavea dividíase en ima cavea (parta baixa, destinada á alta sociedade), a media cavea (no intermedio, destinada ao resto da poboación) e por último a summa cavea (destinada a mulleres e nenos).** A parte superior da cavea estaría coroada por un pórtico ou galería columnada. **O acceso á bancada realizábase a través duns espazos abovedados coñecidos como vomitorium.** Con respecto ao teatro grego **tamén podemos observar un atrofiamento da orchestra, que ocupa un espazo menor ademais de adoptar unha forma semicircular.** Doutra banda, **atopamos un agrandamento do escenario ou proscenio, onde se desenvolve a acción dramática,** ademais consta dunha fronte escénica, articulada nunha dobre orde de columnas, que ao unirse nos seus extremos coa cavea, crea un espazo pechado, diferenciándoo tamén da concepción aberta do teatro grego. Tamén podemos atopar uns pórticos na parte anterior do proscenio, por onde se producía a entrada e saída dos actores a escena.

A firmeza dos teatros romanos baseouse no emprego de arcos de medio punto e bóvedas, que superaba o carácter arquitecónico da arquitectura grega dando lugar a unha nova linguaxe arquitectónica onde forma e estrutura quedaban unidos. Tamén cabe dicir, que se continuou traballando no sistema alintelado e utilizando a pedra á maneira grega. Doutra banda, **o Teatro Romano de Mérida é un exemplo do desenvolvemento e importancia que tivo na Antiga Roma a cultura do entretemento.** Neste sentido, o teatro era unha actividade que se sumaba a outros espectáculos como a loita de gladiadores ou as carreiras de cuádrigas. Xeralmente o teatro representábase durante festividades ou festivais, cun programa que incluía unha traxedia e unha comedia, e ao finalizar, o público aclamaba ou apupaba aos actores (sendo un dos espectáculos máis habituais e con maior número de espectadores).

O Teatro Romano de Mérida inspiraría a outros erixidos ao longo do Imperio, como o de Palmira (Siria) ou o de Aspendos (Turquía). A influencia desta tipoloxía romana pode verse hoxe en día en moitos teatros de mundo, pero sobre todo nos auditorios.

Contexto histórico:

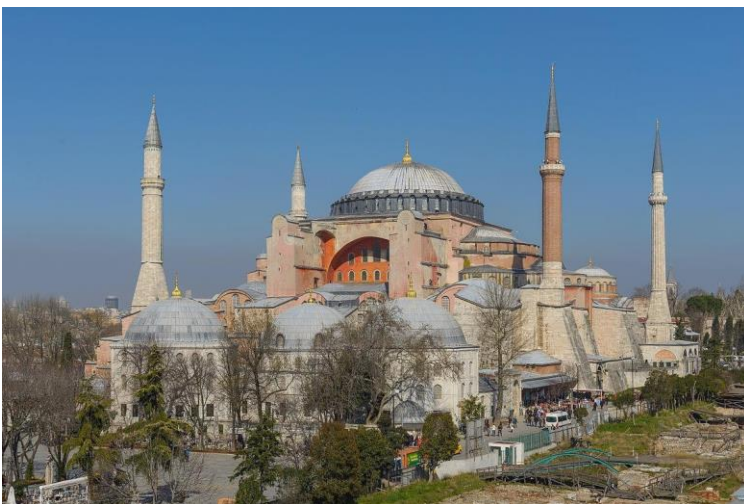
Cando no 476 d.C. se desmorona o Imperio romano, faino tan só na súa parte occidental (lembramos que no ano 395, o emperador Teodosio dividiu o Imperio en dúas metades). Mentres os pobos xermanos ocupan estes territorios e establecen os seus reinos, o Imperio romano de Oriente pasa a denominarse Imperio bizantino e será capaz de sosterse ata o século XV. Este poderoso estado abarca case mil anos de historia, desde o século V ata a tomada súa capital, Constantinopla, polos turcos en 1453, que pasa a ser renomeada como Estambul e o novo estado se transforma no Imperio otomán.

O Imperio bizantino cosiderouse como o estado herdeiro do Imperio romano a nivel xeral e estaba decidido a preservar todo o saber clásico, mantendo a relixión cristiá e recuperando a cultura grega fronte a un latín menos relevante.

Bizancio desenvolveu unha arte relixiosa e cortesá marcada pola estreita unión entre Igrexa e Estado. Destaca pola súa brillantez o reinado de Xustiniano (mediados do século VI), o seu máis notable emperador. Durante os séculos seguintes, alternáronse periodos de esplendor con outros máis escuros, aínda que sempre cunha continuidade estética que contrasta coa evolución artística producida en Europa Occidental. A arte paleocristiá primeiro e a bizantina despois, teñen en común que van substituír por completo ao antigo clasicismo grecorromano.

O mosaico foi o principal elemento decorativo da arte bizantina. Aínda que se trata dunha técnica que xa fora empregada polos romanos, nunca alcanzou un nivel artístico tan elevado como en Bizancio. Nesta civilización, colocábanse pequenas teselas (de mármore, pedra, pasta vítrea, etc.) nunha superficie de cemento. Para colorealas úsábanse óxidos metálicos e frecuentemente recubríanos de ouro ou prata. No ano 726 comezou o que se coñece como revolución iconoclasta, que consistiu na prohibición de que nas igrexas houbera figuras relixiosas. Deixaron de producirse novas e destruíronse moitas das existentes.

Obra a comentar.



Identificación:

A seguinte vista correspóndese con **Santa Sofía**, na cidade de Estambul. A súa construción data do **século VI** (anos 532- 537) e foi proxectada polos arquitectos **Artemio de Tralles e Isidoro de Mileto**. Santa Sofía é o exemplo máis representativo da **arquitectura bizantina** e un dos templos máis fermosos levantados polo ser humano.

Contexto histórico-artístico:

O Imperio bizantino, como herdeiro oficial do Imperio romano, sempre buscou deixar patente a súa hexemonía no novo equilibrio nacente tras o descalabro do mundo clásico. A arte, como tantas outras veces ao longo da historia, vai ser o elemento ao que recorrer para reafirmar esta posición dominante.

A arquitectura bizantina deu unha enorme importancia á cúpula, que se converte en algo máis que nun elemento arquitectónico: é o símbolo do ceo e do lazo eterno que se quere establecer entre Deus e os homes. Xustiniano (527-565) levou a cabo unha política expansiva que lle permitiu conquistar amplas zonas de Italia, do norte de África e do sur da península ibérica. Estes éxitos levárono a poñer en marcha a construción de importantes edificios na capital. Destaca, sobre todo, Santa Sofía.

Os arquitectos, parece ser que escollidos directamente polo basileus Xustiniano tiñan coñecementos diferentes. Así, **Artemio de Tralles**, experto en matemáticas e xeometría, sería o **responsable teórico do proxecto**. **Isidoro de Mileto foi o encargado da execución da obra**. Adicada á Sabiduría Divina, foi construída no lugar que anteriormente xa ocupara outro templo, destruído por unha revolta popular. “Sofía”, en grego, significa exactamente iso, sabedoría. As obras duraron só cinco anos, un tempo inusualmente breve para unha obra de tal envergadura. Esta rapidez atribuíuse aos consellos que o emperador recibiu directamente do ceo, pero a verdade é que provocou **numerosos problemas: houbo accidentes e diversas partes derrubáronse, incluída a gran cúpula, e tiveron que ser reconstruídas**.

Análise e comentario:

A planta xa revela que estamos ante un sentido artístico novo. É **un edificio ao mesmo tempo, centralizado e basilical**. Todo parece estar deseñado para soste unha gran cúpula de máis de 30 metros de diámetro e 56 de altura. O sistema é o seguinte:

O círculo da cúpula está inscrito nun cadrado e sostido por catro pechinas (elementos estruturais de forma triangular cun lado curvo). **Cada pechina está ancorada nun piar que chega ata o chan**. Estes piares eran a clave da suxección; por iso foron construídos con sumo coidado a base de pedras cadradas unidas con chumbo (as cúpulas romanas, como a do Panteón na capital italiana, asentábanse en grosos muros circulares).

Dende dentro, a impresión é que a cúpula está no aire. Todo, no interior de Santa Sofía, transmite unha **sensación de lixeireza, case de ingravidez**. O espazo central, libre de calquera obstáculo e unha iluminación perfectamente estudada, axudan a que o visitante se sinta nun entorno case sobrenatural.

Porén, **exteriormente a cúpula non amosa toda a súa magnitude porque está rodeada por un tambor cilíndrico que cubre un tercio da súa altura. Neste tambor, ábrese numerosas fiestras que iluminan ao templo**. Orixinalmente, unha grande parte do edificio estivo decorada con magníficos mosaicos bizantinos, destruídos posteriormente polos otománs case na súa totalidade, debido á súa condición musulmá. **Despois da conquista da cidade en 1453, modificouse a distribución interior da basílica e eliminouse a maior parte da ornamentación, buscando borrar o seu pasado cristián**.

Desde un primeiro instante, Santa Sofía (coñecida na época como Hagia Sophia) converteuse nun edificio mítico. Durante séculos, foi o templo máis importante da cristiandade e a partir do século XV, **cando Constantinopla foi tomada polos turcos, se lle incorporaron catro minaretes exteriores e transformouse nunha mezquita**, función que desempeña a día de hoxe.

Contexto histórico:

En primeiro lugar hai que ter presente que o prerrománico non é un estilo artístico concreto. Non existe a arte prerrománica como tal. A arte prerrománica é a denominación do primeiro gran período da arte medieval en Europa Occidental, coincidente no tempo coa **Alta Idade Media** (desde finais do século V ata o X).

Mentres que en Oriente a continuidade do Imperio romano permitiu o desenvolvemento da arte bizantina, a caída do Imperio romano de Occidente e a época das invasións bárbaras abriu en Europa unha etapa de gran inestabilidade política e decadencia cultural (coñecida como «época escura») na que os pobos xermanos fusionaron a súa arte con elementos perviventes da cultura clásica e conciliándoa co cristianismo.

Os pobos xermanos implantaron os seus reinos sobre territorios do vello Imperio romano Occidental e cada un deles desenvolveu un estilo artístico propio que os facía identificables. Polo tanto, o conxunto de artes prerrománicas non designan un movemento estético con formas artísticas ben definidas, senón que é a suma de cada unha das culturas que se dan en Europa antes do ano 1000.

Centrarémonos en tres desas artes, as que teñen incidencia directa na nosa península: **a visigoda, a asturiana e a mozárabe.**

-Arte visigoda: o reino visigótico de Toledo creouse na península ibérica tras a dominación romana. Son especialmente recoñecibles as súas igrexas (de reducido tamaño), e o emprego do arco de ferradura.

-Arte asturiana: Asturias foi o primeiro reino cristián da península ibérica implantado despois da conquista musulmá. A súa arte tivo lugar entre os séculos VIII e X nun territorio moi reducido. Destacan as súas construcións pétreas de tamaño moi reducido.

-Arte mozárabe: arte patentado polos cristiáns que viviron dentro do territorio musulmán nun período que abarca desde a invasión musulmá (ano 711) ata finais do século XI, conservando a súa relixión. O elemento máis característico da arquitectura mozárabe é o emprego do arco de ferradura califal e tamén as igrexas de pequeno tamaño. Fixo aparición en diferentes partes da península ibérica.

Obras a comentar.



Identificación:

Podemos observar unha fotografía de **Santa Comba de Bande**. Esta igrexa, de autoría descoñecida, foi construída a mediados do **século VII** no concello de Bande (Ourense). Pertence á **arte visigoda**, que como sabemos, podese englobar dentro do que chamamos prerrománico.

Contexto histórico-artístico:

Ao derrubarse o Imperio romano Occidental no século V, múltiples pobos xermanos penetraron e asentáronse no seu territorio fundando reinos independentes. Un deles foi **o pobo visigodo**, que, procedente do norte de Europa, **instalouse na península ibérica no ano 507 fundando un reino con capital en Toledo e que resistiría ata a invasión musulmá do ano 711**. Os visigodos eran un pobo arriano, desenvolvendo o seu período de máximo esplendor baixo o reinado de Leovixildo no século VI, e que remataría converténdose ao cristianismo. **Na península, crearon unha cultura integrando vellos elementos da civilización romana e deixaron manifestacións artísticas interesantes, centradas nas construcións relixiosas e no traballo da ourivaría** (destaca o Tesouro de Guarrazar). **As igrexas visigodas caracterízanse polo seu reducido tamaño, a súa aparencia robusta e o seu uso do arco de ferradura**, diferente do islámico por ser menos pechado. No caso concreto de Galicia, o poder tras o colapso romano ostentárono os suevos. Este pobo xermano foi o primeiro en implantar un reino (xa no 409 d. C.), pero sería conquistado polos visigodos no 585 d. C., que conseguían así a unidade peninsular. **A presenza visigoda en Galicia non foi demasiado intensa, destacando no artístico precisamente a igrexa de Santa Comba**.

Análise e comentario:

A igrexa está rodeada por un muro que a circunda e que se pecha por unha cancela de ferro. **Emprázase nun entorno rural, tendo presente que a vida urbana perdeu a súa centralidade tras a fin do mundo romano**. Só unha parte do edificio, como a decoración escultórica e a súa planta poden ser datadas no século VII, xa que **sufriu modificacións co transcorrer do tempo**. A entrada ao templo realízase a través dun soportal ou pórtico cuadrangular, que ten dous arcos abertos ao exterior, e o terceiro flanco na actualidade está pechado. A igrexa dispón dunha espadana que se fixo moitos séculos despois. No seu interior contén inscricións en latín nos muros, e a capela maior destaca pola presenza de pinturas murais de elaboración un tanto basta e inxenua. No teito da capela, hai representacións simbólicas como a pomba do Espírito Santo e o tetramorfos (os catro evanxelistas nas súas formas simbólicas). Estas decoracións complétanse con tallas vexetais, acios, flores, etc. tomados directamente dos modelos clásicos romanos. A ábsida ilumínase mediante unha xanela absidal e con elementos de mármore.

A planta orixinal do templo era de cruz grega inserida nun rectángulo, coa ábsida cadrada na cabeceira e un soportal aos pés. Cara ao século IX-X construíronse toda unha serie de capelas ou habitacións rodeando a planta e adoptando unha forma rectangular da que sobresaía soamente a ábsida. Co paso do tempo todas estas habitacións desapareceron e as dúas capelas laterais terían a función de servir de refuxio a camiñantes e peregrinos. O resto das salas eran utilizadas para o servizo dos monxes na súa vida diaria monacal. Aestas capelas encostadas aos lados do cruceiro só se podía acceder polo interior da igrexa.

A construción está realizada con grandes perpiaños labrados en granito, sen demasiada orde nas súas fileiras. **As bóvedas que cobren a igrexa son de canón construídas en ladrillo do tipo romano, salvo no cruceiro que se cobre con bóveda de aresta sobre un ciborio sostido por catro arcos de ferradura**, disposto en cruceiro e cuberto a catro augas. Presenta unha xanela en cada un dos lados. A bóveda do cruceiro tamén está realizada en ladrillo con disposición coñecida como espiña de peixe. O arco triunfal de ferradura que dá acceso á capela maior, apéase en catro columnas con dous capiteis de tipo corintio reaproveitados dalgún edificio romano e outras dúas de factura visigótica, que tentan imitar ás clásicas pero son máis bastas. O tellado da igrexa é de tella do país. As paredes están percorridas por impostas oqueadas que rompen a idea de verticalidade. No seu interior podemos atopar un ara romana que foi reutilizada como altar, un miliario romano que serve de pé á pía bautismal e un sartego de mármore



Identificación:

A vista amosa a igrexa de **Santa María do Naranco**. Está situada nas inmediacións de Oviedo e a súa cronoloxía lévanos ao **século IX**. Pertence ao conxunto da arte prerrománica e en concreto á **arte asturiana**.

Contexto histórico-artístico:

Cando os musulmáns conquistaron a Península Ibérica a comezos do século VIII, non o fixeron por completo, senón que se orixinaron uns pequenos núcleos de resistencia cristiá en zonas montañosas como a cordilleira Cantábrica ou os Pireneos. Na zona de Covadonga, Asturias, ao longo do século VIII vai ver o nacemento dun pequeno reduto rebelde que será quen de transformarse en reino. Esta monarquía ten a súa orixe no enfrontamento cos árabes e comeza co rei Alfonso I no 739. O Reino de Asturias xustifica o seu poder como lexítimo continuador da monarquía hispana visigoda e para conmemorar a súa filiación cristiá vai desenvolver un estilo moi concreto de arte, que vai pasar por varias fases atopando o seu esplendor a comezos do século IX (coñecida como etapa ramirense). Cando o Reino de Asturias logra expandirse e traslada a súa capital a León, este tipo de arte desaparece dando paso á introdución do románico.

Análise e comentario:

Santa María do Naranco é un **edificio de tipo relixioso**. Esta tipoloxía, elaborada con pedra e toba, corresponde concretamente ao período ramirense. En principio foi un pavillón palaciego destinado a festas, caza e tamén aposentos do rei. Máis tarde foi consagrado como igrexa en honra de Santa María. **Os perpiaños de pedra están labrados toscamente e dan unha aparencia robusta, típica de todas as manifestacións artísticas prerrománicas. A planta é rectangular e presenta dous niveis. O nivel inferior consta de tres salas** (unha central, de maiores dimensións, e dúas laterais, que servían de oratorio e baño). Ao exterior obsérvanse xanelas de pequenas dimensións e un zócalo que realza o edificio. **O piso superior** (ou planta noble), ao que se accede por unha escaleira exterior, **presenta dous pórticos ou miradoiros abertos cara o exterior**, ao leste e ao oeste. **Aquí xa se presentan algúns precedentes do que vai ser o románico, como a bóveda de canón con arcos faixóns e capiteis pétreos derivados do corintio. O sistema complétase con contrafortes no exterior. Este modelo construtivo que transmite os empuxes da bóveda constitúe un claro precedente da arte románica** e por outra banda os arcos de medio punto peraltados influirán na catedral de Santiago de Compostela. O espazo interior artículase para evitar a monotonía mediante arcos (dividen a bóveda en tramos), columnas sogueadas (con forma de soga) e arcos cegos evitando un muro continuo. A decoración é moi notable, especialmente o relevos nos muros e clipeos (escudos de tipo grego) con escenas de caza, festivas e fantásticas. É probable que tamén tivese pinturas no interior. Desde fóra, podemos observar a forma de prisma rectangular do conxunto, cun tellado adúas augas e os contrafortes que xa antes comentamos. Todo isto dá unha sensación de gran verticalidade á edificación.

A parte máis famosa da igrexa son os miradoiros dos lados curtos do rectángulo con tres vans de arcos peraltados sobre columnas sogueadas e decoración de medallóns e clipeos. Na parte inferior tamén existen tres vans que dan ao oratorio e na parte superior repítese o esquema con tres vans con función decorativa (pois non hai piso).

A arte asturiana, sorprende pola súa modernidade que a leva a influír no románico español: arcos de medio punto peraltados, o uso xeneralizado da bóveda de canón, variedade de soportes e riqueza ornamental. Pola contra, o tamaño reducido das súas construcións e a robustez con que se elaboraban demostran que estamos claramente no prerrománico, que é propio da Alta Idade Media. Adoitan ser edificios construídos en aparello de cachotería, e nótrese de múltiples influencias, desde a arte visigoda ou a mozárabe, ata a arte carolinxa, que é coetánea da asturiana.



Identificación:

Podemos observar a capela de **San Miguel de Celanova**. Trátase dun edificio prerrománico, propio da **arte mozárabe** que foi erixido a comezos do **século X** no concello ourensán de Celanova. O seu autor é descoñecido.

Contexto histórico-artístico:

Cando desaparece a monarquía visigoda coa invasión musulmá a principios do século VIII, a maioría da poboación hispano-visigoda quedou baixo o seu dominio, pero lograron conservar a súa relixión e empregaron o latín xunto co árabe. Estes cristiáns, influenciados pola convivencia con persoas de cultura islámica denomínanse mozárabes.

Na Reconquista, a partir dos núcleos de resistencia organizados no norte peninsular, moitos daqueles cristiáns mozárabes abandonaron Al-Ándalus, fundamentalmente desde a segunda metade do século IX, para repoboar as terras recuperadas polos reis cristiáns (ao norte do río Douro). Facíanos movidos polas persecucións que se lle deron aos cristiáns en determinados momentos e polas mellores condicións de vida que se lles ofreceron nas terras recuperadas. Por iso **á arte mozárabe denomínaselle tamén arte de repoboación**. Durante o século X, Galicia, integrada dentro da monarquía astur-leonesa, non atraeu a tantos mozárabes como outras zonas da submeseta Norte. Os edificios galegos mozárabes son máis tardíos que os leoneses. **As principais características da arquitectura mozárabe son a ausencia ou sobriedade na decoración exterior, o uso do arco de ferradura califal, o uso do alfiz, o uso da columna (coroadada por capiteis corintios decorados con elementos vexetais moi estilizados), a decoración a base de modillóns a rolos.**

Análise e comentario:

Construído en sillería ben labrada con aparello de soga e tizón, distribúe o seu interior en tres ámbitos. A primeira parte é unha pequena antesala a modo de adro, a segunda sala de planta cadrada é de altura maior que as restantes e podémola considerar o centro da capela, e unha terceira sala ou ábsida tan pequena que apenas hai sitio para unha persoa. As salas atópanse separadas entre si por arcos de ferradura. O arco que comunica a sala central coa ábsida ademais de ser de ferradura dispón dunha moldura en forma de alfiz que lembra moito ao mihrab da Mesquita de Córdoba. A entrada á capela realízase por unha porta adintelada situada na fachada sur. A iluminación realízase a través de seis alongadas xanelas abocinadas rematadas en arco de ferradura. Sobre a porta de entrada atopamos unha lápida fundacional en latín. A cuberta exterior é de tella a catro augas. As cubertas exteriores dos corpos extremos son a dobre vertente. No beirado do tellado podemos atopar unha serie de canzorros en forma

de rolos que rodean toda a sala central, o que permite realizarun saledizo e agrandar o tellado dándolle un tamaño máis grande do que en realidade dispón.

San Miguel de Celanova **ten catro contrafortes**, dous na súa fachada norte e dous na súa fachada sur. Dáse a circunstancia que estes contrafortes **non cumpren ningún labor de reforzo das naves**; dado que non teñen función algunha, deberon ser postos nese lugarcon algún motivo que descoñecemos. Polo interior, a nave central cóbrese cunha bóveda arestada en ladrillo sostida por arcos peraltados. O resultado final é que neste pequeno edificio, de menos de 22 m², podemos comprobar a relación entre a arte visigoda e a mozárabe.

Introdución

A Baixa Idade Media é a etapa comprendida entre os séculos XI e XV. Ao final da Alta Idade Media, tivo lugar unha segunda onda de violentas invasións en Europa (esta vez a cargo dos normandos, dos eslavos, dos maxiarios e dos sarracenos). Este feito coincidiu coa fin do Imperio carolingio, que era o máis parecido á unha orde política desde os tempos da Antiga Roma. A combinación de ambos factores espertou os peores presaxios entre a poboación e dende o cristianismo difundíase o rumor de que o mundo ía rematar no ano 1000, sendo o desánimo colectivo a actitude dominante. A maiores, nesta época Roma e Bizancio rachaban a súa unidade relixiosa e a Igrexa dividírase entre católicos e ortodoxos.

Chegado o momento crucial, o primeiro día do ano 1000 non se produciu ningún dos cataclismos profetizados, e o temor deu paso á esperanza entre unha sociedade analfabeta e empobrecida. Dende a crise do milenarismo en diante, ábrese a etapa coñecida como Baixa Idade Media, que fronte á decadencia característica da Alta, vai significar unha época de recuperación que culmina no 1492 co redescubrimento de América e o comezo da Época Moderna.

A arte na Baixa Idade Media

A nivel artístico, este novo momento histórico tivo as súas consecuencias estéticas. Dalgún xeito, isto é produto da sociedade que, tras a caída do imperio de Carlomagno e os terrores apocalípticos do ano 1000, volvía a ter unha certa estabilidade. Estes son os séculos de consolidación definitiva do feudalismo, un sistema no que a sociedade estaba dividida en grupos sociais pechados aos que se pertencía por nacemento. Estas categorías eran tres: nobreza, clero e o campesiñado. Os dous primeiros tiñan privilexios que lles permitían un dominio completo da sociedade e vivir a costa do traballo dos non privilexiados, xeralmente campesiños baixo unha situación de servidume. O feudalismo é o sistema político, económico e social máis identificable coa Época Medieval e o seu símbolo construtivo, sempre será o castelo.

Os dous grandes estilos da arte medieval en xeral, e baixomedieval en particular van ser o románico e o gótico. Estes dous xéneros denomínanse estilos internacionais, xa que contrariamente ao que sucedía coas artes prerrománicas (onde cada pobo tiña as súas propias tipoloxías), aquí van seguirse unha serie de patróns unificados para todos aqueles lugares de Europa seguidores do catolicismo romano. Estas dúas artes abarcan, por tanto, os cinco séculos que supoñen a última fase do medievo.

ARTE ROMÁNICA

Coñecemos como románico á arte que se difundiu por Europa occidental durante os séculos XI e XII. **O románico foi a primeira linguaxe artística unitaria desde o Imperio romano, e acababa coa variedade creativa dos séculos da Alta Idade Media.** Esta unificación artística é reflexo da existencia tamén dunha certa unidade cultural e política, que tiña ao cristianismo como unha das súas bases máis importantes.

Aínda que hai discrepancias en canto ao foco das primeiras manifestacións, crese que o románico orixínase en Francia, lugar onde este estilo tivo o seu maior desenvolvemento na segunda metade do século XI e durante o século XII. O románico é a arte da recuperación medieval, tras superar o medo milenarista e implantar o sistema feudal. **É o estilo dominante da Plena Idade Media, época das grandes peregrinacións, das Cruzadas e do triunfo do monacato.** A relixiosidade moveu a moitas persoas para peregrinar aos lugares que estaban especialmente vencellados ao cristianismo, como Xerusalén, Roma e

Santiago de Compostela. Foi en Francia onde se formaron un dos tipos principais de igrexa románica: as chamadas igrexas de peregrinación. Trátase, como o seu nome indica, dos templos que xurdiron nas poboacións que servían de paso ou eran meta das peregrinaxes. Nestas igrexas, a arquitectura adáptase a unhas condicións moiespeciais, como eran albergar a grandes masas de peregrinos e a non poucos sacerdotes.

Compostela, no extremo máis occidental da península ibérica, converteuse nun importante lugar de peregrinación a partir do século IX. Supostamente, porque nese lugar apareceran os restos do Apóstolo Santiago. A historia das Cruzadas é tamén fundamental para entender o mundo medieval. Ao longo do século XI, os musulmáns foran conquistando os chamados Santos Lugares, aqueles nos que se desenvolve a vida de Xesucristo. No ano 1095, o Papa Urbano II decidiu iniciar unha guerra relixiosa para liberar estes territorios do dominio dos musulmáns. Nos douscentos anos seguintes, houbo varias cruzadas máis. Non conseguiron conquistar Terra Santa, pero foron útiles para desenvolver os intercambios culturais e comerciais entre Oriente e Occidente.

Características da arquitectura románica:

O Románico non é un “simple” estilo artístico. Hai que consideralo máis ben como a tradución á arquitectura de toda a visión do mundo establecida polo cristianismo occidental. Por suposto, cando falamos de arquitectura neste momento, falamos de arquitectura relixiosa. **Todo o que se constrúa ten que estar ao servizo de Deus, e só en segundo lugar ao servizo dos seus reis ou poderosos en xeral.** Por tanto, **a arquitectura románica é, sobre todo, unha arquitectura de igrexas e de mosteiros.** Unha das características principais da Idade Media é que a vida se fixo maioritariamente rural desde os seus inicios. A Igrexa adaptouse a esta circunstancia creando **mosteiros, lugares autosuficientes habitados por monxes, que eran os lugares centrais da vida cultural do momento.** Ademais dunha igrexa e residencia para os monxes, tiñan todo o necesario para a vida dos seus habitantes, como hortos, cuadras, muíño, etc. Foron na súa maioría importantes centros culturais. As súas bibliotecas e scriptoria permitiron a difusión do saber. A mediados do século XII, o clero urbán, dirixido polos bispos, comeza a predominar sobre o clero regular dos mosteiros. Isto tradúcese na construción dalgunhas catedrais, que se converten en símbolo da importancia que están a adquirir algunhas cidades (por exemplo Oviedo ou Compostela).

Xeralmente, os do románico son edificios combados con bóvedas de canón (as que se desenvolven a partir de arcos de medio punto ou semicirculares), ou con bóvedas de aresta (orixínanse ao cruzarse perpendicularmente dúas bóvedas de canón). O arco característico é o de medio punto, que concentra toda a carga nun só lugar e, por tanto, é fráxil. Tende a crebarse provocando o derrube do edificio. Para evitar isto, **os arquitectos recorreron a muros extremadamente grosos, reforzados por contrafortes nos puntos críticos. Nos muros, abríase a menor cantidade posible de ocos.** As xanelas, eran poucas e pequenas e unha consecuencia de todo isto era a escuridade dos edificios, que confería solemnidade aos actos que se celebraban neles. O espazo interior estaba habitualmente dividido en naves, separadas por columnas e piares tamén fortes e macizos, preparados para soportar o enorme peso das masas de pedra. As columnas adoitan ser cilíndricas, aínda que os piares teñen formas variadas (cruciformes, fasciculados...). As naves conducen ao espazo máis sacro da igrexa, a cabeceira, onde se atopa o altar (case sempre orientado ao Leste, o que identifica a Cristo co Sol nacente), que adoita ter forma de ábsida semicircular. Nas igrexas de certa importancia, construíuse tamén un deambulatorio, corredor circular situado entre o altar e as capelas radiais da ábsida. Servía para que os fieis puidesen contemplar as reliquias sen estorbar no desenvolvemento da misa.

A arquitectura románica non persegue a elevación xa que por entón tiñan problemas técnicos para construír edificios elevados. Erixían edificios baixos e robustos, en consonancia coa sociedade rural da

época e cunha concepción da relixión baseada no medo, no temor á fin dos días. En consonancia con isto, era preferible que a “casa de Deus” fose un lugar misterioso e sobrecolledor. Cando, nos séculos seguintes, cambie esta concepción, cambiará tamén o deseño dos templos: chegaría o estilo Gótico.

Escultura románica:

Como dixemos, a escultura románica está moi relacionada coa arquitectura. Isto favoreceu o desenvolvemento dos relevos. Os lugares principais para a localización destes eran as portadas dos templos. **O feito de que a inmensa maioría do pobo fose analfabeta fixo que a Igrexa se propuxese adoutrinar á xente mediante escultura e pinturas. A decoración dos templos era considerada “a Biblia dos pobres”, dos que non sabían ler.** Portanto, esta decoración formaba parte esencial da propia arquitectura. As esculturas, sobre todo en relevo, enchen as fachadas e as portadas das igrexas, dos mosteiros e das primeirascatedrais, así como os capiteis das columnas.

Os mestres elaboraban as decoracións en lugares de paso obrigado, e así todos os fieis as vían, o que facilitaba que fosen instruídos na doutrina cristiá. **A característica principal da escultura románica é o seu antinaturalismo. O obxectivo dos artistas non é imitar fielmente a natureza senón ser símbolos dos preceptos relixiosos. Por tanto, os artistas non tiñan problema en alterar as proporcións das figuras se iso lles servía para transmitir a mensaxe con máis claridade** (o que se chama perspectiva xerárquica, onde os personaxes principais teñen un tamaño máis grande). É crucial ter presente a lei do marco, é dicir, a ditadura do marco arquitectónico. Desta forma, as figuras teñen que adaptar a súa forma ao espazo de portadas, capiteis ou modillóns, o que fai que algunhas veces teñan posturas forzadas ou case imposibles.

Nas décadas anteriores ao ano 1000 e ata o 1033 (milenario da morte e resurrección de Cristo) xerouse un sentimento de medo ante o que se consideraba a proximidade do findo mundo. A este terror, colaboraba o clima de guerras, epidemias e fame. Quizais isto teña que ver con que a principal fonte iconográfica fose a Apocalipse, libro sacro (incluído na Biblia) que recolle a visión de San Xoán sobre o remate dos tempos, cando Cristo volve para dirixir o Xuízo Final.

Neste relato, inspírase o tipo de imaxe coñecido como Pantocrátor, representación de Cristo situado no interior dunha mandorla ou améndoa. Está rodeado polo Tetramorfos, visión simbólica dos catro evanxelistas, que son o león (San Marcos), o touro (San Lucas), a aguia (San Xoán) e o anxo (San Mateo). A man dereita de Deus e outra representación típica da escultura e da pintura románica, que expresa a intervención divina nun determinado contexto. O Agnus Dei ou cordeiro místico que redime aos homes triunfa sobre a morte tamén é un elemento moi característico. Outros símbolos moi recurrentes son o Crismón acompañado das letras gregas alfa e omega (é o símbolo de Cristo, principio e fin de todas as cousas), a pomba como símbolo do Espírito Santo e a maiores destes, outros moitos procedentes da Biblia. No románico tamén atopamos escenas de tipo profano, pero con carácter simbólico (como os meses do ano, reflectidos con imaxes relativas ás tarefas agrícolas ou a vida dos campesinos). Para acabar, diremos que a nivel ornamental aparecen tamén elementos vexetais e xeométricos.

Pintura románica:

Cumpría a mesma función que a escultura, comunicar os sentimentos relixiosos, entendendo que os templos eran espazos para atoparse con Deus. A estrutura da arquitectura incluía espazos amplos, idóneos para albergar as pinturas (como eran os muros, fachadas, altares, etc). Os temas principais, ao igual que na escultura, son Cristo entronizado, a Apocalipse, a volta de Cristo para o Xuízo Final, o Pantocrátor, o Tetramorfos, a Dextera Domini, o Agnus Dei... A mensaxe é moi clara, pretendendo dicir

que o home é fráxil e pecador, e a lei de Deus premiará aos bos e castigará aos malos. A Virxe, como na escultura, exalta a súa virxinidade e maternidade. A súa actitude é hierática e non mantén ningunha comunicación co neno, que se apoia nas súas pernas. As figuras humanas apenas aparecen, senón é estrictamente necesario nas narracións bíblicas. As figuras profanas e os signos do zodiaco están presentes relacionando o sometemento do home aos tempos que marca a natureza e, por tanto Deus. Atopamos tamén representacións de animais, sobre todo, bestas que simbolizan o pecado a través da súa fealdade.

Obras a comentar.



Identificación:

A obra presentada é unha vista do interior da **Catedral de Santiago de Compostela**. Esta edificación é unha obra mestra da **arquitectura relixiosa románica** e foi realizada **entre 1075 e 1128**. Na obra colaboraron artistas franceses e peninsulares. Dalgúns sabemos o seu nome, como o **maxister Bernardo o Vello** ou o **Mestre Mateo** (artífice do Pórtico da Gloria). Moitos outros permanecen no anonimato.

Contexto histórico-artístico:

A orixe da catedral compostelá atópase na tradición de que o apóstolo Santiago predicou nestas terras e o seu corpo foi soterrado neste lugar, que foi sinalado cunhas luminarias e pasou a chamarse *Campus Stellae*. O sepulcro do apóstolo Santiago foi redescuberto cara ao ano 829. O feito de ser a única tumba conservada dun dos doce discípulos de Xesús (xunto coa de San Pedro, en Roma), converteu a Compostela no centro dun movemento de peregrinaxe que alcanzou a toda a cristiandade europea. Deste xeito nacía o Camiño de Santiago, unha rota de peregrinación que acababa precisamente aquí o seu percorrido. Os distintos ramais (Camiño Francés, Inglés, Portugués...) desta vía uníanse para concluir en terras galegas. Para conmemorar o achádego dos supostos restos, construíuse en primeiro lugar un edificio prerrománico que sería destruído por Almanzor.

Nese mesmo lugar, a finais do século XI, dá comezo a construción da catedral, promovida por Alfonso VI de León xunto co obispo Diego Peláez. Remata na primeira metade do século XII en tempos do arcebispo Xelmírez, o gran valedor da obra. Nesta ocasión, aprovéitase a crise do califato de Córdoba e o avance da Reconquista invertindo os numerosos recursos procedentes das parias en levantar un templo colosal que ubicase a Compostela ao nivel de Xerusalén e de Roma.

Coincidindo co esplendor da Igrexa e do poder cluniacense, o Camiño de Santiago facilitou os intercambios culturais entre lugares de todo o continente e levou a fama da cidade e da monarquía asturleonese (á que pertencía Galicia por aquel entón) ao estranxeiro. Estes feitos suceden nunha Europa ruralizada e feudal, pero que lentamente se ía abrindo ao mundo das cidades, do comercio e dos primeiros burgueses medievais, sempre baixo a atenta mirada da Igrexa Católica como controladora única das conciencias.

Hoxe en día, a Santiago de Compostela seguen acudindo miles de peregrinos todos os anos. Trátase dun dos centros artísticos e culturais con máis repercusión mundial.

Análise e comentario:

Esta gran obra románica, **realizada con perpiaños de granito, responde ao típico modelo das igrexas de peregrinación, con planta de cruz latina de tres naves e unha cabeceira con xirola e absidiolos. O edificio presenta na entrada un nártice, no que se ubica o Pórtico da Gloria** . Na construción primitiva, situábanse a cada lado deste sendas torres de planta cadrada.

O interior do templo divídese en tres naves lonxitudinais. A central é máis ancha e máis alta, cubríndose cunha bóveda de canón. Sobre as naves laterais álzase a tribuna onde os peregrinos podían e poden emprazarse.

Os elementos sustentantes das naves son paires compostos con columnas pegadas e que se prolongan ata os arcos faixóns da bóveda central. O peso recae nos muros e nos contrafortes exteriores, que evitan o derrubamento das naves laterais. O transepto tamén se distribúe en naves con sendas portadas cara ao exterior do edificio. Sobre o cruceiro (punto onde o transepto se cruza coa nave central) hai un elegante ciborio. Os vans exteriores da edificación, abocinados, proporcionan luz á parte superior da nave central, o que contrasta coa penumbra da zona inferior. A escasa iluminación invita ao recollemento.

Todo o espazo interior do templo está organizado de xeito que os fieis (tras concluir aquí a súa peregrinación) poidan acceder á catedral e percorrela chegando á xirola, visitando a tumba do Apóstolo que está na cripta e sen interferir nas cerimoniais relixiosas.

A Catedral de Santiago de Compostela, é un dos mellores exemplos da arte románica. Esta obra resume perfectamente as ideas deste estilo nacido en Francia na Plena Idade Media e que se difundiu por Europa a través de camiños de peregrinación, cruzadas e mosteiros. Un estilo ao servizo da relixión, dos privilexiados e do feudalismo. A construción simboliza o poder que van adquirindo os reinos cristiáns do norte fronte a Al-Ándalus, dominador da maioría da Península. Neste senso, a propia planta da igrexa é a imaxe da cruz de Cristo (planta de cruz latina), que morreu para a salvación do mundo.



Identificación:

Temos diante unha vista da **Fachada das Praterías**, obra do **Mestre Esteban** (tamén chamado Mestre das Praterías). Hoxe sabemos que os escultores que participaron na fábrica desta fachada son polo menos tres: o Mestre Esteban, o **Mestre do Cordeiro** e o **Mestre da Traición**. É a portada da fachada sur do cruceiro da Catedral de Santiago de Compostela. Lévouse a termo **entre 1103 e 1117**, dentro dos estándares da **arte románica**.

Contexto histórico-artístico:

A catedral compostelá, especialmente nos tempos de Diego Xelmírez, foi concibida como un templo de referencia dentro do cristianismo e todo nela debía ser de dimensións monumentais. Ao igual que outras partes da edificación, **a Portada das Praterías foi concibida “a maior gloria” de Xelmírez, o primeiro arcebispo de Santiago de Compostela**. Pretendíase que a temática relixiosa alcanzase niveis descoñecidos e **todos os elementos típicos do románico fanse presentes neste conxunto escultórico: carácter monumental, esculturas traballadas en relevo, adaptación ao marco arquitectónico, xerarquía en función do tamaño, antinaturalismo, *horror vacui* e función didáctica**. A participación de varios mestres canteiros especializados danos unha idea do poder económico do Santiago medieval e da ambición daqueles que concibiron a gran reforma da Catedral.

Análise e comentario:

A fachada das Praterías é unha **dobre porta elaborada en granito e mármore con relevos**. **Estrutúrase como unha portada de medio punto abucinada**, algo pouco corrente no románico. Acolle moitas esculturas pensadas nun principio para a fachada da Acibebería (fachada norte do cruceiro da catedral de Santiago de Compostela).

O tímpano da porta esquerda está dedicado ás Tentacións de Cristo. Na parte inferior dereita aparece unha muller vestida cunha túnica longa transparente, que deixa en evidencia a súa anatomía, cabelo longo e despeitado e cunha caveira entre as súas mans. Acerca desta muller existen dúas versións: a primeira, afirma que se trata de Eva e aludiría ao pecado orixinal; a segunda, defende que é unha muller adúltera, en concreto a do Códice Calixtino. O cabelo longo e despeitado da muller informa ao crente da súa desorde moral e a caveira entre as súas mans da penitencia por pecar. Noutra escena, anxos demoníacos colocan ao Señor sobre o pináculo do templo, outros preséntalle pedras e rétano a que as convirta en pan, e algúns amósanlle os reinos do mundo que lle regalarían se os adorase; pero tamén aparecen anxos bondadosos adorándoo con incensarios.

O tímpano da porta dereita está dedicado á Paixón de Cristo. Aparecen escenas dedicadas ao Prendemento, ao Cirineo, á Flaxelación e á Coroación de espiñas; tamén a creación de Eva, Cristo nun trono, o sacrificio de Isaac e a Adoración dos Reis Magos ao Neno Xesús. Outras figuras que chaman a atención son un raposo engulindo unha lebre e unha muller mal vestida cun animal no colo.

Nas xambas das portas aparecen apóstolos e profetas facendo as veces de gardiáns do paraíso e anxos trompeteiros nas enxaitas dos arcos. Recoñecemos a imaxe do rei David sentado no seu trono coas pernas cruzadas tocando un instrumento musical (personifica o triunfo do ben sobre o mal). Das once columnas das portas todas son de granito excepto as dos extremos e a do centro que son de mármore e todas elas culminan cun capitel corintio.

O centro do friso está ocupado pola figura de Cristo bendicindo, acompañado do apóstolo Santiago (tamén están representadas moitas outras figuras bíblicas, como dous leóns que soportan un crismón, o Pai Eterno dentro dun medallón coas mans abertas e rodeado de anxos, San Andrés, a Virxe María e o Neno Xesús, San Xoán e a expulsión de Adán e Eva do paraíso).

A fachada das Praterías pasa por ser un dos conxuntos escultóricos máis singulares de todo o románico por presentarse nunha dobre porta e pola densidade escenográfica e de contido.



Identificación:

A obra que se nos presenta é o **Pórtico da Gloria**, célebre relevo ubicado na Catedral de Santiago de Compostela. Foi elaborado a **finais do século XII** polo **Mestre Mateo** xunto aos seus discípulos. Trátase dunha obra mestra da **arte románica**.

Contexto histórico-artístico:

Partimos dun momento de recuperación na Europa da Plena Idade Media, a partir do século XI. **Os camiños de peregrinación como o de Santiago viven a súa época dourada e para a península ibérica, este século significa a crise do califato e dos reinos de taifas.** Isto facilita a reconquista, a repoboación e a chegada de recursos aos reis cristiáns mediante os tributos ou parias (acéptase que o Pórtico comezou a construíse en 1188 logo dunha doazón de dous mil maravedís, e rematou en 1211). O Camiño de Santiago fomentaría o comercio e o tránsito de ideas e culturas nesta época, así como a construción de pontes, hospitais e albergues para os peregrinos. En suma **foi un crucial factor de desenvolvemento e o vehículo da arte románica por boa parte do continente.** Nunha época gloriosa para a Igrexa, a construción da Catedral de Santiago está relacionada coa afluencia de peregrinos e a labor de promoción que fixo o arcebispo Xelmírez.

Análise e comentario:

Nun nivel tipolóxico, a obra responde a un **relevo elaborado en mármore e granito**, que **orixinalmente estivo policromado con cores rechamantes e brillantes.** O Pórtico **organízase en tres arcos (os dous laterais carecen de tímpano).** O da esquerda presenta escenas do Antigo Testamento, o central que é o máis coñecido presenta no tímpano o tema da Apocalipse e o arco da dereita representa ao Xuízo Final. A obra está pensada para que o espectador faga unha lectura cronolóxica de esquerda a dereita.

Para analizar polo miúdo esta complexa obra debemos facer unha descrición iconográfica para non perder detalle. O gran arco central está dividido por un parteluz no que se pode observar de abaixo arriba, e comezando pola base, a un home con barba que podería ser Adán, Sansón, Moisés ou Abraham. Esta figura masculina está a abri-lle a boca a uns leóns que actúan como respiradeiros da cripta inferior. No fuste represéntase a árbore de Xesé, suposta árbore xenealóxica de Xesús. No capitel, vemos o tema da Trindade mediante unha pomba que simboliza ao Espírito Santo e o Pai que sostén ao fillo e que leva o libro da Revelación. Encostado ao fuste pero semellando estar exento, vemos ao Apóstolo Santiago en actitude acolledora. Por último, hai un capitel coa temática das tentacións de Cristo. Neste mesmo parteluz pero na parte posterior atópase unha figura en actitude penitente que se pensa que é o propio Mestre Mateo.

No tímpano aparece Cristo Xuíz cos brazos abertos, mostrando as súas chagas, e rodeado de San Marcos (o león), San Mateo (unha caixa de impostos, alusión á súa condición de recadador), San Lucas (un touro) e San Xoán (a agúa). No lado da nosa esquerda na parte superior represéntase ao pobo de Israel e no da nosa dereita ao pobo elixido. Na parte inferior vemos anxos cós símbolos da paixón (a columna, a cruz, a coroa de espiñas, a xerra de Pilatos, unha esponxa, os cravos e a lanza, a fouce e o martelo). Na arquivolta figuran os vintecatros anciáns da Apocalipse con instrumentos musicais dispostos en sentido radial e charlando en parellas. No lado esquerdo do arco represéntanse

as herexías e nas xambas están os profetas (Isaías, Daniel, Xeremías...) que sorrín e dialogan. No lado dereito, na parte superior, contemplamos os pecados capitais e un anxo debaixo. Nas xambas dese lado figuran os apóstolos Pedro coas chaves, Pablo cun libro e Santiago con Xoán, mozos e sorrindo. Desta forma nas xambas únense o Vello Testamento (os profetas) e o Novo Testamento (os apóstolos).

Deixando o significado relixioso e centrándonos no escultórico, **o Pórtico da Gloria presenta elementos habituais do románico como o *horror vacui* (medo ao baleiro) e a adaptación ao marco, sobre todo no tímpano e arquivoltas. Non embargante, obsérvanse aspectos estilísticos que son antecedentes do gótico. Deste xeito, pódese notar que as figuras empezan a independizarse do marco arquitectónico nas xambas e no parteluz, onde adquiren un volume ou corpo que antes non tiñan (por exemplo o Apóstolo Santiago). Outro punto importante será que a representación anatómica é máis realista, natural, de canon máis estilizado (os pregos son voluminosos, dinamízanse e caen elegantemente). Os rostros son máis naturais, exprésanse, sorrín e dialogan, outorgando ás figuras unha humanidade e sensibilidade. Os personaxes empezan a individualizarse, non todos os rostros son iguais, cada un mostra a súa personalidade.**

O Pórtico da Gloria influíu posteriormente en moitas outras obras de arte galegas, especialmente no Pórtico do Paraíso, da Catedral de Ourense. **Ten unha función didáctica. Servía para ensinar os dogmas e as mensaxes teocráticas da Igrexa, promovendo a piedade, as vías de salvación e a vida dos santos.** A maiores, ao ser un templo de peregrinacións, este pórtico non podía ser só de ensino ou aviso sobre o Xuízo Final, senón que buscaba facerlles sentir aos camiñantes a esperanza dunha salvación a cargo do “Rei de reis” que os acolle e mira tras a súa longa marcha.

Esta obra sitúase xa na derradeira etapa da escultura románica e algúns expertos clasifícanla como arte protogótica. No ano 2008, o Pórtico foi froito dunha fonda restauración que tras dez anos de minuciosos traballos permitiron recuperar as cores orixinais sorprendendo ao mundo da arte por completo.

ARTE GÓTICA

Introdución

A arte gótica é un estilo artístico que predominou na arquitectura relixiosa, na escultura e na pintura de Europa entre a fase final do século XII e comezos do século XVI, solapándose co movemento cultural do Renacemento. Precedeuno a arte románica (séculos XI-XII). O gótico é o segundo grande estilo internacional, con características común para todos os lugares onde se elaboraron estas manifestacións artísticas, tal e como xa sucedera co románico. A diferenza deste último, na arte gótica existen algunhas variantes rexionais, especialmente a partir do século XIV.

Considérase que a arte gótica tamén ten o seu foco inicial en Francia, en concreto na basílica da abadía real de Saint-Denis (próxima a París), catalogada como o primeiro monumento de estilo gótico. Foi construída a partir do 1140 por Suger, o abade ou superior dese mosteiro, considerado como o impulsor desta nova arte. Nun principio, o termo gótico foi designado de maneira despectiva polos escritores italianos clasicistas do Renacemento que consideraban a todo o que non era clásico como unha fealdade. Atribuíanlle a arte gótica (“propia dos godos”) ás tribos bárbaras que destruíran ao Imperio romano e á cultura clásica no século V d. C.

Como principal estilo artístico da Baixa Idade Media, o gótico foi a expresión do auxe das cidades (chamadas burgos) e dos seus habitantes (chamados burgueses), que escapaban da opresión feudal que se vivía no entorno rural. Debemos concluir que o gótico é un estilo artístico urbano que representa a un novo modo de vida e á definitiva recuperación económica que se vai vivir no final da Época Medieval. Para deixar patente este novo modelo de vida, **vanse edificar grandes construcións nas florecentes cidades destacando como tipoloxía as universidades, os conventos, as lonxas, os concellos, as torres do reloxo e fundamentalmente as catedrais.**

A arte gótica foi valorada partir do século XIX, cando comeza a considerarse grandilocuente e imponente. **Entre as características principais da arte gótica destácanse o principio da estética da luz como fundamento de todo arte;** a aplicación de innovadoras técnicas de arquitectura que permitiron alcanzar o estilo único de teitos altos mediante arcobotantes e vidreiras; o deseño de formas extravagantes aplicadas tanto na escultura como na decoración arquitectónica e nas artes plásticas e a decoración con materiais brillosos e o uso de cores vivas, para exacerbar o concepto de luminosidade.

Entre as catedrais góticas máis impactantes podemos incluír a de Milán e a de Florencia en Italia, Reims e Chartres en Francia, Lincoln e Salisbury (Inglaterra), Colonia en Alemaña, e no caso español, as de León, Toledo e Burgos.

A nivel escultórico, os nomes de Nicola Pisano, Gil de Siloé e Rodrigo Alemán non deben ser pasados por alto.

No plano pictórico, o gótico vai dar un salto exponencial con respecto ao románico a nivel técnico, productivo e de importancia. **Danse dúas escolas principais,** unha en **Flandres** (con artistas tan valorados como *O Bosco*, van der Weyden, os Brueghel ou Jan van Eyck) **e a outra en Italia** (nesta destacan Giotto, Cimabue ou Fra Angelico).

Arquitectura:

A arquitectura foi a máxima expresión da arte gótica, baseada no concepto da luz como fundamento e símbolo da divindade. A arte gótica naceu da idea teocentrista na que Deus era o centro da realidade e consideraba que todo o que conformaba ao universo era reflexo da luz divina. Na arquitectura sumouse, ademais, o desenvolvemento de novas técnicas sofisticadas como son as seguintes:

- As **bóvedas de cruzaría.** Consistían nun tipo de teito conformado por un sistema de bóvedas entrecruzadas que, á súa vez, eran atravesadas por arcos oxivais ou apuntados. Este sistema resultaba de soporte para distribuír o peso da estrutura cara aos piares.
- Os **arcobotantes.** Consistían nuns medios arcos construído na parte externa da edificación e que se apoiaban nos muros laterais. Resultaban unha guía de soporte das bóvedas interiores.
- O **arco oxival.** Trábase na terminación en punta de ventás e portas que acentuaban a sensación de altura. Este ornamento arquitectónico empregábase en contraposición xeométrica e de maneira repetida cara ao interior.
- As **vidreiras.** Consistían en extensas paredes de vitrais situadas na metade superior da edificación e contidas por un sistema de columnas. Estas cristaleiras tiñan cores vivas e imaxes relixiosas que reflectían a luz do sol cara ao interior, recreando unha experiencia emocional e expresionista que reforzaba o concepto de teocentrismo.

Escultura:

A escultura gótica caracterizouse por representacións naturais tal e como se percibían no mundo real, sen aplicar significados simbólicos como sucedía coa arquitectura e o manexo da luminosidade. Entre as principais características da escultura gótica destácanse:

- O **naturalismo nas figuras** e as posturas corporais que non eran tan ergueitas ou solemnes como as da arte románica.
- A **expresión de sentimentos** de dor, tenrura, empatía, entre outros, a través do realismo na expresión dos xestos.
- O **gran nivel de detalle** nas representacións humanas, tanto do corpo como dos accesorios.
- O uso como ornamento da arquitectura gótica nas columnas e os parteluces (columnas que se sitúan na metade de portóns ou ventás dividíndoas). O **uso de técnicas para recrear a profundidade dos obxectos** e o nivel dos detalles. A manifestación da arte en novos soportes como os retablos (obras que se sitúan detrás dun altar), as sillerías dos coros, as miniaturas, ou os sepulcros.

Pintura:

A pintura gótica foi recoñecida como tal a partir do século XIV, sendo a súa traxectoria máis curta que as da arquitectura e a escultura góticas. Destacouse nas obras relixiosas para representar a Cristo, os santos, os anxos e as virxes, figuras que se empregaban para decorar as imponentes construcións arquitectónicas. Considérase á pintura gótica como unha representación das narracións da Biblia e os Evanxeos. Entre as principais características da pintura gótica temos que mencionar:

- **As técnicas dos murais en fresco, a pintura sobre táboa, o temple e o óleo.**
- A **representación da luz e os xogos de contraluces** que xeraban a sensación de volume e realismo.
- As **melloras nas técnicas da perspectiva.**

Obras a comentar.



Identificación:

Atopámonos ante a fachada occidental da **Catedral de Reims**, no norte de Francia. Trátase dun dos exemplos máis significativos da **arquitectura gótica** francesa. Construíuse ao longo do século XIII, a cargo de catro mestres de obra que levaron adiante a edificación (**Jean d'Orbais, Jean le Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissons**).

Contexto histórico-artístico:

A partir do século XII, danse unha serie de cambios culturais e sociais na Baixa Idade Media de tal importancia que os expertos tenden a separala entre a Plena Idade Media (ss. XI-XII) e a Baixa Idade Media propiamente dita (ss. XIII-XV). O rexurdir do comercio, o auxo da burguesía, o renacemento das cidades, a aparición de novas universidades ou a creación de ordes mendicantes, mais as novas concepcións relixiosas do Abade Suger, de Saint-Denis (lugar de orixe da arte gótica), conducían irremediamente cara a un cambio nas manifestacións artísticas, en substitución do románico.

A catedral gótica convírtese no símbolo por excelencia desta nova mentalidade relixiosa e por ende, dos valores da cidade medieval.

Dous son os trazos básicos que diferencian a obra románica da obra gótica: luz e verticalidade
A tectónica románica cos seus grosos muros como soporte das pesadas bóvedas facía imposible abrir grandes ventanais, por iso a arquitectura deste novo período vai servirse de elementos, non exactamente novos, como a bóveda de cruceira, o arco oxival e os arcobotantes que conxugados permitirán a apertura de vanos con magníficas vidreiras que enchen de luz o espazo sagrado case ingravido, creando unha atmosfera irreal de fondo impacto espiritual.

Os edificios góticos adquiren unha grande altura, unha tendencia ascendente que simbolicamente semella dirixirse desde a terra ao Ceo. Tal monumentalidade responde á representación da magnitude divina, fronte á pequenez humana.

Análise e comentario:

A fachada da Catedral de Reims organízase en tres corpos. **No corpo inferior, hai tres portas que se corresponden coas tres naves do templo. A porta central, seguindo a estrutura do templo e por atoparse contra a nave central, é máis alta que as dúas laterais.** Seguindo a disposición habitual da arte gótica, atópanse abocinadas e con arquivoltas decoradas con esculturas. **O tímpano da porta central está**

decorado con un rosetón realizado con tracería e vidreira. Os tímpanos das naves laterais tamén abren un van, decorado con tracería e vidreira, sen chegar a formar un rosetón como o da central. **No segundo corpo, na rúa central atopámonos con un gran rosetón, enmarcado dentro dun arco apuntado. Nas rúas laterais, encontramos arcos apuntados xeminados decorados con tracería e rematados por gabletes que incrementan esa sensación de verticalidad que ten a fachada.**

No terceiro corpo atopamos unha galería de estatuas reais, que corresponderían aos reis de Francia xa desde tempos merovinxios (Alta Idade Media) e tamén inclúen aos reis de Xudá, pretendendo asociar a monarquía có dereito divino. Estas figuras enmárcanse baixo doseletes de arcos apuntados rematados por gabletes. Finalmente, nas naves laterais atopamos dúas torres-campanario.

Así, os arcos apuntados e as bóvedas de cruzaría, xunto cun sistema de piares, un conxunto de contrafortes e arcobotantes, ademais do uso das vidreiras crean un espazo onde o sentido de verticalidade crea unha atmosfera case mística no espectador que a contemple, identificando a Deus coa luz, có inmaterial, tal e como diría o mesmo Abade Suger. A función do edificio é estritamente relixiosa, para dar cobixo aos fieis, para oficiar a misa e para a instrución cristiá. Ademais, ao tratarse dunha catedral, é a sede dunha diócese, onde o obispo exerce de máximo representante relixioso no territorio.

Por todo o exposto, tanto arquitectonicamente como en canto ao significado, a Catedral de Reims constitúe un referente dentro da arquitectura gótica e forma parte das máis célebres catedrais góticas de Europa, xunto á de Colonia, a de Canterbury, *Notre-Dame* de París, o *Duomo* de Milán ou a Abadía de Westminster (Londres).



Identificación.

Catedral da cidade de León, iniciada en 1205 e inaugurada a finais do século XIII. Aínda que a súa autoría é algo confusa, atribúese a varios mestres de orixe francesa, o mestre **Enrique de Burgos e Juan Pérez**. Atopámonos, por tanto, ante un extraordinario exemplo de catedral de **estilo gótico clásico**.

Contexto histórico-artístico:

As catedrais, do mesmo xeito que o fixeran os mosteiros do románico, converteranse no mellor expoñente do novo estilo e dunha nova época, a Baixa Idade Media. **A revitalización da vida urbana, así como das súas actividades artesanais e mercantís, irán cobrando protagonismo tras case un milenio de predominio case exclusivo da vida rural. Así, a construción da catedral, vólvese un motivo de orgullo cidadán no que se implican todos os estamentos sociais como forma de autoafirmación e independencia fronte á nobreza rural.** O século XIII representa un período de esplendor para Castela tras a vitoria sobre os musulmáns na batalla das Navas de Tolosa e a posterior conquista do val do Guadalquivir durante o reinado de Fernando III “O Santo”.

León, que fora un gran centro político do reino asturleonés, perde parte do seu esplendor en favor de Burgos e Toledo. No caso leonés, preténdese reforzar o prestixio desta cidade ubicada en pleno Camiño de Santiago construíndo unha imponente catedral nova. Este gran templo edificouse a iniciativa do bispo Martín Fernández baixo o reinado de Alfonso X “O Sabio” e ademais do Mestre Enrique (a quen tamén se identifica coa construción da catedral de Burgos), interviron varios mestres de obras de orixe francesa, como o Mestre Simón. Atopámonos, por tanto, ante un novo estilo arquitectónico nado en Francia no século XIII que chega ao reino de Castela coa construción desta catedral.

Análise e comentario:

Esta importante mostra da arquitectura relixiosa presenta o **uso de elementos construtivos característicos do gótico como os arcos apuntados**, que substitúen ao de medio punto románico e as bóvedas de cruzaría. **Tamén a característica planta de cruz latina, con tres naves lonxitudinais e un transepto, sendo a central de maior altura que as laterais.** O ábside correspóndese cunha xirola á que se abren cinco capelas cubertas con bóvedas de nervios radiais. Esta planta mostra claras influencias coas catedrais francesas, especialmente coa de Reims. **O material empregado para a construción do edificio son perpiaños de pedra.** A diferenza de altura entre a nave central (que nos lembra á de Amiens) e as dúas laterais, permiten poder distinguir as tres partes que caracterizan o alzado, isto é, a arcada formada por arcos apuntados, o triforio formado por arcos xeminados apuntados con tracería gótica, e **o claristorio (gran panel de vidreiras que rematan os muros, dándolle un aspecto máis característico e grandioso).**

Os novos elementos arquitectónicos convertéronse nas solucións atopadas polos arquitectos góticos para alcanzar as súas dúas máximas obsesións; conseguir edificios altos e ao mesmo tempo iluminados. Para iso, os muros deixan de ter a función de carga que desempeñaran durante os séculos anteriores, de maneira que **as bóvedas trasladan o seu peso a uns puntos concretos por nervios e baquetóns no interior e os arcobotantes no exterior** conducen os empuxes cara os contrafortes coroados por pináculos. **Iso permite liberar ao muro da súa función de carga e abrir enormes vidreiras, que filtran a luz exterior a través de vidros de cores que reproducen escenas bíblicas e que enchen o espazo interior dunha luminosidade nova**, e non escuro, como no románico. As vidreiras leonesas destacan pola súa extensión, deixando pasar a luz coloreada pero tamén con función didáctica. Pódese observar como a tribuna, elemento característico dalgunhas catedrais románicas para albergar aos peregrinos, desapareceu. No corpo central vemos unha tripla portada con arcos apuntados e un gran rosetón. A portada está enmarcada por torres cadradas rematadas por pináculos. Entre as torres e o corpo central obsérvanse arcobotantes.

No exterior, as torres están desprazadas cara aos lados das naves laterais. A portada central ten no parteluz a figura da Virxe Branca e no tímpano o tema do Xuízo Final, destaca neste último o verismo dos pecadores introducidos en grandes potas con auga fervendo. No interior, a redución da superficie dos

muros ten como consecuencia a perda de importancia da decoración escultórica, limitada á fachada e á decoración de outros soportes tales como o retablo, o coro ou os sepulcros.

Como conclusión, diremos que as catedrais góticas, pola súa verticalidade e luminosidade filtrada, conseguen crear un interior simbólico a través dunha aparencia tenebrosa, asociada a Deus e anticipo da Xerusalén celestial. A arte gótica, do que a catedral de León é un dos seus exemplos mais belos, vai arraigar con forza nos reinos hispánicos, como demostran as catedrais que se erixiron en Burgos, Toledo, Barcelona, Palma de Mallorca, València, Sevilla ou Murcia, incluso cando o estilo renacentista estaba xa vixente.



Identificación:

A imaxe móstranos as esculturas da **Anunciación e Visitación da catedral de Reims**. Foron realizadas por tres mestres diferentes, cuxos nomes descoñecemos, entre 1230 e 1260. Estas famosas esculturas amosan as características propias da **arte gótica**.

Contexto histórico-artístico:

A partir do século XIII prodúcese cambios en Occidente. Por unha banda recupérase pouco a pouco o poder da monarquía, reaparece o comercio e con el o crecemento das cidades ou burgos medievais, cuxos habitantes (os burgueses) e os gremios (asociacións de artesáns) cobran importancia implicándose no goberno de cada cidade. Enriquecidos pola auxe comercial, estas persoas encargan unha arte urbana que ten as súas máximas realizacións en catedrais, concellos, universidades e lonxas: falamos da arte gótica.

A este novo mundo acoden novas ordes relixiosas (denominadas mendicantes) para predicar e atraer aos fieis, como os franciscanos e os dominicos. Por outra banda cambian a mentalidade e as mensaxes. **A natureza é digna de representación e os personaxes divinos humanízanse**. As esculturas do periodo románico eran rotundas, e de actitudes estáticas que tentaban transmitir ao fiel o temor á ira de Deus. No gótico, esta concepción cambia radicalmente. **Nun mundo urbano convén atraerse aos fieis mediante figuras que transmitan sentimentos que cheguen ao corazón. Seguindo estas pautas, a Virxe mostra amor ou tenrura polo seu fillo, a Cristo xa non se lle presenta de xeito terrorífico e xusticieiro, e as figuras son máis naturais dialogando e sorrindo entre sí**. Esta nova concepción foi xa adiantada no Pórtico da Gloria da catedral de Santiago de Compostela. A iconografía do gótico é ademais máis variada, afectando a retablos, sillerías dos coros e á escultura funeraria, que adquiren unha expresión da vaidade, querendo perdurar no imaxinario despois da morte.

Análise e comentario:

A portada desenvolve todo un programa iconográfico de temática mariana, moi protagonista na sensibilidade da época por impulso da Orde do Císter. Neste caso recolle dous temas cada un con dúas figuras: a Anunciación, cando o Arcanxo Gabriel comunica a María que terá un fillo a quen porá por nome Xesús, o fillo de Deus; e a Visitación, María visita a súa curmá Isabel, nai de San Xoán Bautista, estando ambas en estado de xestación.

Se ben non coñecemos o nome dos autores, as diferenzas plásticas indican que corresponden a distintos mestres. Isto foi debido a que as obras da catedral estiveron tempo paralizadas por mor dunha revolta urbana, e cando se reanudaron os traballos, os artistas e as tendencias son distintas.

O canon estilízase correspondendo ao clásico de sete veces a cabeza teorizado por Policleto. A primeira escena da Anunciación está formada polo anxo, de aspecto xuvenil e riseiro, vestido con túnica e manto. O corpo preséntase lixeiramente curvado e a cabeza vira inclinada cara a María en sinal de saúde, mentres coa man esquerda recolle os pregos da capa. O rostro, de ollos avultados e amplo sorriso (nun intento por parte do escultor de dotar de expresividade á escultura) lembra ao arcaísmo grego. María recibe a noticia coa cabeza lixeiramente inclinada como selo de aceptación da mensaxe divina. A maior inexpressividade no rostro de María así como a verticalidade no corpo e nos pregos contrastan co movemento e expresividade do anxo, o que fai pensar en que ambas as esculturas sexan obra de dous mestres diferentes.

Pola súa banda, o outro grupo, da escena da Visitación, é posterior ao primeiro e componse de dúas figuras femininas togadas. Mostra a María lixeiramente inclinada cara á dereita onde se atopa Isabel (de trazos máis anciáns) levantando as dúas mans en sinal de saúde. As esculturas mostran proporcións clásicas, vestidos que lembran á técnica dos panos mollados e unha actitude compositiva que nos fan pensar nunha clara influencia da arte grecorromana. Este extraordinario modelado fai que a luz resbale por toda a superficie pulida das esculturas, exceptuando as roupas, que a través do uso do trépano crea una alternancia de claroscuros de gran precisión. A profundidade e o movemento aprécianse especialmente no conxunto da dereita (a Visitación), máis armónico e elaborado. **Actualmente monóchromas, as estatuas de Reims estarían totalmente policromadas, resaltando aínda máis a expresión dos seus rostros.**

Este feito marca unha clara diferenza co resto da decoración desta catedral e sen dúbida débese a un mestre que estudou con detalle as obras da antigüidade clásica. Tanto no anxo como nas esculturas da Visitación obsérvase o *contrapposto*, postura que fai descansar o peso do corpo nunha perna liberando á outra, nun intento de romper o hieratismo e simetría característico da escultura románica anterior. Concretamente, na segunda escultura empezando pola dereita apréciase claramente unha evolución da posición corporal, utilizando a clásica curva praxiteliana. Así mesmo, a representación das figuras establecendo un diálogo rompe co concepto de estatua-columna románico, no que as esculturas se xustapoñían sen existir relación algunha entre as mesmas, simplemente ocupando o soporte arquitectónico. En canto ao significado, as catro esculturas transmiten unha mensaxe propagandística da importancia da chegada do Mesías, alén de difundir as ensinanzas de Deus e de buscar a obediencia cara ao seu mandato.

A pesar das diferenzas existentes entre as catro esculturas analizadas, obra de tres autores diferentes, podemos observar o feito común entre os dous grupos do avance cara ao naturalismo, a expresividade, a comunicación entre as esculturas, a independencia da mesma do marco arquitectónico así como a volta ao mundo clásico como referente. Por último, o sorriso do anxo de Reims é todo un manifesto dunha concepción máis optimista e amable da relixión católica e da redención a través de Xesús, afastándose da idea do terror milenarista que impregnara unha grande parte da escultura románica.



Identificación.

Fuxida a Exipto, pintura ao fresco de **Giotto** di Bondone. Foi elaborada **entre 1302 e 1305** polo que se corresponde cunha obra de **arte gótica**. **Atópase na Capela Scrovegni na cidade de Padua** (Italia). Podemos enmarcala máis ubicándoa no estilo **italogótico** e dentro deste, no movemento do **Trecento** (nome do século XIV na tradición artística italiana).

Contexto histórico- artístico:

A pintura gótica é a expresión do auxe da burguesía como clase dominante na cidade baixomedieval e o seu poderío manifestase a través das súas encargas artísticas. Giotto, como se observa foi un artista innovador, vivindo gran parte da súa vida en Florencia pero pola súa fama, requirido noutras partes de Italia como Asís e Padua. Este importante pioneiro da pintura italiana recibiu influencia inicial de artistas como Cimabue en canto ao volume e é citado por Boccaccio e Dante, que afirman que o pintor abandona o modo “greco” de influencia bizantina para inaugurar o modo “á latina” que vai marcar o devir posterior do Renacemento.

A obra mandouna construír Enrico Scrovegni, algúns din que para expiar os pecados do seu pai, coñecido usureiro e a quen Dante non deixa moi ben na *Divina Comedia*. Nesta capela atópase a obra mellor conservada do autor e na que **Giotto chega á madurez do seu estilo** despois dos seus inicios nos frescos de San Francisco de Asís. O conxunto está formado por trinta e seis pinturas entre as que destacamos a *Anunciación*, *o Bautismo de Cristo*, *a Expulsión dos mercadores do templo*, *a Última Cea*, ou a obra presente.

De Giotto (1267-1337) hai que dicir que foi un pintor florentino sinalado como un visionario e o gran precursor da arte renacentista. A súa obra tivo una influencia determinante nos movementos pictóricos posteriores, sendo descrito como o mestre de pintura máis soberano do seu tempo, quen debuxou todas as súas figuras e tamén as posturas de acordo coa natureza.

Nesta obra retrátase un dos episodios da infancia de Xesús no que Xosé, xunto a unha hierática María e o neno protexido nos seus brazos, camiñan cara a Exipto guiados por un anxo.

Análise e comentario:

A Fuxida a Exipto consiste nunha **pintura ao fresco, técnica pictórica aplicada a paredes e teitos onde se empregan cores disoltas en auga de cal extendidas sobre unha capa de estuco fresco** especialmente preparado. En canto ao seu significado, de **temática relixiosa**, debemos lembrar que despois da visita dos Reis Magos e a inminente persecución de Herodes que levaría á matanza dos inocentes, Xosé e María son avisados para que fuxan a terras exipcias. Este episodio recóllese no Evanxeo de San Mateo. Tecnicamente falando, Giotto é un artista pertencente á escola florentina do *Trecento*. Introduce unha serie de novidades pictóricas que se observan neste cadro, polo cal é un referente para o estudo da pintura gótica:

-Os corpos con amplas túnicas teñen volume ou corporeidade ao que contribúen as diferenzas de tons.

-Intento de crear un espazo máis real mediante a luz natural. Neste cadro móstrárenos unha paisaxe rudimentaria e sintetizada como nas montañas triangulares e monumentais onde predomina a rocha, atenuada por sinxelas árbores esquematizadas. **Este espazo substitúe aos fondos dourados de tradición bizantina** e ademais pódense ver figuras en escorzo como o anxo.

-Insinúase o movemento mediante detalles como a pata do asno, a mirada da Virxe cara diante e a de Xosé cara atrás, o brazo do anxo ou o rapaz vestido de verde. É un movemento cara adiante.

-Diversidade de actitudes e xestos, como a mirada da virxe, os raparigos falando ou a introdución de marcados escorzos.

-Mantén certos aspectos de influencia bizantina como rostros ovalados, nimbos dourados e ollos amendoados.

A Virxe, maxestuosa e monumental, e o neno, que ocupan o eixo central nunha enmarcada disposición vertical, configuran unha forma triangular, que se ve remarcada pola montaña que teñen detrás. A cada lado dese eixo, tres personaxes que equilibran simetrica e harmonicamente a composición. Podemos observar como os personaxes son representados en diferentes posturas (de costas, de perfil...), consegue a sensación de movemento a través das pata do asno, a mirada atrás de San Xosé, a liña do camiño, o anxo que os guía cun xesto ou a mirada da Virxe ó lonxe.

As figuras son expresivas, xesticulan (van andando, falando e míranse). Consegue a sensación de volumen a través da luz, as sombras e a gradación da cor.

En canto ó uso das cores, observamos un forte contraste entre cores frías e cálidas, que destacan ós protagonistas da escea. Destacan o fondo azul, a montaña branca e as roupaxes bermella e amarela da Virxe e de Xosé.

Aínda así domina a definición lineal sobre a cor plana, unha fina liña delimita as formas.



Identificación:

A imaxe corresponde ao óleo pintado polo pintor flamenco **Jan van Eyck**, en **1434**, titulado o **Matrimonio Arnolfini**. Trátase dunha escea costumbrista que representa unha alegoría do sacramento do matrimonio. Considérase unha obra da **pintura gótica**, concretamente da **flamenca**.

Contexto histórico-artístico:

O *Matrimonio Arnolfini*, é unha obra cume da pintura de Flandres e recolle todos os elementos característicos desta corrente pictórica do gótico. Un deles será o seu naturalismo, que o desmarca da tradicional pintura medieval, achegándoo máis ao

Renacemento. Outro gran elemento a mencionar será o emprego do óleo, que permitirá pintar veladuras creando atmosferas moi realistas e que axudarán a crear volume e profundidade por medio da cor. A profusión de detalles tamén é un aspecto fundamental a destacar. Tamén é digno de mención o emprego da perspectiva (aínda que sexa finxida). O equilibrio entre a liña e a cor e un gran simbolismo en todos os elementos da composición son unha constante na carreira artística de Van Eyck.

Flandres (actual Bélxica e parte do norte de Francia) adquiriu un alto desenvolvemento económico grazas ás actividades mercantís do comercio de panos, o que provocou a aparición dunha puxante burguesía que, individualmente ou a través de gremios e confrarías, se permitirá o luxo de encargar obras de arte cunha estética diferenciada da da nobreza e o clero.

Fundamentalmente gustan de obras de pequeno formato coas que ornar as súas vivendas e capelas privadas en testemuña do seu status, decantándose por novos temas, ademais dos relixiosos dunha relixiosidade intimista e humanizada, como o retrato, a paisaxe, as naturezas mortas e os interiores

domésticos. Aínda que o representado recolle con total minuciosidade grandes escenarios, a escala é sempre diminuta, en total oposición ó fresco monumental e decorativo italiano.

Análise e comentario:

Encontrámonos diante dun auténtico testemuño documental dos esponsais desta parella, do que da fe coma se dun notario se tratase, o propio pintor, co seu cadro e coa súa sinatura, estampada en letra gótica, caligrafía frecuente nos actos de carácter oficial, enriba do espello convexo, e que, significativamente, dí. *“Joanes de eyck fuit hic”* (Jan Eyck estivo aquí). É máis, el mesmo se retrata no citado espello, o autor está na propia obra, contribuíndo a unha maior valoración do artista e da importancia da arte, un detalle realmente novidoso na época.

A **composición** é sinxela, equilibrada e pechada, xerando sensación de harmonía dentro da diversidade de elementos da escena. As dúas figuras de pé unidas a través das mans ocupan a posición central e todo se organiza a partir dun eixe que parte da lámpada, pasa polo espello, as mans e remata no can. O punto de vista é alto, algo usual nos primitivos flamengos.

O **espazo**, un interior cunha única fiestra, marca a profundidade servíndose das táboas do solo e da disposición do mobiliario nos laterais, son elementos que se dispoñen seguindo as liñas de fuga e converxendo no fondo. Estase a aplicar o sistema de perspectiva lineal, aínda que non plenamente lograda pois pois hai máis dun punto de fuga.

Perspectiva que se amplía grazas ó recurso máis efectista da obra, o espello convexo do fondo. Nel aparecen reflectidas os protagonistas e algúns detalles da habitación que non son recollidos na composición principal, o que incrementa a profundidade e deixa claramente definido a totalidade do espazo. É así como vemos a asistencia á cerimonia doutras dúas personaxes vestidas en azul e vermello, unha delas o propio van Eyck.

Esta configuración perspectiva complementase na pintura flamenga coa acción da **luz e a cor**. Hai unha única fonte de luz, a que penetra desde a fiestra aberta á esquerda, creando un eixo lateral que dinamiza a escena, polo demais moi estática. Ilumina directamente o rostro da muller, resaltado ademais polo branco do velo, e modela a figura do comerciante deixando en penumbra a metade do rostro por mor do ala do sombreiro. É unha luz brillante, suave e envolvente, que coas veladuras do óleo crea unha atmosfera na que parece representado o aire. Ata tal punto, que mesmo parecería que a luminosidade irradiase dos propios obxectos coma se fosen esmaltes.

As cores son vibrantes, cheas de matices e tons, sen embargo non restan protagonismo á liña non entendida como un trazo negro en silueta senón que delimita suavemente as formas e os contornos con absoluta minuciosidade en cada obxecto. Dominan tres cores principais: marrón (madeiras do chan e mobiliario, vestimenta do desposado), o verde do tralle feminino, e vermello intenso nas telas que cobren o leito e o asento do fondo. A luz e a gradación da cor, aplicada en pequenas e curtas pinceladas, modelan os volumes. O contraste de luces e sombra é notable nas pregas do traxe da noiva, esas pregas angulosas tan características da escola flamenca.

Naturalismo. Partindo da observación da natureza e sumando a técnica do óleo, Van Eyck logrou a ilusión do natural engadindo pacientemente un detalle tras doutro ata que todo o cadro se converte nunha especie de espello do mundo visible.

Expresividade. Se ben cada elemento está traballado con todo detalle, desde as filigranas da lámpada ata o reberete de pel do traxe masculino, e o tratamento de corpos e rostros resulta naturalista, falta sen embargo expresividade ou resulta contida, influída pola propia solemnidade do momento: el mantén un

aspecto serio, ela a muller baixa a cabeza en actitude submisa mentres recolle o vestido sobre o ventre en alusión á fecundidade.

Pero esta pintura vai ir máis aló da valoración pictórica. Para que servise verdadeiramente de testemuño eterno do desposorio, configúrase todo o cuarto como un repertorio simbólico do feito representado. Non aparece gratuitamente ningún obxecto, todo ten o seu valor simbólico.

A **lámpada**, con só unha candeia acesa, alude á chama sagrada de Cristo, á luz da fe, que parece así bendicir a unión.

O **espello**, aparte do seu valor compositivo, xa comentado, é ademais símbolo de pureza da muller que acode virxe ó matrimonio. Non nos debe enganar de ningún modo o ventre aparentemente avultado de Xoana de Cenani, pois que se trata dunha imaxe habitual nas pinturas da época e que se debe entender como unha iconografía usual, que alude na muller á súa valoración universal como nai.

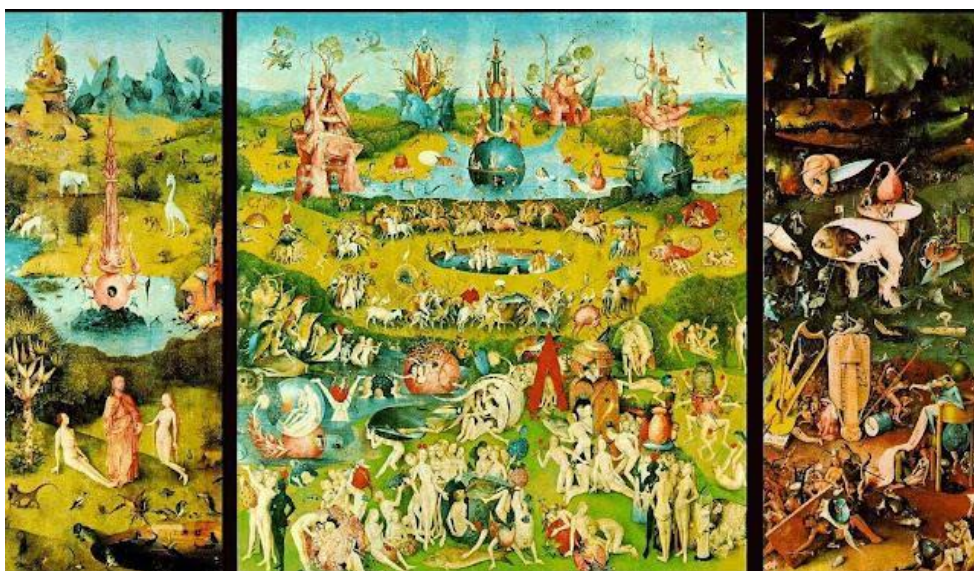
Ó carón do espello unha **restra de contas**, instrumento de contabilidade propio dos banqueiros, prestamistas e comerciantes, outros sen embargo interprétano coma un rosario, signo de pureza en alusión á virtude da noiva e á súa obriga de ser devota.

O **leito** simboliza a unión matrimonial e a súa cor a paixón.

Sobre a cabeceira aparece representada **Santa Margarida**, patroa dos partos, e pende unha **escobiña** que simboliza a Santa Marta, patroa do fogar. O **cadeliño** é símbolo de fidelidade. A froita, **laranxas**, na mesa cabo da fiestra, é alude á inocencia fronte ó pecado, evocan o estado de inocencia de Adán e Eva antes do pecado orixinal. Tamén pode aludir á orixe mediterránea do noivo.

As **mans xuntas** aluden á unión de dúas persoas nunha soa carne.

O **calzado** no chan ocupa disposición distintas, o del apunta ó exterior, o seu traballo estará fora da casa, mentres o dela mira ó interior, a súa ocupación será o fogar.



Identificación:

O **Xardín das Delicias**. Esta é a obra mestra do pintor coñecido como **O Bosco** (Hieronymus Bosch) e hoxe atópase no Museo do Prado, en Madrid, adóitase ubicar **entre 1500 e 1515**. Pertence á **arte gótica** e dentro desta, á **escola de pintura flamenca**.

Contexto histórico- artístico:

A medida que a pintura gótica vai desenvolvéndose, o manexo das cores, de novas técnicas e un maior dominio da perspectiva van permitir obter grandes resultados nunca vistos ata entón. Fronte ao tradicional núcleo italiano, en Flandres vai xordir unha escola de excelentes pintores nos séculos XV e XVI.

Flandres, territorio que na época se atopaba baixo soberanía española, vai ser un cruce de influencias entre os estados veciños e aínda que de credo católico, desenvolve unha mentalidade diferenciada que está visible na obra dos seus artistas. O Bosco é un claro exemplo desta concepción temática nova.

Análise e comentario:

A obra está realizada en óleo sobre táboa. A pintura ao óleo, a diferenza do temple e do fresco, emprega como aglutinante o aceite, o que lle permite unha gran plasticidade e aproveitamento á hora de traballar a iluminación e os volumes. **Trátase dun tríptico** (obra de arte dividida en tres seccións que se unen mediante bisagras) de 2,2 metros de alto x 3,89 de longo, **polo que vemos unha representación cando está aberto e outra cando está pechado.**

A descripción iconográfica desta obra é moi complexa. O tríptico trata da progresión do pecado e do seu castigo. Unha vez aberto, na táboa da nosa esquerda vemos a Creación de Adán e Eva e a orixe do pecado, no panel central un mundo de praceres e luxuria e por último, no panel dereito o castigo no inferno. **Para analizar esta obra o ideal e dividila nas súas tres grandes seccións e subdividir cada unha destas de arriba cara abaixo.**

-Panel do Paraíso:

Aparecen Deus moi mozo, Adán e Eva, e moi preto unha especie de estanque do que xorden extraños animais (a Fonte da Vida) e dentro dela unha curuxa, que na Antigüidade representaba a sabedoría (asociábase coa grega Atenea) pero que na Idade Media era símbolo do mal. Tamén aparecen a Árbore da vida e a Árbore do Ben e do Mal (cunha serpe enroscada). No Paraíso xa comeza o mal, con animais que se devoran, un elefante branco (símbolo da inocencia) montado por un mono (símbolo da luxuria); un touro (símbolo da paixón) acosando a un unicornio (símbolo da pureza), un can con dúas patas, o xabarín furioso; as rochas semellan a cara de do diaño...

-Panel central:

Aquí a escena ordénase en tres niveis en altura.

A parte superior aparece organizada en torno á Fonte dos Catro Ríos do Paraíso Terreal. No seu interior unha parella manosease e outro amosa o cu. Tamén **aparecen acróbatas, que durante a época medieval son, xunto cos xogares, un claro referente da sexualidade e por iso eran frecuentemente condenados pola igrexa.** Nun lado obsérvase a un home que é cazado por un cervo (o mundo ao revés).

Na súa parte central desenvólvese a cabalgata do desexo: xinetes montan a lombos de diferentes animais que dan voltas arredor dun estanque (a fonte do amor ou de Venus). Nese estanque báñanse mulleres en espera dun encontro que se adiviña carnal.

Na parte máis baixa vense todo tipo de relacións carnis: heterosexuais; homosexualidade, orxías, onanismo, adulterio (a presenza de bivalvos pode tratarse da representación da vaxina). A existencia de aves revoloteando, de burbullas efímeras e de froitas maduras simulan o perigo das tentacións que sempre espreitan. Nas esquinas inferiores do xardín hay dúas escenas. Un grupo sinala á táboa do Paraíso onde está Eva protagoniza a tentación. Na outra, Adán sinala a Eva nunha cova

responsabilizándoa (a muller incita ao home a cometer os pecados). Neste panel hai unha acumulación de absurdos relacionados cos soños carentes de sentido.

-Panel do Inferno:

É o último panel do tríptico. **Aquí expóñense os castigos para os pecados** da luxuria, da avaricia, da soberbia, da afición ao xogo, da sensualidade da música e dos vicios dos clérigos. Tamén ven subdividido en varios niveis.

Na parte superior, o elemento central son os incendios e o lume infernal. Na zona central destacan as orellas cortadas e o coitelo, como símbolo dun tipo de castigo que era a mutilación. O coitelo tamén simboliza o pene erecto. Tamén podemos fixarnos nun home- árbore sobre o que patinan unas persoas (significa a caída ao precipio), nunha taberna chea de prostitutas e apostadores, e todos dentro dun corpo que se sostén sobre un mar de augas pestilentas. Por último, **a gran cara pálida para algúns é un autorretrato do Bosco, mentres que para outros a súa situación no centro do inferno podería indicar que se trata de Lucifer.** **Na parte baixa da táboa dereita do tríptico temos o inferno musical, onde se observan enormes instrumentos de música como a arpa, o laúde, e o órgano de manivela, que no inferno se transforman en instrumentos de tortura** (así un condenado está crucificado nunha arpa, outro é sodomizado por unha flauta, un leva instrumentos como a cruz a costas, un home leva no traseiro unha partitura escrita...). Con toda esta alegoría estase a condenar á música profana, considerando que é algo que promove ao encontro sexual. Na mesma parte baixa do mesmo panel vemos o castigo dos avaros. Nel, unha extraña besta devora aos homes mentres defecan nun burato. Neste furado caen moedas desde o ano dun destes personaxes. A soberbia trátase a través dun demo que abraza a unha muller cuxo rostro refléxase nas nalgas dun extraño monstro, facendo de espello do diaño. Os xogos de azar veñen demonizados na pintura coa representación de naipes, dados. En todo o panel da dereita aparece reflexada a crítica ás faltas e costumes dos relixiosos. Monxes xunto a monstros monaguillos, un porco cunha toca de monxa e uns contratos bicando a un home...

Pasando a un plano puramente técnico, o *Xardín das delicias* é unha obra case inclasificable pola súa composición, pola imaxinación do seu autor, a gran riqueza de elementos e sen perder de vista a calidade artística.

En todo o cadro é importante a liña, moi necesaria pola minuciosidade á hora de realizar un sinfín de figuras pequenas e de detalles que pasan desapercibidos dentro do conxunto. **As cores supeditanse á temática. No Paraíso predominan os tonos amarelos e verdes. Na táboa central, (a dos praceres mundanos) as cores mantéñense así como a luz que resalta os corpos brancos e desnudos, pero se introduce a cor vermella como símbolo da paixón. No panel da dereita (a do Inferno) predominan o vermello e principalmente o negro.**

Das fontes de inspiración do autor pouco podemos dicir, salvo que foi un pioneiro ao meter elementos burlóns e absurdos. A obra tivo unha gran influencia nos pintores surrealistas da década de 1920. O mundo extraño e tolo do Bosco parece unha inspiración evidente para artistas como Salvador Dalí ou Joan Miró. Estes cataláns adoitaban empregar personaxes hipersexualizados e criaturas híbridas citando indirectamente ao mestre neerlandés.

Bloque 3. Desenvolvemento e evolución da arte europea no mundo moderno

ARTE RENACENTISTA

Introdución

Chámasele Renacemento ao gran movemento artístico e filosófico que se produce en Europa a fins do século XV e que se iniciou na cidade de Florencia, en Italia. Vai perdurar ata mediados do século XVI, onde se abre a etapa coñecida como manierismo, que é unha fase ponte cara ao novo estilo barroco. Este movemento maniféstase particularmente nas artes, admirando e tomando como modelo á Antigüidade clásica e ao seu antropocentrismo (dáselle un interese preferente ao corpo humano, en particular ao espido, cuxa anatomía se estuda e copia coidadosamente). **O nome de Renacemento alude ao que este movemento quixo ser: un renacer da cultura grecolatina ao redor da dignidade do novo home da Época moderna.** Comezou como un movemento orientado por artistas e intelectuais, baixo o signo do humanismo, xa que para eles o ser humano era o primordial. É un renacer das artes onde os asuntos representados, desde o punto de vista ético e estético non xiran exclusivamente arredor do concepto de vida cristián. Os intelectuais do Renacemento apuntan á fusión do cristianismo cos coñecementos das antigas Grecia e Roma, considerando que podían ser mellores cristiáns combinándoo co saber dos eruditos do pasado.

As cidades estados italianas; primeiro Florencia, logo tamén Venecia e a cidade de Milán, e finalmente Roma, viron como a súa tradicional cultura clásica fora desprazada durante a Idade Media, pero dende o século XIV van evolucionar do período gótico tardío cara a un rescate do antigo concepto clásico da beleza.

O período do Renacemento marca na historia da humanidade a fin do mundo medieval. Despois de terminada a Época escura e sobrevivir á peste negra, comézanse a valorar a individualidade e os logros persoais a través da obtención de coñecementos (os cales para eles valían tanto como o ouro). Xorde un novo culto á fama e a partir dese momento os monumentos escultóricos e as pinturas teñen o propósito de enaltecer ás figuras importantes e acaudaladas, así como as súas fazañas e logros. O camiño para pertencer a unha clase alta xa non o marca tan só o feito de ser rico, senón o valor que ten o individuo como creador e o que aporta á sociedade, en termos de coñecemento e éxito persoal (a cultura e a sabedoría). **Os artistas son respetados e considerados como importantes elementos dentro da comunidade e libéranse dos gremios de artesáns. Para eles a arte xa non era un servizo anónimo ofrecido a Deus e á Igrexa, senón que neste período é agora un himno persoal ao propio ego dos artistas,** en encomio á beleza, a proporción e a harmonía do ser humano e da natureza. Os artistas, recoñecidos xa como tal e non como meros anónimos artesáns (como sucederá cos mestres no románico e no gótico), convértense en particulares ao aceptar traballos por encargo. Eles comezan a asinar as súas obras abertamente durante a etapa renacentista, o que axudará á historia da arte a recoñecer e clasificar as obras deste punto en diante máis facilmente.

Principais causas do xurdimento do Renacemento

Esta renovación integral da arte foi posible porque se lle ofreceu aos artistas estudar as técnicas e coñecementos cos que os antigos fixeron os monumentos e esculturas, grazas a que se conservaban en universidades e en conventos medievais valiosos manuscritos de autores gregos e romanos. O estudo e utilización do latín como lingua culta, que facía posible a lectura das obras clásicas, así como a chegada de exiliados gregos a Italia que fuxían dos otománs axudou en gran medida cun novo aporte cultural. De igual xeito, a presenza na península itálica de numerosas ruínas romanas motivaron o desexo de coñecer a civilización que levantara tales monumentos. Tal foi o caso do artista Filippo Brunelleschi, quen estudo os cimentos e as columnas deses monumentos.

Crucial foi tamén a invención da imprenta, a mediados do século XV, a cargo do alemán Johannes Gutenberg. Isto contribuíu á difusión dos escritos dos poetas, filósofos e sabios da antigüidade ao poder imprimir mecanicamente unha maior cantidade de libros e de chegar a un maior número de persoas. Os descubrimentos xeográficos, o avance das ciencias naturais e o progreso das novas técnicas e teorías científicas, destacando figuras como Erasmo, Copérnico, Colón ou Galileo tamén tiveron unha importancia capital neste proceso evolutivo.

Características xerais da arte renacentista

A principal e máis visible de entre todos os rasgos artísticos renacentistas e a emulación da arquitectura e da escultura de Grecia e Roma. É tamén senlleira a realización dunha beleza ideal, axustada a cánones ditados pola razón. Neste apartado procúrase a serenidade e o equilibrio que proceden da harmonía do todo.

No campo da arquitectura, arcos de medio punto, bóvedas de canón, simetría, ordes clásicas e cúpulas van vivir unha nova época dourada, con edificios novidosos e monumentais, xunto a outros que son pura imitación da cultura clásica. **Tecnicamente, os artistas serán capaces de captar a forma idónea de representar a perspectiva lineal** (inventada por Brunelleschi en arquitectura e trasladada por Masaccio á pintura) e a aérea na pintura, así como a sensación de corporeidade ou tridimensionalidade das figuras, aplicando conceptos como a ilusión espacial (utilizando principios científicos de óptica), o claroscuro, o *sfumato* e coas novas posibilidades que o óleo ofrece. A perfección de moitas obras dos séculos XV e XVI daranlles unha validez permanente.

A temática pictórica xira arredor da mitoloxía, da historia, lendas, retratos, paisaxes, bodegóns e sen esquecer á relixión católica. Algunhas obras son conceptuais e inclúen mensaxes intelixentes con códigos cifrados que axudan á visualización espacial das escenas. **O lenzo vai ser o soporte fundamental, prescindíndose da táboa e do fresco, o que vai ser a base fundamental para o óleo e novos produtos como lacas e pegamentos** (van multiplicar a gama de cores ata o nunca visto). Sublimes contrastes de luces e sombras grazas á degradación de cores e á difuminación dos mesmos van encumiar a figuras como Leonardo da Vinci. Este logra eliminar os límites de forma e cor, o que dá unha impresión moi real da distancia. Os tons das cores degrádanse ata fundirse uns con outros imperceptiblemente creando volume e profundidade.

Na pintura e moi significativamente na escultura vai destacar o escorzo, unha técnica utilizada por artistas como Andrea Mantegna, no cal para crear a ilusión de profundidade, os obxectos afástanse a un segundo plano no fondo, mentres que unha parte apunta directamente cara ao espectador. Esta técnica aplícase á composición no seu conxunto, e o redescubrimento das proporcións matemáticas do corpo humano (no século XV por Leonardo e outros autores), vai traer de volta modelos como os de Policeto, Lisipo ou Vitrubio, desta vez, para non volver ao esquecemento.

Obras a comentar.



Identificación:

Catedral de Florencia, coñecida como *Santa María dei Fiori*. Este edificio foi erixido por Filippo Brunelleschi entre 1418 e 1436 (*Quattrocento*), polo que é unha obra de arte renacentista.

Contexto histórico-artístico:

Situámonos en Florencia, cidade da Toscana que na Baixa Idade Media vai ser un referente do éxito burgués. **Neste momento, algunhas familias de ricos mercaderes e afastadas do tradicional pensamento teocéntrico de corte medieval van impulsar o mecenado** (patrocinio de grandes artistas) **para facer realidade os seus soños dun mundo renovado**, superando a arte gótica. **O renacemento dunha cultura humanista, antropocéntrica e que rescata do esquecemento a grandeza do saber clásico vai materializarse na construción de grandes edificios para unha nova relixiosidade sen perder de vista termos como armonía, proporción e beleza.** A filosofía grega e as ruínas romanas van ser obxecto de estudo para unha xeración nova de artistas como o propio Brunelleschi. Este autor, quen inicialmente foi coñecido como escultor sendo rexeitado o seu proxecto para as portas de bronce do baptisterio de Florencia (fronte ao proxecto de Lorenzo Ghiberti), vai ser o escollido para facer a obra cume da súa cidade (tamén saíu a concurso). Esta obra é un exemplo dos avances en arquitectura, grazas á destreza do arquitecto e aos seus profundos coñecementos matemáticos. Brunelleschi converterá o templo e en especial a súa cúpula nun símbolo eterno e de proxeción global para toda a cidade de Florencia.

Análise e comentario:

Santa María das Flores responde a unha tradicional tipoloxía, como é a catedral relixiosa. En principio, o autor Arnolfo dei Cambio construíra no século XIII o corpo principal do templo, en estilo gótico, pero a cúpula prevista non se realizou. Tras o atraso como consecuencia da peste negra, no século XV sácase a concurso a súa construción, onde Brunelleschi, co seu proxecto ganador prevía unha cúpula de 42 m de luz e que se elevaría ata 87 m de altura. **Estaría construída en ladrillo (un material moi lixeiro pouco empregado dende a caída da Antiga Roma), pedra e mármore.**

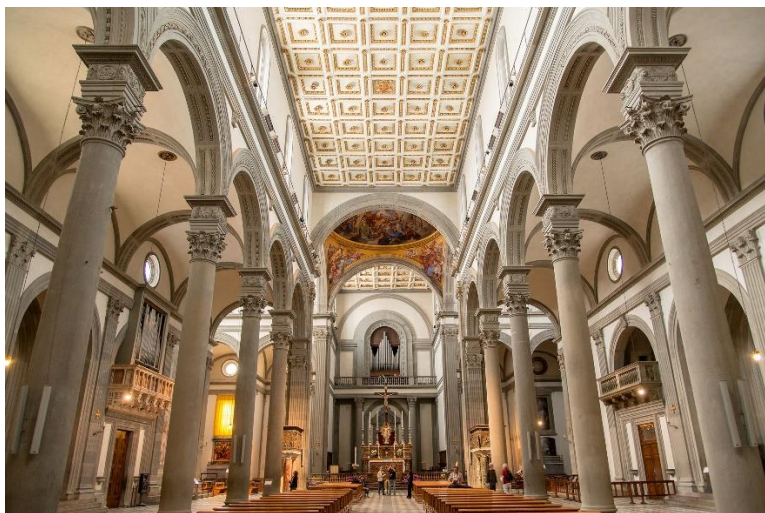
O edificio introduce como gran novidade un novo sistema de autosustentación polo que inaugura unha nova era arquitectónica. A clave é que utiliza dous casquetes, un interior de forma semiesférica e outro exterior de forma apuntada, deixando entre ambos un espazo oco. Ambas as paredes quedan enlazadas por listóns de madeira e ladrillos. Estes dous casquetes arriba mencionados aséntanse sobre un tambor octogonal cun óculo en cada pano e con placas de mármore con policromía verde, branca e rosada, de cuxos ángulos saen cara arriba oito grandes nervios de mármore. Brunelleschi vai levantando a cúpula mediante liñas de ladrillos horizontais que serven para sustentar á seguinte liña de ladrillos

verticais. A cúpula no exterior non é semiesférica, senón que presenta un perfil lixeiramente apuntado que achega solidez e beleza.

Outra gran achega é a perspectiva. **A cúpula de gallones levántase sobre un tambor octogonal, en cada unha das caras ten un van –ollo de boi- e os gallones, de tellas vermellas, quedan divididos por oito nervios ou meridianos de cor branca, se curvan confluíndo na lanterna.** A lanterna ten por unha banda unha función como de nó ao unir os nervios mediante e crear o efecto de ascensión ou punto de fuga. A súa forma apuntada, os nervios brancos, a policromía, o xogo de deseño, as molduras rectangulares do tambor e os óculos danlle un aspecto de lixeireza e elegancia.

Cando o papa Euxenio IV inaugurou a renovada catedral, podemos falar da primeira obra da arquitectura moderna e de Filippo Brunelleschi como o primeiro gran arquitecto moderno (mesmo ideou complexas máquinas para izar os materiais).

Como inspiración, o autor tomou en consideración as grandes cúpulas do pasado, como o Panteón de Roma ou Santa Sofía. A influencia deste templo é aínda máis longa. Brunelleschi introducirá os elementos da linguaxe clásica na Basílica de San Lourenzo e na capela Pazzi, firmadas por el mesmo, e vai ser fonte de inspiración para Miguel Anxo á hora de erixir a cúpula de San Pedro do Vaticano.



Identificación:

A seguinte vista correspóndese co **interior da Basílica de San Lourenzo**. Este templo foi proxectado por Filippo Brunelleschi en 1420. Pertence á **arte renacentista**, concretamente ao **Quattrocento (século XV da arte italiana)**.

Contexto histórico-artístico:

Situámonos en Florencia, cidade na que o comercio e as actividades artesanais enriqueceron á burguesía. Nesta urbe o mecenado dalgúns poderosos como **a familia Médici, permitiu o renacemento dunha cultura humanista que valora de novo ao home, a recuperación do antropocentrismo e a volta aos modelos da antigüidade clásica non para imitar, senón precisamente como modelo de beleza, orde, armonía e proporción.** Nestes anos desenvólvese o interese polos clásicos e os círculos intelectuais da cidade toscana rescatan o saber filosófico grego, principalmente a Platón. Ao mesmo tempo estúdanse os modelos artísticos romanos a través das ruínas. O propio Brunelleschi acudiría a estudar estas ruínas xunto a outro dos grandes artistas do momento como foi o seu amigo Donatello.

Brunelleschi considérase como o primeiro arquitecto moderno polo sistema de autosustentación que emprega na catedral florentina, por introducir os elementos da linguaxe clásica nesta basílica e por empregar a perspectiva e a planta centralizada na capela Pazzi.

Análise e comentario:

A súa construción presentaba un reto para Brunelleschi pois a inspiración nos modelos da Antigüidade non servían xa que aqueles templos non estaban pensados como un espazo interno no que dar acollida ós fieis. Precisaba dar un resposta distinta e acorde ás necesidades.

A solución está xa presente na planta que mantendo o modelo medieval de cruz latina aproxímase á planta basilical como as primeiras basílicas cristiáns. Predomina polo tanto o eixe lonxitudinal, con tres naves, a central o dobre que as laterais e estas o dobre que as capelas laterais. A ábsida igualmente cuadrangular sobresa pouco ó exterior, ós seus lados, igual que no transepto, dúas capelas.

Pero ademais **todo se estrutura de xeito modular para lograr a harmonía entre as partes, xa que se relaciona lonxitude, altura e profundidade. O módulo é o cadrado do cruceiro**, cadrado que se repite completo na ábsida e nos brazos do transepto, cuadruplicado na nave central e reducido nas naves laterais e nas capelas. O mesmo chán coas súas liñas serve a recordalo.

O alzado, dividido por un entaboamento, tamén emprega ese mesmo módulo cadrado Hai pois todo un cálculo de proporcións, todo un estudo de xeometría, que moito ten que ver coa arquitectura clásica, recordemos o Partenón.

A visión do interior reflicte os principios da perspectiva lineal formulados por el mesmo e baseados na pirámide visual do ser humano. No presbiterio, o punto de fuga, conflúen todas as liñas espaciais lonxitudinais (as liñas de fuga): moldura do teito, cornixa sobre os arcos, entaboamento dos capiteis, plinto, as liñas do pavimento.

As naves sepáranse por arcos de medio punto sobre columna que apoian sobre plinto e basa ática, teñen fuste liso e rematan en capitel corintio, que soporta un fragmento de entaboamento -arquitrabe dividido en bandas, friso decorado e cornixa bastante voada-, **é o denominado "dado brunelleschiano"** O "dado" **ten por finalidade realzar o arco para manter a correspondencia coas capelas elevadas sobre uns banzos, abertas por arcos de medio punto e enmarcadas entre pilastras acanaladas con capiteis corintios.**

En canto á cubrición combina tres tipos de cubertas: nave central, transepto e presbiterio, plana con casetóns recordando as basílicas paleocristiáns e ó modo do Panteón; nas naves laterais e nas capelas; cúpula sobre pechinas no cruceiro.

A distribución dos vanos e da luminosidade está perfectamente regulada: capelas laterais sen vanos, naves laterais tenuemente iluminadas a través dos óculos abertos sobre as capelas e nave central chea da luz que entra polas fiestras da parte alta, ó que hai que engadir os óculos da cúpula do cruceiro que exerce como punto de centralización.

Toda esta luz natural, graduada en altura e tamaño da fonte, pero sempre desde o alto unifica o espazo, un espazo claro, diáfano, proporcional, harmónico e á escala humana.

A decoración ven dada exclusivamente polos propios elementos construtivos, eliminando toda a traza gótica que enmascaraba a estrutura arquitectónica. **A bicromía do gris da *pietra serena* nos elementos estruturais -soportes, arcos, entaboamentos, ménsulas, nervios- e o branco do enlucido dos paramentos e das bóvedas contribúe a subliñar o ordenamento espacial. O muro queda patente, non se elimina como na arte gótica.**



Identificación:

O edificio en cuestión é o **palacio *Médici-Riccardi***. É un exemplo de arquitectura civil do ***Quattrocento*** a cargo de **Michelozzo di Bartolomeo**. Realizouse **entre 1444 e 1460** e está emprazado na cidade de Florencia (Italia).

Contexto histórico-artístico:

A Florencia do século XV era unha gran praza financeira e comercial transformada nun fervedoiro de talento artístico. Neste contexto renace unha cultura humanista que recupera a dignidade do ser humano, o interese pola natureza e a búsqueda dos modelos de beleza, harmonía e proporción da Antigüidade clásica.

Michelozzo foi un arquitecto e escultor florentino de orixe humilde que se formou con Ghiberti e tamén con Donatello. Ao igual que tantos outros artistas italianos, foi patrocinado pola familia Médici. Neste caso, o seu comitente foi Cosme “o Vello”, que lle encargou un edificio como símbolo do seu prestixio na cidade. Actualmente pertence ao Estado e serve de museo. Pódese considerar a este edificio como arquetipo do palacio renacentista que tanto éxito e difusión vai ter durante os séculos XV e XVI.

Análise e comentario:

A planta do palacio renacentista adoita ser central, cun patio como eixo central en torno ao cal se dispoñen estancias e dormitorios. É dicir, como un espazo cúbico cun baleiro no centro, denominado patio ou *cortile*. A fachada exterior articúlase en tres niveis separados por cornixas que os delimitan e que van diminuindo en altura.

O nivel inferior está formado por un almofadado rústico que lembra aos paramentos medievais e fortalezas. Presenta dúas portas con arcos de medio punto e tres arcos cegados que enmarcan xanelas con reixería sobre as que se sitúa en forma de remate un frontón triangular, froito dunha modificación do século XVI.

No segundo nivel ou planta nobre o almofadado é máis lixeiro e rebaixado, e o paramento alixéirase mediante a rítmica sucesión de dobres xanelas con aximez, acubilladas por arcos de medio punto de grandes dovelas.

O terceiro nivel xa non ten almofadado, son perpiaños con similar estrutura que no segundo nivel, por tanto produciuse unha gradación do paramento pasando do basto do primeiro nivel á elegancia do terceiro. Un gran beirado voladizo sobre ménsulas remata o edificio. O efecto do espazo é horizontal e algo pesado marcado polas cornixas e o beirado. Non existen apenas elementos decorativos exceptuando os escudos de armas dos Médici nas esquinas (moitos foron substituídos polos dos Riccardi nos vans). Predomina máis o muro que o van.

No interior atópase o patio porticado, de planta cadrada. No nivel inferior os arcos de medio punto apean sobre columnas compostas e sobre este nivel, un friso delimitado por molduras decorado con

medallóns con escudos de armas dos Médici e temas mitolóxicos realizados polo taller de Donatello. Este espazo é o máis elegante do edificio, abríndose cara a un xardín.

Máis aló do prestixio familiar do cal se agardaba presumir, o palacio é un símbolo dos novos tempos. Na súa concepción, tiña que ter un carácter plurifuncional e servir como vivenda, acoller a embaixadores, realizar festas e tamén ser un centro de negocios.

Esta obra foi unha das construcións de maior influencia na época, baseándose nas antigas *domus* romanas con fonte e xardín no patio central, e servindo como inspiración para outras construcións palaciegas do Renacemento, tales como o *Palacio Pitti* de Brunelleschi, ou o *Palacio Rucellai*, de Alberti.



Identificación:

O templo de **San Pietro in Montorio** é unha das obras máis representativas de **Bramante**. Construíuse en **1503** por encargo dos Reis Católicos, en agradecemento pola toma de Granada, e servirá para conmemorar o lugar onde a tradición sitúa o martirio de San Pedro en Roma. **O seu estilo é renacentista.**

Contexto histórico-artístico:

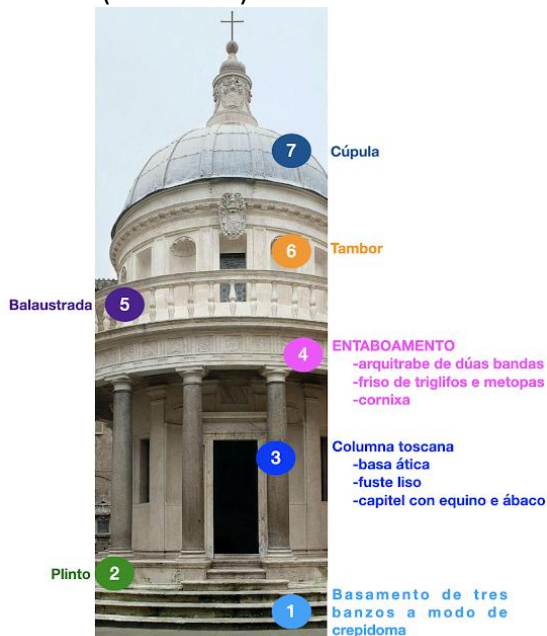
Durante o Renacemento, os artistas e en especial os arquitectos recuperaron grande parte da linguaxe arquitectónica da Antigüidade clásica, ben sexa grega, pero sobre todo romana, e adaptárona aos novos ideais baseados no humanismo, o neoplatonismo e o antropocentrismo. Na obra proposta advértense todos estes intentos de recuperación a través da utilización da orde toscana (desaparecida durante a Idade Media), ou o uso da cúpula. Non obstante, Bramante dá un paso máis aló ao utilizar a planta centralizada como medio para expresar a perfección do universo, a idea de orde e medida clásica, e a idea do círculo, como forma perfecta que viña desenvolvéndose en todo o pensamento neoplatónico dos filósofos Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. **A pesar das pequenas dimensións do edificio a súa influencia foi enorme, porque constitúe o xerme do que será o maior proxecto de Bramante, a basílica de San Pedro, que inicialmente será tamén de planta centralizada e cunha enorme cúpula.**

Análise e comentario:

Este edificio é de natureza relixiosa. O arquitecto italiano Bramante optou por un templo de pequenas dimensións e austero na decoración, **inspirado nun tholos grego**, con pureza nas súas liñas e de gran harmonía compositiva. A proporción sempre vai estar presente na obra desde a súa concepción inicial. **San Pietro in Montorio elévase sobre unha cripta subterránea, que cobre a rocha do martirio do primeiro papa que tivo a Igrexa. Sobre ela, articúlase un espazo, a modo de *cella*, de planta circular, elevado sobre un basamento circular con tres chanzos.** Ao redor da *cella* dispónse unha columnata, de orde toscana, sobra a que descansa un entaboamento composto de arquitrabe, friso con triglifos e metopas (decoradas con relevos que narran a vida de San Pedro), e sobre este, dispón dunha balaustrada que deixa ver o segundo piso do edificio. No segundo nivel consta dunha cúpula semiesférica sobre unha

tambor, no que se abren vans para iluminar a estancia. Na súa construción Bramante empregou pedra, mármore e travertino (unha versión de mármore sedimentario de gran porosidade).

Prestando atención ao significado da obra, diremos que con este templo plásmase en pleno o Renacemento, e tamén a tradición arquitectónica do "martyrium" oriental como é o caso da Cúpula da Rocha (Xerusalén) na tradición islámica, ou Santa Constanza (Roma) na tradición bizantina



Pero diante de todo, San Pietro in Montorio destacada pola rigurosidade da súa **xeometría** de xeito que os elementos ornamentais foron reducidos ó máximo en favor dos elementos estruturais. O círculo é a forma dominante, a forma máis perfecta xa desde o mundo grego e que se asocia a Deus: circular é a planta en círculos concéntricos, circular había ser o patio no que se ubicaría (non se chegou a realizar), semicircular é a cuberta, do círculo parten as proporcións. Círculo e esfera en tanto formas perfectas, constitúen o xeito neoplatónico de acadar beleza



Identificación:

A seguinte imaxe ofrécenos unha vista da **cúpula da Basílica de San Pedro**. Este templo está ubicado na Cidade do Vaticano, pequeno estado independente no centro de Roma. Vai erixirse **entre 1506 e 1626** e o proxecto vai pasar por diferentes autores. **A cúpula corre a cargo de Miguel Anxo**, máximo expoñente do **Renacemento (Cinquecento)**.

Contexto histórico-artístico:

A basílica de San Pedro pensouse para ser o templo máis importante do mundo e a sede do Papado, pois Roma era o centro da cristiandade. Bramante deseñou unha planta centralizada que non foi totalmente do gusto do Papa Xulio II, quen imaxinara o seu propio sepulcro no lugar central dunha planta basilical. A partir deste intre a discusión entre planta basilical ou centralizada estará sempre presente ata a conclusión das obras. Á morte de Bramante asumen o proxecto Rafael, Antonio Sangallo e Giulio Romano; con todo as obras non avanzaron. En 1547 encárganse as obras a Miguel Anxo que non as chegou a realizar por completo ao morrer en 1564.

O seu significado é claro e a mensaxe, contundente: a cúpula levántase sobre a tumba no subsolo de San Pedro simbolizando o poder do Papa como continuador do apóstolo e por tanto cabeza da igrexa.

Nunha inscrición na cúpula lese –“ti es Pedro e sobre esta pedra edificarei a miña Igrexa, o que ataras na terra quedará atado no ceo”-.

Análise e comentario:

A cúpula inspírase na de Brunelleschi da Catedral de Florencia, como aquela consta de dobre casco, lixeiramente apuntada no exterior e semiesférica no interior apoiada sobre pechinas e sostida sobre 16 nervos.

O enorme diámetro de 42 m require para o seu sostén catro cúpulas menores detrás dos piares, tal como se concibira na arte bizantina en Santa Sofía de Constantinopla.

No exterior, **o seu carácter monumental ven realizado polo tambor sobre o que se asenta**. Un tambor de columnas pareadas, destacadas do plano do muro e quebrando o entaboamento, adosadas a grosas pilastras, e fiestras rectangulares que alternan frontóns triangulares e curvos. Sobre o tambor elévase un sobrecorpo ou segundo tambor de menor tamaño, con decoración de grilandas rompendo coa austeridade ornamental clasicista, e sobre este a cúpula en si, apuntada, de nervios de mármore moi destacados que parten das pilastras, e vibrantes por isto nos seus xogos de luz e sombra. **Para romper a monotonía da cubrición abre ventanais en tres franxas horizontais. Remata no alto unha lanterna aberta á luz, tamén entre pares de columnas.**

Toda esta plasticidade de entrantes e saíntes, o xogo de masas, as tensións e rupturas, a forza expresiva escultórica responde a unha linguaxe claramente manierista que é consubstancial ó seu autor nesta época.

Non chegou a ver rematada a súa obra, serán della Porta, que peraltou a cúpula, e Fontana a quen se atribúe a lanterna, os encargados da conclusión vintecratos anos despois da súa morte. Os materiais empregados son ladrillo disposto a espiña de pez, técnica romana, cachotería no núcleo, mármore nos tambores e recubrimento de chumbo na cúpula en si.

A cúpula do Vaticano convértese nun símbolo universal de enorme efectismo, tanto no interior, que enche de luz cenital creando unha concepción espacial diáfana e ingrávida, coma no exterior, pola súa perfecta concepción volumétrica. Servirá de modelo a outras moitas cúpulas posteriores.



Identificación:

A fachada que estamos a ver correspóndese coa igrexa de **Il Gesù**, en Roma. Proxectada por **Jacopo Vignola** en 1568, a parte a frontal é de **Giacomo della Porta (1571-1575)**. O edificio pertence ao **Cinquecento**, **última etapa do Renacemento**.

Contexto histórico-artístico:

A construción deste templo **sitúase no espírito da Contrarreforma que se inicia tras o Concilio de Trento. A Igrexa dá unhas normas ou propostas sobre cómo deben ser os templos e as imaxes.** Trátase de combater aos protestantes e atraer aos fieis. **Nesta especie de combate é moi importante a Compañía de Xesús,** fundada por Ignacio de Loyola e con obediencia absoluta ao Papa. O modelo de novas igrexas incide na importancia de espazos amplos, na importancia do púlpito para a predicación, no valor das capelas laterais para culto dos santos e tamén para a localización dos confesionarios, onde reina a escuridade. Se a Reforma supuxo unha total iconoclasia, a Contrarreforma tivo que salientar o seu valor como exemplo moralizante e como intermediadores ante Deus. Para darlles culto, distribúense nos laterais capelas independentes que non interrompen a celebración da eucaristía. E, por último, os interiores serán ostentosos, han de provocar emoción, impactar, suspender os sentidos Por iso se recargan de dourados, materiais custosos, efectos lumínicos, abondosas e teatrais decoracións, ... Porque en definitiva, estamos nun espazo á marxe da realidade, pero tamén é o xeito de por de manifesto a Igrexa triunfante.

O italiano Vignola, artífice do edificio, é considerado como un arquitecto do manierismo ao utilizar elementos clásicos á súa maneira e tamén do Barroco. En canto a Giacomo della Porta, autor da fachada, foi un colaborador de Miguel Anxo e realizou tamén a cúpula deste templo.

Este edificio é a igrexa de referencia dos xesuítas e o seu modelo será moi repetido, sobre todo a súa fachada, que é considerada por moitos como o precedente máis claro da arte barroca. Foi idea do propio creador da Compañía (Loyola), e logo albergaría a sede do Xeneral Superior da Compañía. A finalidade inicial do templo era acoller o sepulcro do relixioso español.

Análise e comentario:

Situada no monte Capitolio de Roma, **a edificación elévase sobre unha plataforma, que parece indicar a separación do relixioso do terreal.** Os materiais que se utilizaron nesta igrexa son a pedra, o ladrillo, a madeira, e os revestimentos de estuco e mármore. A pranta da igrexa baséase en San Andrés de Mantua, de Leon Battista Alberti. **Ten planta de cruz latina con transepto que non sobresaie, cunha ampla nave central capaz de albergar a moitos fieis e cun púlpito para a predicación e a conversión, que está cuberto por unha bóveda de canón contrarrestada por contrafortes exteriores.** Neste templo venerábanse a novos santos canonizados e cuxo culto promocionou a Contrarreforma, dado que os protestantes non adoraban nin á virxe nin aos santos. **Il Gesú está prantexada para que reine a penumbra e o recollemento, froito da nova mentalidade autoritaria saída de Trento en 1545.**

A fachada de Della Porta, que é a parte que centra o noso interese, pode catalogarse como a primeira fachada barroca. a fachada é obra de Giacomo della Porta, pero a súa transcendencia será tan importante como a do interior realizado por Vignola, converténdose no modelo para o novo estilo do futuro, o barroco.

Está organizada en dous pisos separados por un entaboamento, coroados por un enorme frontón triangular. O piso inferior consta de cinco rúas separadas por unha serie de dobres piastras xigantes de orde corintia e que terá a anchura de todo o interior da Igrexa, no alto un frontón triangular dentro de outro curvo. A gran porta, na rúa central enmarcada entre columnas, coroase cun frontón curvo mentres que as pequenas portas laterais -todas alinteladas-, coroan cun frontón triangular e encima delas unhas fornelas para imaxes relixiosas.

O segundo andar con tres rúas separadas tamén por pares de pilastras, culmina nun grande frontón triangular quebrado sobre un entaboamento. A súa anchura sería exactamente a da nave central.

Dous grandes aletóns en forma de volutas conectan os dous corpos salvando a diferenza de anchura. Serven tamén a ocultar os contrafortes exteriores.

En principio, unha organización con elementos clásicos, certo pero alterados: combinación de columnas e pilastras, mestura de frontóns curvos e triangulares, orde xigante, frontóns quebrados, maior dinamismo ó incrementar o volume de todos os elementos cara ó centro. En definitiva, **amosa unha articulación que abandona a planitude na procura da curva, unha formulación manierista que avanza os principios barrocos.**



Identificación:

O edificio que estamos a contemplar é a *Vila Capra*, tamén chamado "*Vila Rotonda*", do arquitecto Andrea Palladio. Data de 1566 e está emprazada en Vicenza (Italia). O seu estilo artístico é manierista.

Contexto histórico-artístico:

O manierismo é a denominación do período artístico situado na segunda metade do século XVI (*Cinquecento*, en italiano). Trátase da última parte do Renacemento e nas súas formas deixa entrever algunhas das características que van definir ao Barroco.

Neste momento histórico ubicaremos a Palladio (1508-1580). **A caída de Constantinopla en poder dos turcos en 1453 e o desprazamento do centro do comercio do Mediterráneo ao Atlántico levou a moitas familias a abandonar a actividade comercial e dedicarse á agricultura (un desprazamento ao campo).** Preocupado pola simetría e as proporcións, Palladio, que traballaba na rexión de Venecia, publicou un tratado arquitectónico que influíu en gran parte da arquitectura posterior. Este arquitecto paduano foi especialmente coñecido polas vilas, que xeralmente, tiñan unha parte palacega refinada que ocupaba a parte central e outra destinada a funcións agrícolas, como na *Vila Barbaro*. A "*Rotonda*" é a obra máis significativa de Palladio e influirá no neoclasicismo e nas vilas americanas, así como no Capitolio dos Estados Unidos.

Análise e comentario:

Trátase dunha magnífica obra da arquitectura civil, elaborada fundamentalmente en pedra calcárea con perpiaños moi ben labrados. A vila é un edificio situado no campo, lembranza do mundo clásico. Xa se mencionou que as vilas de Palladio tiñan unha parte palacega e outra para as labores agrícolas, pero no caso deste edificio só ten unha función civil. O nome de *Vila Capra* inscrito en cada pórtico relaciónase co seu propietario, o clérigo Marius Capra. O nome de Rotonda débese á sala circular que se atopa no centro e que está cuberta cunha cúpula.

Esta vila presenta unha estrutura dual en canto ao espazo, sendo á vez centralizado e aberto. É centralizado porque ten como centro unha gran sala circular cuberta por unha cúpula a cuxo arredor se dispoñen diversas dependencias ás que se chega mediante catro corredores. Esta estrutura acaba conformando un cadrado. O edificio esténdese para o exterior mediante catro pórticos orientados cara aos catro puntos cardinais que conforman unha cruz grega. Por tanto, **na súa planta inclúe o círculo, o cadrado e a cruz grega. Tamén é un espazo aberto pois as súas catro fachadas teñen un pórtico avanzado coroado por un frontón triangular decorado con esculturas de divindades clásicas, que se estende cara ao exterior** cunhas escalinatas que salvan un *podium*. A través dos pórticos contéplase a paisaxe exterior e tamén permiten a entrada da luz

O sistema construtivo une o sistema adintelado nos pórticos e gran parte da cuberta co abovedado na rotonda central. Predomina o carácter macizo sobre o van polo que o edificio está pouco iluminado entrando a luz especialmente polo óculo da cúpula, polos pórticos e por algunhas xanelas en cada nivel. A luz no pórtico crea efecto de claroscuro. En canto ao alzado, existen tres niveis que están diferenciados ou separados por entaboamentos clásicos:

-Un primeiro nivel ou *podium* no que se atopa a zona de servizos como as cociñas e a administración.

-Un segundo nivel ou planta nobre no que sobresa a gran rotonda central destinada a festas na que converxen os catro corredores e ao redor, dependencias rectangulares destinadas a dormitorios.

-Un terceiro nivel á altura dos frontóns destinado a funcións diversas como dormitorios ao que se ascende por medio de escaleiras de caracol.

Para acceder ao edificio existen unhas escalinatas do mesmo xeito que nos templos romanos. Os vans son adintelados menos na planta nobre, no que se abren fiestras que teñen frontóns triangulares apoiados sobre ménsulas. Os elementos decorativos son escasos e son arquitectónicos como as cornixas, os entaboamentos, óculos ovalados, e escultóricos na sima dos frontóns. Estas esculturas prolongan de maneira nova o sentido de verticalidade das columnas. **A Vila Capra é un espazo de acentuada simetría, con rigor xeométrico e matemático e austeridade decorativa.** Todo iso son aspectos manieristas, aínda que conserva elementos clásicos como a harmonía e o equilibrio derivado da utilización do intercolumnio.

Palladio creou un sentido do espazo manierista que se percibe especialmente no exterior. En primeiro lugar percibimos un cubo e nos seus catro lados adiantase un pórtico hexástilo de orde xónica con entaboamento, coroados con frontón triangular, empregando un elemento que era propio dos edificios relixiosos para unha construción civil. Este pórtico avanzado ábrese lateralmente mediante arcos semicirculares. **A cúpula é outro elemento recuperado para os edificios civís. Esta cúpula lémbra-nos co seu óculo á do Panteón de Agripa, en Roma.**



Identificación:

O edificio que contemplamos é o Real Mosteiro de **San Lorenzo de El Escorial**, na provincia de Madrid. Esta obra, erixida **entre 1563 e 1583 por Juan de Herrera**, forma parte da arte renacentista, e **podémola clasificar como de estilo manierista e máis concretamente, “herreriano”.**

Contexto histórico-artístico:

A obra **tivo como cliente ao rei Filipe II de España**. O motivo polo que **mandou iniciar a súa construción é en acción de grazas pola vitoria dos tercios en San Quintín (Francia) no día de San Lourenzo de 1557**. A España do rei coñecido como “O Prudente” terá que facer fronte ás guerras exteriores (guerra contra Francia, contra Inglaterra e nos Países Baixos), que desangran humana e economicamente ao estado. No interior imponse o escurantismo, a cerrazón cultural dentro da firme defensa dos ideais da Contrarreforma cunha relixiosidade baseada na emoción e tamén na represión e no medo á Inquisición.

O Renacemento chega a España a finais do século XVI, cando en Italia xa se estaba a desenvolver o manierismo, como resultado dos contactos comerciais e políticos con Italia. Tamén houbo intercambio de artistas nas dúas direccións e importáronse obras e libros de arte. As novidades do estilo, desconectado da propia evolución, son un mero transplante de trazas italianas, de feito falase de construír “ó moderno”, pero foron **ben acollidas pola Coroa para desenvolver unha arte oficial que a defina e sexa símbolo de unidade, e pola nobreza, caso dos Mendoza, para reafirmar o seu prestixio. A Igrexa sen embargo foi reticente ó cambio, manténdose aferrada á linguaxe gótica, particularmente na arquitectura, desconfiando dos modelos pagáns renacentistas.**

O coñecido como estilo Herreriano no derradeiro terzo do XVI en tempos de Filipe II. Constitúe unha resposta ó espírito da Contrarreforma servíndose dunha linguaxe manierista. Imponse a monumentalidade e o rigor xeométrico cunha marcada sobriedade decorativa. Juan de Herrera da nome o estilo.

Análise e comentario:

O edificio concíbese con **gran rigor xeométrico na súa planta**. Trátase dun rectángulo (200 m x 100 m) que se divide en cuadrículas ou retículas, **xerando unha forma simbólica de grella (San Lourenzo foi martirizado sendo queimado)**. Dentro deste gran conxunto distínguense tres tramos lonxitudinais: o eixo central comprende a fachada principal, o patio dos Reis, a igrexa e acaba nas estancias privadas do *Austria*. O flanco Norte está constituído polo palacio, as dependencias do seminario e o colexio universitario con forma de cruz, en cuxo centro aparece unha torre chapitelada, que xera catro patios. O flanco ou lado sur inclúe o gran patio e o convento (tamén con forma de cruz con torre chapitelada e con catro claustros), é dicir, repetición do esquema e do ritmo.

Analizando o exterior deste gran edificio, **a sensación é moi maciza, predominando o horizontal e a monotonía de fiestras, a sucesión de bufardas e pequenas cornixas que dividen en dúas metades a fachada; tamén destaca a gran cornixa que remata o corpo superior. Este predominio do horizontal só se altera polas catro torres cadradas acabadas en chapiteles e pola cúpula da igrexa**. Xunto co rigor na simetría, **outra característica é a rixidez, a severidade e a ausencia ornamental cun predominio do muro**. Tan só a fachada principal varía, coas portas coroadas por frontóns, columnas de orde xigante, Frixos, estruturas piramidais e bólas de granito. Foi o rei quen rexeitou todo elemento ornamental (debido á súa austeridade e severidade persoal) e foi tamén quen promoveu a súa función múltiple e o seu carácter singular ao levantar un edificio que fose palacio (lugar para vivir), igrexa-convento (rezar) e panteón (lugar onde ser enterrado).

O interior do edificio encerra á igrexa, baixo cuxo altar se atopa o Panteón, que é o lugar central do complexo. Esta é de cruz grega, os brazos teñen cuberta de bóveda de canón e no cruceiro unha gran cúpula sobre pechinas está sostida por grandes piares. O Patio dos Reis, onde está a fachada da igrexa, concíbese con enormes semicolumnas de orde xigante e tipo dórico que parecen continuarse en colosais

estatuas dos reis de Israel (de aí o nome do patio). O claustro dos Evanxelistas, ten dobre galería, con arquerías de medio punto, separadas entre si por columnas e rematadas por unha balaustrada na que aparecen como elemento decorativo as bólas de granito. O aspecto de simetría, proporción e rigor queda interrompido pola fonte dos Evanxelistas que se atopa no centro e que se inspira en *San Pietro in Montorio*, de Bramante.

Con significado propagandístico, o Escorial mostra a grandeza da Monarquía hispánica. O emprazamento xunto á serra de Guadarrama ofrecía condicións vantaxosas (estratexicamente situada no centro da península, preto e á vez lonxe da Corte madrileña, gozaba de clima saudable, contaba nos arredores con abundantes mananciais, bosques e canteiras...). Tivo unha influencia considerable na arquitectura española do século XVII, como a Praza Maior de Madrid.



Identificación:

A obra en cuestión é o **David**, de **Donatello**. Trátase dunha escultura realizada cara a **1440 no Quattrocento italiano**, polo que é unha peza de claro **estilo renacentista**. Está ubicada no Museo do Bargello (Florenzia).

Contexto histórico-artístico:

O Renacemento xorde na cidade de Florenzia a comezos do século XV. O desenvolvemento da clase burguesa favorece a financiación de homes que actualicen a arte e o pensamento, sendo esta obra un **exemplo da nova mentalidade posmedieval (humanismo, antropocentrismo, naturalismo, curiosidade polo coñecemento e recuperación da vella cultura grecolatina, arredor da beleza e do espido)**. Nesta cidade vai ver a luz Donatello, un artista formado no taller de Ghiberti e influenciado pola cultura clásica, á cal accedeu despois de visitar Roma. Trátase do gran modernizador da escultura do Renacemento, especialmente a través do seu gran tema, que é o home, para o cal recupera a antiga forma dos antigos de representar a serenidade, o equilibrio e o movemento.

A obra foi un **encargo de Cosme de Médici** para un xardín do seu palacio de Florenzia. Este mecenas **desexaba un tema bíblico** e Donatello decidiu esculpir unha representación iconográfica do enfrontamento dos xudeus cos filisteos, onde o xigante Goliat reta a que se enfronten con el. Quíxose ver nesta obra a plasmación do ideal platónico da superioridade da intelixencia (David) sobre a forza (Goliat), **pero tamén se pensa nun transfondo político como é o regreso vitorioso de Cosme de Médici (de aí o chapeu toscano) despois de derrotar ao duque de Milán, simbolizado polo casco de Goliat**.

Análise e comentario:

Escultura exenta realizada en bronce pulido a tamaño natural, 1,60 m de altura, que representa a David no momento inmediatamente posterior a dar morte a Goliat, o xigante filisteo. O tema é bíblico.

A estatua representa ao mozo pastor, David, que se enfrontou a Goliat derrubándoo coa súa fonda e cortoulle a cabeza que pousa aos seus pés, amosando na obra o momento inmediatamente posterior á acción. Segundo a Biblia, Xesús descende da estirpe de David. O protagonista aparece representado co pelo longo e solto, tocado por un chapeu (inspirado nos de palla dos campesinos da Toscana) e calzado cunha especie de sandalias que, xunto co chapeu rompen un pouco o tratamento formal.

A composición está elaborada con **formas anatómicas brandas e suaves no corpo e rudas e rugosas na cabeza de Goliat. É a primeira obra dende a Antigüidade onde se amosa unha estatua espida, feito que lle da á obra unha gran importancia modernizante. Inspírase en Praxíteles polo tratamento anatómico de calidade táctil e polo acusado contraposto que se produce ao levantar a cadeira, presentando un equilibrio de formas entre o brazo dereito, tenso coa espada, e o esquerdo, relaxado apoiado en ángulo na cadeira, creando un espazo baleiro e sostendo unha pedra. En relación ás pernas, vemos que a dereita está tensa e firmemente apoiada, mentres que a esquerda xace relaxada e flexionada sobre a cabeza do xigante. Falando da expresión, é tamén un aspecto clásico a mostra de autodomínio tras a vitoria na desputa.** Só a cabeza que está baixo o seu pé esquerdo lembra o ocorrido no combate, así como unha pedra que ten o adolescente na súa man esquerda. Obviando estes detalles, a figura de David denota calma e serenidade.

Como principais novidades na escultura do Renacemento debemos mencionar a importancia dos vacíos (tanto entre as pernas como no brazo dobrado), a importancia da luz que provoca un chamativo brillo, e sobre todo son novidosos o escaso desenvolvemento anatómico (a musculatura non está desenvolvida como na arte da Antiga Grecia) e un rostro pouco varonil que non corresponde coa exaltación dos corpos de atletas clásicos. **No Renacemento é un clásico tentar representar a beleza e a mocidade, xeralmente de forma feminizada. A imaxe, aínda que é relixiosa, non tenta mover a fe nin as emocións, senón conseguir algo belo.**

Falando de influencias, é loxico pensar que a estatua está fortemente inspirada no Hermes con Dionisos de Praxíteles e en canto á perspectiva da obra, o *David* de Donatello inspirou a outros "*David*s" que se realizaron a posteriori, como o de Verrocchio, o de Miguel Anxo e o de Bernini.



Identificación:

A seguinte estatua é o *Gattamelata* de Donatello. Esculpíuse **entre 1444 e 1453** polo que é de **estilo renacentista**, concretamente do **Quattrocento**. Está localizada en Padua, no norte de Italia.

Contexto histórico-artístico:

O Gattamelata é o **primeiro monumento ecuestre do Renacemento e da Época Moderna**. Foi un encargo dos familiares do *condottiero* (mercenarios ao servizo das cidades-estado italianas) Erasmo de Narni. O monumento tamén fai función de tumba coa cámara funeraria de bronce na parte central, que se apoia sobre un zócalo.

Donatello, nado en Florencia e formado no taller de Ghiberti (co cal colaborou nas portas do Baptistero florentino), realizou unha viaxe a Roma que lle influíu na recuperación do clasicismo e na renovación da escultura. A obra de Donatello é un exemplo da nova mentalidade, onde por unha banda integra o humanismo que se reflicte no espido e por outra recupera o mundo antigo como exemplo de beleza. Este xenial autor será o gran renovador da escultura, polo manexo da harmonía, a serenidade, a expresividade, a tensión e o equilibrio dende as súas primeiras obras. Ademais, recupera a importancia do movemento sobre todo o contido.

Análise e comentario:

Donatello que xa fixera o David en Florencia, repite en Padua o reto dunha **escultura exenta a tamaño natural pero agora nunha escultura ecuestre como as que en Roma se dedicaban ós emperadores**. Igualmente libera a escultura do marco arquitectónico, prescinde dos nichos empregados habitualmente como el mesmo xa fixera co San Xorxe.

Se o modelo de estatua ecuestre arrinca de Roma co retrato de Marco Aurelio, este prototipo xa se retomara no Trecento no norte de Italia particularmente na pintura (os condottieros de Simone Martini ou Paolo Uccello), agora **Donatello opta polo bronce para as figuras do xinete e o cabalo colocadas por riba dun alto pedestal sobre escalinata, o corpo interior contén a cámara funeraria e o superior, máis pequeno, con placas de mármore con relevos de querubíns que contemplan as armas do condottiero. Máis que un sepulcro, o monumento está destinado a perpetuar a memoria do personaxe**, e faino coma un emperador porque non hai contradición entre a virtude dos homes antigos e a dos modernos homes cristiáns, dáse unha concordancia que gusta moito: ser deste tempo segundo a maneira dos antigos. Gattamelata, sobre un elegante cabalo que avanza ao paso, facendo revista das tropas. Presentase co empaque dun guerreiro sereno, firme, erguido, o seu rostro reflicte a dignidade do home xusto, modelo de virtude. **Trátase dun verdadeiro retrato se ben un tanto idealizado nos seus trazos físicos -con menos anos dos que tiña-, de semblante nobre e altivo reflexo da súa personalidade. Con el amosa Donatello unha calidade mais do seu traballo, a penetración psicolóxica que tamén o conecta co realismo romano**. Co cabeza descuberta, porta coiraza romana cunha *gorgona* alada no seu centro e suxeita con man firme as rendas mentres na man dereita sostén o bastón de mando (a bengala, emblema dos xenerais).

Compositivamente vemos tres liñas principais: a vertical do guerreiro sobre o cabalo, a horizontal que indica o movemento cara a diante. O bastón de mando contrarresta no seu movemento ao alto a diagonal da espada no lado oposto. O contorno do conxunto está totalmente pechado, delimitado polas curvas do potente cabalo cuxa pata dianteira se apoia nunha bola o que favorece a sensación de equilibrio e harmonía tan acorde aos ideais do Quattrocento.

Resulta unha obra menos clasicista que o David polo seu gran naturalismo, pero si é clásica pola súa concepción e pola serenidade que expresa o movemento en repouso, indicado só polo avance lento do cabalo (Donatello non osou deixar a parta elevada como o cabalo de marco Aurelio, pero apoia delicadamente sobre unha bala de canón). A forza está na convicción non na arrogancia. O sentido xeral supera a dignidade clásica para engadir unha significación cristiá, a do home xusto que acada a paz final.

Este tipo iconográfico será retomado con asiduidade na posteridade, sendo de especial relevancia ao seu paso ao lenzo en obras de Tiziano (Carlos V) ou de Velázquez (Filipe IV ou o Príncipe Baltasar Carlos).



Identificación:

A obra que podemos admirar é o *David* de Miguel Anxo. Datada entre 1501 e 1504, esta obra mestra do Renacemento ubícase na Galería da Academia de Florencia. Posiblemente esteamos ante a escultura máis coñecida da historia.

Contexto histórico-artístico:

Corenta anos antes de que se elaborase esta obra, o gremio de laneiros florentinos vai escoller un gran bloque de mármore para realizar unha escultura nun dos contrafortes de *Santa María dei Fiori*. Abandonado o proxecto e co material deteriorado, o xenio vaise atrever a cincelar esta gran obra.

Miguel Anxo, entre outras facetas, foi pintor, arquitecto ou poeta, pero considerábase sobre todo escultor. Contemporáneo de Rafael e de Leonardo (cos que en ocasións competiu), fixo desde moito cedo gala dunha grande creatividade que o levou a formar parte do selecto grupo de humanistas de Florencia. Con todo, certos cambios políticos farán que se desprace a Roma sendo contratado polos papas. Alí realizará gran parte da súa obra. **Como escultor, a obra de Michelangelo evoluciona desde a búsqueda da beleza, chegando a obter na súa madurez o movemento en potencia (a chamada *terribilità*), e finalizando na súa vellez no estilo non acabado ou *non finito* (ben por non estar satisfeito ou por un sentido espiritual e simbólico onde o espectador se imaxina o conxunto). Na fin da súa vida vai atravesar por unha fase de fonda crise relixiosa e persoal, avivada polos enfrontamentos de católicos e protestantes en toda Europa (nesta etapa depresiva vai facer obras onde plasma a angustia que o atormentaba). A longa vida de Miguel Anxo permitiulle vivir a transformación social e os cambios do século XVI.**

O éxito do *David* de Michelangelo foi tal que o pobo de Florencia pediu que se lle dese outro destino á escultura. Unha comisión na que participaron, entre outros, Boticelli e Da Vinci, decidiu un novo emprazamento xunto ao *Palazzo Vecchio*. Hoxe consérvase unha copia no mesmo lugar, sendo a escultura un símbolo do triunfo republicano fronte á tiranía dos Médici.

Análise e comentario:

A peza empregada é un bloque de máis de cinco metros de mármore de Carrara xa usado. Miguel Anxo Buonarroti **traballou coa técnica extractiva da talla, directamente sobre o bloque sen empregar un modelo previo de escaiola como viña sendo habitual. Para o autor, bastaba con limitarse e quitar o que sobra. A talla complétase co pulimentado que permite reproducir os nervios, a pel, e os músculos ata un detalle nunca visto.**

O *David* presenta un **tema relixioso pero coa influencia do antropocentrismo como mostra a súa nudez**. Preséntase o momento de tensión anterior á acción de enfrontarse a Goliat. Sobre o seu ombreiro esquerdo, tenso, descende a fonda, caendo o seu extremo á altura da súa man dereita, onde vai colocar a pedra mentres calcula co cello engurrado, para que o disparo sexa certo. Miguel Anxo, a diferenza de Donatello, representa a un protagonista non adolescente, senón como un mozo poderoso e fibrado. A súa intensa mirada incítanos a pensar que o inimigo se atopa fronte a nós. Esta estatua considérase como a última obra de mocidade

do artista e na que aparecen trazos novos próximos á *terribilitá*. **O canon corporal é longo. Ademais do tamaño do bloque, condicionáanos o feito de que nun principio estaba pensada para ser colocada no *duomo* de Florencia, polo que ten varias correccións ópticas, como a cabeza excesivamente pequena. A cor é monocroma.**

O tratamento anatómico é atlético, en oposición ás suxerencias da Biblia. **No peiteado destaca o traballo a trépano dos rizos (para lograr o efecto *claroscuro*). Nas extremidades, danse certas desproporcións entre un brazo dereito moi longo e cunha gran man e o esquerdo, en ángulo e lixeiramente máis pequeno; os pés tamén son grandes.** Obsérvase un *contraposto*, pero con características propias, como un suave curveo subindo a cadeira e baixando o ombreiro da nosa esquerda. A composición crea un lixeiro retorcimento cara ao noso lado dereito, que leva ao espectador a rodear a imaxe, dirixindo a atención cara á cabeza e a súa mirada. Nun plano máis minucioso, a musculatura, os tendóns do pescozo, as veas da man e **a súa mirada, con cello fruncido que parece estudar ao rival, adianta o que será a *terribilitá*.**

No relativo ás fontes de inspiración da obra, Miguel Anxo inspírase nas esculturas clásicas e aporta unha visión do *David* moi diferente á de Donatello e á de Verrocchio. A *terribilitá* ou o movemento en potencia pódese xa intuir no *Discóbolo* de Mirón (aínda que moito máis limitado en técnica e expresividade). Pola súa banda, o legado da obra non vai coñecer límites, influíndo amplamente en todas as posteriores representacións do ser humano que pretendan alcanzar un nivel fidedigno anatomicamente falando, comezando polo *David* de Bernini.



Identificación:

Atopámonos ante unha escultura renacentista encargada en 1505. Trátase do ***Moisés***, ubicado na cidade de Roma. Pertence á etapa do ***Cinquecento*** en Italia e constitúe unha das obras mestras de **Miguel Anxo**.

Contexto histórico-artístico:

O *Moisés* de Miguel Anxo, é quizáis a obra onde mellor se representa o concepto de "*terribilitá*" empregado polo xenio toscano. Esta obra realizouse como figura central para un gran conxunto monumental, deseñado como tumba para o Papa Xulio II na Igrexa de *San Pietro in Vincoli*.

A prematura morte deste pontífice deixaría incompleto o proxecto, pero aínda así conservaranse algunhas partes, como esta escultura e tamén a serie dos escravos. O proxecto orixinal difire moito do resultado final, xa que se trataba dunha tumba exenta, con catro fachadas e máis de corenta estatuas, e que iría situada baixo a gran cúpula de San Pedro do Vaticano. Con todo, este gran proxecto foi reducíndose por motivos económicos.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), é o escultor máis importante do *Cinquecento* (século XVI italiano) e un dos máis importantes da Historia Universal da arte. Transmite a imaxe de xenio polifacético e humanista renacentista, que exerce con gran destreza a arquitectura, a pintura, a poesía e por suposto a escultura, que será a súa auténtica vocación. Nas súas obras busca a beleza ideal, que no sentido neoplatónico será a expresión dunha orde intelectual. A súa traxectoria artística

atravesará varias etapas: unha etapa de mocidade, onde se axusta máis ás formas clásicas e existe unha vontade máis patente de procura da beleza ideal como é o caso do *David* ou da *Piedade do Vaticano*; unha etapa de madurez, onde aparecen tendencias máis manieristas, diluíndose o ideal estético clasicista, onde o mellor exemplo é este *Moisés*; e unha etapa de vellez, onde abandona por completo a estética clásica e busca novas formas de expresión tanto na talla como na composición que o achegan máis ao Barroco.

Análise e comentario:

Trátase dunha escultura **realizada en mármore branco de Carrara, exenta, de vulto redondo, de corpo enteiro e sedente.**

O tema da obra procede do Antigo Testamento. Representa o momento no que o profeta Moisés regresa do seu retiro de corenta días no monte Sinaí, portando as Táboas da Lei ou os Dez Mandamentos para ensinarllas ao pobo de Israel, pero atópao entregado á adoración do Becerro de Ouro, abandonando o culto a Xahvé (ou Xehová), Deus do xudaísmo.

A talla pétreo é magnífica, sen dúbida. **Miguel Anxo trata o mármore como un material maleable dando a sensación dun modelado máis que dunha talla.** O pulido da rocha deixa escorregar a luz, os pregos das súas roupas teñen un gran naturalismo e provocan fortes contrastes de luces e sombras outorgando un rotundo volume á obra. O estudo anatómico é perfecto. Miguel Anxo, debido á avanzada idade de Moisés elixe un modelo hercúleo, de asombroso naturalismo, con músculos grandes e poderosos que exhiben unha gran fortaleza e tensión na figura. **A composición é pechada, clásica, ao redor dun eixo vertical que vai desde a cabeza ao prego formado polas pernas do profeta,** e a figura queda enmarcada entre dúas liñas verticais. **Existe un lixeiro *contrapposto* a pesar de estar sentado, que queda patente no xiro da cabeza e nos movementos contrarios de pernas e brazos.** Con esta complicada composición, Miguel Anxo quere suxerirnos a clásica idea aristotélica do momento preciso entre ser en potencia e ser en acto. Así é como Miguel Anxo insinúa o momento en que Moisés, cargado de furia, decide levantarse e dirixirse ao seu pobo, que caera nunha adoración allea. Aquí o autor abandona os xestos doces e serenos da súa mocidade, substituídos agora por unha **gran expresividade dramática e feroz, que os críticos sinalaron como *terribilitá*.**

Moitas das características do estilo renacentista están presentes nesta obra, como a procura da beleza ideal, o acentuado naturalismo, o interese pola figura humana e a súa anatomía como expresión ideal da virtude e non como fonte do pecado, como fora na tradición medieval. Como en todas as obras deste autor, está patente a influencia das esculturas gregas clásicas, sendo produto da evolución persoal pero tamén da escultura helenística *Laocoonte e os seus fillos*, redescuberta naquel tempo. Do mesmo xeito, *Moisés* vai servir de inspiración para moitas obras posteriores onde se pretenda plasmar a serenidade do ser humano.



Identificación:

Nas imaxes superiores podemos apreciar as **tumbas de Giuliano e de Lorenzo de Médici**. Ámbalas dúas son **obra de Miguel Anxo**, que as elaborou **entre 1519 e 1534**. Localízanse na Capela Medicea dentro da Basílica de San Lourenzo, en Florencia (Italia). O xénero é **renacentista** pero non é de todo erróneo calificalo xa como manierista.

Contexto histórico-artístico:

A idea da Nova Sacristía como capela funeraria foi obra do Papa León X tras a morte destes familiares seus. O pontífice era irmán de Giuliano e tío de Lorenzo, pero o monumento tivo que agardar uns anos ante a imposibilidade de recibir os materiais.

Primeiramente, a obra foi concibida para acoller catro tumbas da nova xeración familiar, pero a expulsión da familia Médici do poder e a partida de Miguel Anxo cara a Roma deixaron o proxecto inacabado.

Miguel Anxo é un autor que pasou por varias fases ben diferenciadas no plano artístico. Nos primeiros anos de mecenado do Papado e do seu pleno clasicismo, a Igrexa atravesaba unha crise espiritual provocada pola Reforma protestante que afectou ao artista. A esta únese a inestabilidade provocada pola intervención de Francia ou España nos asuntos de Italia, nun intento por influír na súa política e no nomeamento e posición diplomática dos Papas. Esta inestabilidade ten algúns exemplos que afectan á vida persoal do escultor, como o saqueo de Roma polos terzos españois, ou a conspiración contra os Médicis que proclamou a república na súa cidade natal. Os ideais republicanos do autor fíxerano protagonista dunha conspiración, e ese foi o principal motivo da súa fuxida. Cando realiza esta obra, Miguel Anxo está ao final da súa etapa de madurez e xa insinúa elementos estilísticos da súa chamada etapa final ou de vellez.

Análise e comentario:

Este grupo escultórico está esculpido en mármore tallado. Os monumentos funerarios atópanse na Sacristía Nova da igrexa, realizada tamén por Miguel Anxo e adxacente á obra de Brunelleschi. Do mesmo xeito que o mestre de *Quattrocento*, utiliza mármore gris azulado para as estruturas e mármore branco nos paramentos creando un xogo de bicromía. A maiores, introduce dous niveis de altura. **Michelangelo crea un gran espazo baleiro que é símbolo da outra vida ao que se asoman como saíndo dos muros á nosa esquerda Giuliano e á nosa dereita Lorenzo, ambas estatuas sedentes, situadas en hornacinas, e virando a súa cabeza cara á Virxe co neno.** A virxe atópase flanqueada polas esculturas non realizadas dos santos Cosme e Damián,

que eran os patróns dos Médicis. As dos Médicis son estatuas símbolos da vida contemplativa e da vida activa relacionadas coas alegorías simbólicas do transcourir das fases do día e por extensión do tempo. Giuliano medita e pensa no paso do tempo e nas etapas da vida. Lorenzo preséntase como orgulloso do seu poder, coa súa coraza e a mirada desafiante pero tamén é a súa hora final. Analicemos cada tumba por separado:

-Tumba de Giuliano de Médici:

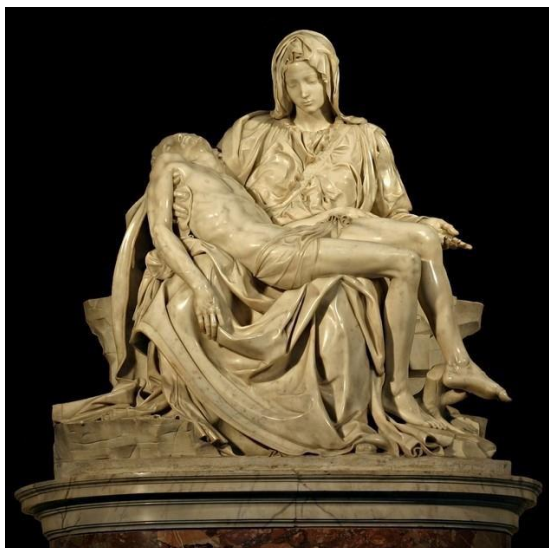
En primeiro lugar o personaxe dentro da hornacina parece estar como comprimido ou aprisionado. **Atópase meditando, sendo símbolo da vida contemplativa.** O seu cóbado esquerdo apóiase sobre un cofre. Presenta superficies pulidas que contrastan con outras rugosas e mesmo con formas non acabadas nunha composición idealizada. **Apréciase como herdanza do mundo clásico un *contraposto* (a perna da nosa esquerda que se adianta atópase relaxada e a da nosa dereita que se despraza cara atrás).** Se os nosos ollos seguen a diagonal da súa perna dereita e se desprazan cara aos pregos e o brazo esquerdo, estaríamos vendo un esquema compositivo dinámico en zig-zag. A luz crea profundos efectos de claroscuro. **Sobre o sartego cunha sorte de frontón partido e semicircular acabado en volutas parecen escorregar a aurora e o crepúsculo que son estatuas non relixiosas para un sepulcro,** sendo os dous momentos de transición do día e por extensión da vida. A aurora presenta gran anatomía e móstrase desperezándose mentres o crepúsculo presenta *non finito*.

-Tumba de Lorenzo de Médici:

Este conxunto está presidido pola súa estatua idealizada comprimida dentro da hornacina. Vai **vestido con coraza do mesmo xeito que os emperadores romanos e con bastón de mando como os gobernantes, sendo a súa actitude a de dispoñerse a intervir (por este motivo relaciónase coa vida activa).** Está acompañado das alegorías do día e a noite (a plenitude e a morte). O tratamento das superficies son lisas, rugosas e non acabadas con diversas calidades táctiles. Desde o punto de vista formal, a estatua principal presenta unha actitude movida, retorcendo o torso e trazando un *contraposto* no xogo de pernas e ombreiros. Nos sartegos, a noite está representada mediante unha muller con forte musculatura. O día ten rostro *non finito*, pois o resplandor solar impediría unha correcta visión na vida real. O corpo é de gran musculatura en marcado zig-zag.

Nas figuras espidas que simbolizan o tempo, é onde máis claramente se están a romper os principios clasicistas. A súa inestabilidade, a sensación de esvarar sobre a tapa do sarcófago, o forzado das súas posturas, o alongamento do canon provoca un efecto sorpresa que xa pouco ten que ver coa orde e o equilibrio clásico. Miguel Anxo está a abrir un camiño anticlásico, traballando de xeito persoal sen a terse ás normas, esculpe á *su maneira*, de aí o nome do manierismo.

Desde o punto de vista técnico e formal, Miguel Anxo na súa maneira de concibir esta obra inicia o manierismo. A anatomía rotunda dos corpos e a unión de escultura e arquitectura son en realidade unha anticipación do Barroco, sobre cuxos autores vai ter unha gran influencia. Outro gran autor que se vai inspirar nesta forma de proceder vai ser o francés Auguste Rodin, xa no século XIX.



Identificación:

Esta composición escultórica recibe o nome de *Piedade do Vaticano*. Elaborada entre 1498 e 1499, pertence á primeira etapa de **Miguel Anxo**, polo que é unha obra **renacentista**. Podémola admirar na Basílica de San Pedro, na Cidade do Vaticano.

Contexto histórico-artístico:

Miguel Anxo, xenio polifacético donde os haxa, atravesou por varias fases froito da súa evolución artística e ideolóxica. Como escultor a obra de Miguel Anxo pasa por unha primeira etapa de xuventude, onde busca o clasicismo e fai obras como esta Piedade ou o propio David. Na súa madurez, o autor afástase destes cánones e déixase fluir á súa maneira (etapa manierista). Desta etapa son as tumbas dos Médicis. Na súa vellez xa vai pasar por unha época de crise onde fai obras menos identificables có seu estilo tradicional, optando polo *non finito*, froito da súa inconformidade e das turbulencias que estaba a padecer.

Con respecto á obra, **trátase da primeira grande escultura de Michelangelo Buonarroti**, que a realizou con tan só vinte anos.

Análise e comentario:

Este grupo escultórico, realizado en mármore de Carrara tallado, presenta unhas dimensións de 174 cm de alto por 195 cm de longo. **O tratamento é moi diferente nas seguintes partes da obra, ben pulimentado na textura da pel e rugoso e arestado nos pregos, facendo que a luz escorregue e brille, creando claroscuros nesas profundas aberturas que deixan as tallas a trépano.**

Polo xeral, na iconografía medieval e logo na barroca, represéntase a María triste, pero Miguel Anxo transforma o tema da nai esnaquizada pola dor en actitude serena, **representando a unha virxe nova como correspondía ao ideal neoplatónico, e representa a Cristo durmido**. O corpo do profeta non mostra signos de sufrimento e tampouco parece pesarlle á Virxe.

A composición está equilibrada insinuando unha formación piramidal. A man esquerda de María é o único xesto doente, e traza unha liña paralela ao brazo dereito de Cristo, que cae suavemente. **A pesar da diferenza de idade entre ambos, Miguel Anxo presenta a María tan nova como Xesús**. Cristo está realizado a menor escala para que non sobresaia e así disimular o corpo amplo da virxe, cunha cabeza pequena e un corpo desarticulado, presentado un zig-zag. o equilibrio lógrase por unha harmonía de contrastes: verticalidade de María aínda que inclinando a cabeza e horizontalidade da liña diagonal quebrada do corpo; o brazo que cae inerte e o brazo que se eleva; figura vestida e figura espida; superficies lisas do corpo sen vida e grandes cavidades do manto que cae en profundas pregas; panos pegados ó corpo no busto feminino e no pano de pudor de Cristo, traballados ambos ó modo dos panos mollados, fronte á pesadez do manto de María. O ritmo é lento coma se o tempo se detivese, algo buscado polo autor para amosar serenidade e pureza. A man da Virxe que queda solta é unha representación da redención da humanidade.

A anatomía do corpo sen vida está tratada cun tremendo verismo, pois non en van o artista estudiou directamente de cadáveres. Así estamos diante dunha anatomía perfecta na que músculos, veas ou osos exemplifican o dominio técnico e os coñecementos do artista, lonxe da rixidez da morte é un corpo mórbido e pesado. Tampouco incide nas marcas das feridas producida polo lanzazo do peito e polos cravos de pes e mans, están sinalados someramente.

O tema da *Pietà* foi realizado varias veces ao longo da vida de Michelangelo, e nelas obsérvase a súa evolución técnica e espiritual (pódese ver a diferenza coa *Piedade de Florencia* ou coa *Piedade Rondanini*). Este tema foi moi frecuente na Europa continental, pero menos en Italia, e representa o momento en que a Virxe sentada nunha rocha do Gólgota recolle no seu colo o cadáver de Xesucristo. A influencia máis directa para realizar a *Piedade do Vaticano* é o compendio do neoplatonismo, corrente filosófica da que o autor foi un gran seguidor.



Identificación:

A obra que podemos admirar chámase *O tributo da moeda*. Foi pintada cara a 1425 polo artista **Masaccio** e ubícase na igrexa de *Santa Maria del Carmine*, en Florencia. **obra renacentista do Quattrocento italiano.**

Contexto histórico-artístico:

A obra lévanos á capital da Toscana, onde a burguesía enriquecida grazas á banca e ao comercio está a patrocinar aos mellores artistas e pensadores da rexión para deixar patente o seu poderío. A familia Brancacci foi unha destas estirpes, ennobrecida grazas ao comercio da seda, o que levaría a Felice, un dos seus membros, a ser cónsul do mar e embaixador en Exipto. Nembargantes, tivo que fuxir de Florencia ante o engrandecemento da familia Médici. **Neste ambiente renacentista de novas concepcións políticas, relixiosas, filosóficas e artísticas, vaise recuperar o interese polo mundo clásico e pola natureza, así como pola búsqueda da beleza ideal. A consideración dalgúns artistas aumenta, e nomes como Masaccio, Leonardo ou Miguel Anxo poden desenvolver as súas teorías e a súa obra ao verse financiados.**

Tommaso di ser Giovanni, coñecido como Masaccio, foi un pintor toscano que aportou algunhas das características principais da pintura do *Quattrocento*. Masaccio tan só tiña vinteseite anos cando morreu (1401-1427). Unha das obras mestras dentro da súa curta carreira foi un gran ciclo de frescos na *Capela Brancacci*, dentro de *Santa Maria del Carmine*, que presentan escenas da vida do apóstolo Pedro como a que é obxecto do comentario.

Análise e comentario:

A obra constitúe un enorme mural duns 2,5 x 6 metros realizada ao fresco. Se describimos iconográficamente a obra, a escena presenta tres momentos. Na esquerda, Pedro extrae a moeda dun peixe no Mar de Galilea, obrando o milagre. No centro, áchase Xesús cos seus apóstolos, quen manda a Pedro que cumpra a obrigaón. Á dereita podemos ver a un recadador reclamándolle a Pedro o imposto.

En canto á estrutura da obra, no cadro obsérvanse as seguintes características propias do Renacemento: **A composición é pechada e simétrica. O punto de tensión sitúase no centro e non no milagre de extraer o óbolo do peixe. No centro, onde Cristo ocupa o lugar principal, vese a xerarquía entre os personaxes (os discípulos compositivamente forman un círculo onde parece establecerse unha discusión que se resolve coa palabra de Cristo).** Unha liña horizontal imaxinaria dividiría o cadro en dúas partes, a zona inferior onde transcorre o milagre e a superior, que é o ceo. Cristo non é de maior tamaño (como adoitaba pasar na arte medieval) pero sí que ocupa un lugar principal.

Como é propio da arte moderna, **cobra gran importancia o debuxo, que delimita as cores e illa ás figuras da paisaxe. As figuras son case escultóricas, cun gran volume e expresividade que se nota a través das súas miradas. Para conseguir este efecto xoga un papel clave o novidoso claroscuro.** As figuras van descalzas e levan vestiduras que parecen antigas, tanto gregas como romanas, como túnicas e togas (na pintura dos século XV e XVI adoitaba representarse calquera tipo de situación extrapolada á antigüidade clásica). Os rostros están individualizados e tentan facerse diferenciados entre sí. A acción sitúase dentro dunha paisaxe que está enmarcada pola arquitectura da propia igrexa. A paisaxe é desértica e lembra á pintura de Giotto. **As sombras indican que a luz procede da dereita.** Lógrase a profundidade mediante perspectiva lineal, onde hai un punto de fuga que vai coincidir xusto en Xesús. Tamén contribúen á profundidade as cores frías da paisaxe. **A escena ten ritmo, en canto a que suceden diferentes accións e por riba de todo, a orixinalidade de introducir á mesma figura tres veces (o Apóstolo Pedro).**

O tema do ciclo de Masaccio sería a salvación da humanidade levada a cabo por Cristo a través de San Pedro ou o que é o mesmo, pola Igrexa por medio dos milagres. Por outra banda, tendo en conta o vínculo dos Brancacci có comercio marítimo, comprendemos o encargo da obra, xa que San Pedro tamén era o patrón dos mariñeiros. O significado implícito da obra refírese ao deber de pagarlle os impostos a aqueles que ostentan o poder (neste caso, a citada familia florentina).

Como colofón, debemos falar do legado da obra. Moitas destas achegas que Masaccio inaugura iniciáronse na pintura gótica a través de Giotto, nos seus frescos como o da *Fuxida a Exipto* (na Capela dos Scrovegni). Masaccio, como primeiro gran pintor renacentista, vai influir na obra dos nomes máis recoñecidos deste xénero, como Rafael, Miguel Anxo e Leonardo.



Identificación:

A obra **renacentista** que se manifesta é a *Virxe das Rochas*, unha das pinturas máis coñecidas de **Leonardo da Vinci**. Foi pintada **entre 1483 e 1486** polo que é un claro exemplo da arte do *Quattrocento*. Podemos admirala no Museo do Louvre, en París.

Contexto histórico-artístico:

O momento histórico marca a **transición do Quattrocento ao Cinquecento**. Un novo centro artístico na cidade de Roma tomará o protagonismo, onde os pontífices se revelarían como novos patrocinadores da arte. Alí acudirán os tres grandes xenios da pintura do momento (**Leonardo, Rafael e Miguel Anxo**), aínda que Leonardo da Vinci, abandonará Italia para situarse na corte do rei Francisco I de Francia.

Como o gran artista que foi, Leonardo era un humanista insaciable e, máis aló de investigar sobre todas as áreas do coñecemento, experimentou con múltiples aspectos na pintura, desde os debuxos ata as propias técnicas. Concede unha grande importancia á iluminación, adicando moito tempo a indagar sobre cómo plasmar a luz da vida real ás súas obras. Tamén é dominador da técnica do *sfumato*, método que difumina os contornos como se estivesen rodeados de néboa. A perspectiva aérea e a última das súas grandes constantes (aquí as imaxes perden nitidez coa distancia, lográndoo con gamas de cores frías). No sentimental, os seus cadros mostran estados anímicos e expresivos dos personaxes, dotando aos seus cadros de vida e ritmo. Esta pintura é un exemplo palpable deste interese polo estudo psicolóxico. En orixe, a obra ía ser destinada ao altar da igrexa de *San Francesco Grande*, en Milán.

Análise e comentario:

Esta fantástica composición, de 1,9 x 1,2 metros, foi orixinalmente elaborada en óleo sobre táboa, pasada posteriormente a lenzo.

A escena situase nun marco natural pero completamente idealizado. Xunto á arquitectura natural das rochas que simbolizan a firmeza, percíbese unha cova, o curso do río, detalles de plantas e vexetación que se vivifica grazas á auga. O tema é relixioso, pero a fonte de estudo son os Evanxeos apócrifos. Segundo estes, cando Xoán quedou orfo foi a vivir a unha cova estando protexido por un anxo, e nela é atopado por María xunto a Xesús cando estes foxen cara a Exipto. É un detalle da nova relixiosidade que ningún personaxe leve auréola sobre a cabeza.

A composición é clásica, de forma triangular ou piramidal, o que lle dá estabilidade e firmeza ao conxunto. O vértice superior sería a cabeza da Virxe (atópase axeonllada), que coa súa man esquerda en pronunciado escorzo parece protexer ao seu fillo. Á dereita o arcanxo Uriel coas ás despregadas, mira de maneira discreta cara a fóra. Sinala ao neno Xoán, ao que a Virxe acolle

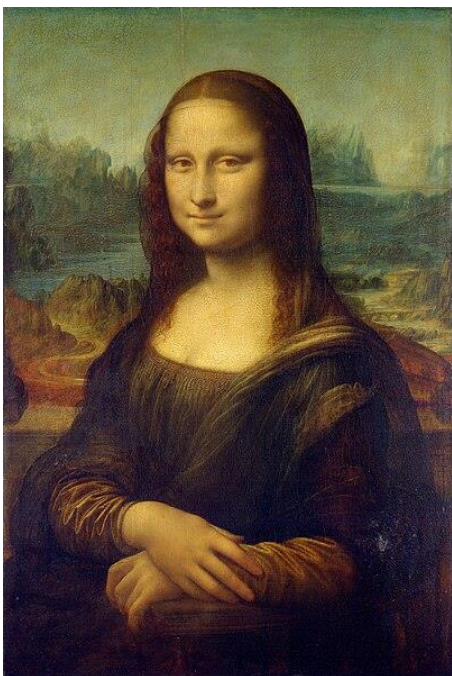
coa súa outra man, e que se atopa rendendo adoración ao Mesías, que o bendice. A súa posición e unha maior iluminación destacan a este último o sobre os demais personaxes.

É importante a liña que contornea ás figuras e cores. A precisión do debuxo obsérvase especialmente en varios tipos de flores e especies vexetais, como proba dos grandes coñecementos botánicos de Leonardo e da súa visión da natureza.

En canto ao tratamento das figuras, debemos sinalar que están idealizadas, como é o caso da Virxe, chea de tenrura e elegancia, e o propio arcanxo. Xoán Bautista e Xesús represéntanse espidos como símbolo de pureza. **En canto ao volume, Da Vinci consegue en todas as figuras este efecto de corporeidade, que logra mediante claroscuro e a gradación de tons da cor, por exemplo nos rostros. As cores máis utilizadas son o marrón, o negro, o azul e as cores das carnacións. O recurso da cor é usado tamén para conseguir o efecto profundidade, utilizando tonalidades cada vez menos detalladas a medida que se afastan do primeiro plano. Toda a escena está chea de misterio, logrado pola técnica do *sfumato*. Con iso os perfís desdebúxanse, fundíndose as figuras coas paisaxes, e os rostros parecen cheos de incertidume, como no caso de Uriel (á dereita).**

Leonardo da Vinci crea o sentido do espazo e profundidade mediante dous focos lumínicos: un foco de luz parece proceder de fóra, ilumina desde a nosa esquerda ás figuras sacras do primeiro plano, creando luces e sombras, modelando os personaxes e os detalles das plantas. Outro foco de luz natural entra no interior da cova e ilumina as formas que se adiviñan a través da rocas. O ritmo establécese mediante o xogo de miradas e mans (María mira a Xoán, e este a Xesús. Unha man de María protexe a Xoán e a outra a Xesús, e tanto Uriel como o Mesías sinalan ao neno Xoán. O conxunto esperta sensibilidade pola dozura de María e a inocencia e nudez dos nenos, uníndose o divino coa natureza. A paisaxe é espiritual, pois as rochas na parte esquerda da cova representan o ventre da nai e o paso á outra vida. Tamén simboliza a orixe da vida e da resurrección xa que Cristo naceu nunha cova (o pesebre de Belén) e foi enterrado nunha cova (o Santo Sepulcro). O río e a auga simbolizan a pureza e tamén o bautismo. Vemos, en resumo, que é un cadro complexo en canto a simbolismos.

Sobre o cadro da *Virxe das Rochas* existen dúas versións. A primeira, que é a que estamos a analizar, e unha posterior moi semellante, elaborada polo propio Leonardo entre 1492 e 1508 e que podemos admirar na *National Gallery* de Londres. Vai ser unha obra moi imitada a posteriori por diversos artistas.



Identificación:

Esta obra é a ***Gioconda***, tamén coñecida como a "***Mona Lisa***". Data cara a **1503** e foi creada por **Leonardo da Vinci** en pleno **Renacemento**. Ubícase no Museo do Louvre, e trátase da pintura máis famosa de todos os tempos.

Contexto histórico- artístico:

No século XVI o epicentro artístico trasládase desde Florencia cara a Roma, xurdindo tamén novos centros artísticos como poden ser Bolonia, Venecia ou Francia. A crise relixiosa do protestantismo e a Contrarreforma dan lugar a unha serie de cambios dentro do *Cinquecento*.

Nese momento do cambio de século entre o XV e o XVI, Leonardo vai ser o artista central, pois é o home que mellor representa o que significou o humanismo. Ao longo da súa vida, Da Vinci dedicouse á constante exploración. Alcanzou o éxito como deseñador de aparellos de enxeñaría, investigador do corpo humano, da óptica e mesmo da gastronomía. De entre todas estas ocupacións, probablemente fose pintando o que máis lle permitiu expresarse. Leonardo experimentou con múltiples aspectos pictóricos, desde os debuxos ata as propias técnicas, escribindo o seu famoso *Tratado da pintura*. Leonardo di ser Piero, naceu en 1452 en Vinci, un pobo da Toscana (de ahí o seu alcume), e formouse no taller de Andrea del Verrocchio.

Leonardo da Vinci vai ser moi recoñecido xa que crea un estilo onde os seus cadros mostran un grande interese por reflectir estados anímicos e expresivos dos personaxes, creando unha vida e un ritmo únicos. Morreu en Francia en 1519, pois acudira a ese reino reclamado polo rei Francisco I, que estaba interesado en rodearse de artistas e intelectuais que difundisen o Renacemento en terras galas.

Este Retrato de busto prolongado de Lisa Gherardini, muller de Francesco del Giocondo. Coñecida como Mona -apócope de Madonna- Lisa ou Gioconda -polo seu marido-, foi pintada a óleo sobre táboa de pequenas dimensións por Leonardo da Vinci nos primeiros anos do século XVI, se ben seguiu retocándoa ata os derradeiros anos da súa vida.

Gioconda, unha dama florentina nai de tres fillos, posa relaxada, dise que mentres posaba no taller de Leonardo, un grupo de músicos e bufóns amenizaba as sesións, razón esta á que algúns atribúen o leve sorriso. A obra nunca chegou á casa dos Giocondo, pois o artista levouna consigo desde Florencia a Roma e logo a París onde foi adquirida polo monarca Francisco I, razón pola que hoxe se atopa no museo do Louvre.

Análise e comentario:

A Gioconda está realizada en óleo sobre táboa de chopo, que logo se trasladou a lenzo. Aparece sen cellas ao parecer por unha errónea restauración, o que a fai máis enigmática se cabe. **Leonardo pinta á modelo sentada en escorzo lateral, coa cabeza levemente virada e co brazo esquerdo que descansa sobre o brazo da cadeira en sentido contrario á cabeza. Existe un gusto polos detalles, como un finísimo velo, encaixes, estudo naturalista dos pregos do vestido e dos finos dedos alongados, o que lle dá gran elegancia. A composición é clásica e triangular, co vértice na cabeza, o que crea un efecto de equilibrio.**

En canto ao volume, **os trazos e o contorno da figura están difuminados polo *sfumato*, a técnica estrela de Leonardo da Vinci que é unha especie de brétema que se consegue a base de veladuras sucesivas de óleo, o que difumina as liñas do debuxo e as cores.** Con todo, nas mangas o modelado ten uns contornos definidos e unha aparencia algo ríxida, en cambio as teas dos ombreiros presentan un modelado máis suave. **A luz concéntrase na faciana e crea un leve sombreado no seu lado esquerdo.** O rostro leva un fino veo, símbolo da castidade. A paisaxe na que se sitúa a figura é moi importante, tanto polo feito de conseguir a profundidade como por resaltar o misterioso do seu sorriso. Neste fondo, onde se combinan lagos, montañas, sendeiros e néboa aparece todo moi difuminado co que crea a profundidade que se consegue novamente co *sfumato* e con gamas de cores frías, entre azuis e prateadas. Este tipo de perspectiva, coñecida como aérea, sera perfeccionada máis adiante no Barroco.

Este interese nunca visto pola profundidade é consecuencia das investigacións de Leonardo sobre a perspectiva froito da súa experiencia, baseándose no feito de que as cousas se ven con menos claridade e máis difuminadas coa distancia por efecto da atmosfera.

A fama mundial desta obra ven precedida polo enigma do sorriso. Durante moito tempo, existiu a dúbida sobre se a protagonista do cadro estaba chorando ou polo contrario ría. Tamén cambia a expresión ao mirala dun ou outro lado. O estudo psicolóxico da *Gioconda* móstrase través dos seus ollos.



Identificación:

A pintura que se reflicte na imaxe é **A escola de Atenas**, de **Rafael**. Trátase dunha pintura elaborada en pleno **Cinquecento**, entre **1508 e 1513**. É unha **obra mestra do Renacemento**.

Localízase na Cidade do Vaticano.

Contexto histórico-artístico:

Durante o denominado **Cinquecento**, no século XVI, o centro de gravidade artístico trasládase de Florencia cara a Roma. O mecenazgo pasa das familias burguesas cara aos papas, que van sufragar a xenios como Leonardo, Miguel Anxo, Bramante ou o propio Rafael.

Aos vintecinco anos, Rafael recibiu un encargo do Papa Xulio II para realizar uns frescos na *Sala da Signatura* do Palacio Apostólico, chamada así porque nela reuníase un tribunal eclesiástico chamado Signatura Apostólica. O fresco da *Escola de Atenas* está encadrado dentro dunha habitación con catro muros panelados adicados á poesía (o famoso *Parnaso*), á filosofía (o cadro que estamos a estudar), á teoloxía e ao dereito.

Raffaello Sanzio, mundialmente coñecido como **Rafael**, naceu e formouse na localidade de **Urbino** onde lle influíu **Il Perugino**. Tivo unha vida moi curta, morrendo cando apenas contaba con trinta e sete anos (1483-1520). A pesares diso, vai darlle tempo a deixar unha completa obra pictórica que o vai ubicar como un referente polos séculos. A súa fama vaino levar a Roma, onde será o pintor predilecto da cidade e traballará para Xulio II primeiro e León X despois. A pintura de Rafael caracterízase polo equilibrio e a harmonía e terá gran influencia na creación de academias oficiais de diversos países, que terían na súa pintura o modelo perfecto cara ao que habían de encamiñarse (o que se coñece como a pintura academicista). Nas súas últimas obras amosa tendencias manieristas.

Análise e comentario:

A obra é unha pintura mural realizada mediante a **técnica do fresco**. Representa o empeño do home por achar a verdade racional e para iso pon de modelo a Antigüidade clásica. Sitúa a escena nun templo de inspiración romana pero que lembra tamén á arte de Bramante, coas súas bóvedas de casetóns e con dous deuses representados polas esculturas de Apolo (deus da razón) e Atenea (deusa da sabedoría). O encadre ou punto de vista é baixo pola localización

do cadro dentro dunha estancia. **A arquitectura contribúe a encadrar o centro da perspectiva nas dúas figuras centrais, que son Platón e Aristóteles. Por tanto, o conxunto artículase nunha suma de grupos e figuras individuais, deixando baleiro o espazo central para que destaquen estes filósofos.** A composición esta pechada por un gran arco en semicírculo e estrutúrase de forma simétrica xa que ocupan o centro os dous sabios gregos, distribuíndose ao redor deste eixo central os demais personaxes. **Platón amosa o seu *Timeo* (libro de diálogos) e sinala ao ceo (mundo das ideas). Aristóteles porta a súa *Ética* e sinala á terra. Así, represéntanse as dúas grandes tendencias filosóficas, que son o idealismo e o realismo.** Os dous ilustres helenos dialogan e avanza entre un grupo de figuras que forman un corredor. Preto deles, Sócrates, co seu propio círculo, enumera as hipóteses cos dedos. Con vestimenta de asceta, Dióxenes xace botado sobre a escalinata. Un home vello que escribe, ao que amosan unha táboa cos acordes harmónicos, podería ser Pitágoras. Tamén están representados os astrónomos Ptolomeo e Zoroastro, o xeómetra Euclides (representado co rostro de Bramante) e o propio Rafael, que mira cara ao espectador.

Unha vez rematado o fresco, engadíuselle sobre unha nova capa de pintura a Heráclito, representado como se fose Miguel Anxo, apoiado sobre un bloque de pedra, en actitude pensativa e coa roupa de canteiro. A escalinata divide o pensamento especulativo á esquerda, do experimental á dereita, e ademais unha liña horizontal percorre as cabezas das figuras do segundo plano. **A luz é cenital contribuíndo á claridade compositiva, o que crea un suave claroscuro que facilita o modelado dos personaxes.**

A nivel técnico, dásele moita importancia ao debuxo. As cores distribúense de forma harmónica, aínda que se observa certo predominio das cores cálidas (vermellos, amarelos e alaranxados) xunto a azuis, como o do ceo e o dalgúns personaxes como é o caso de Aristóteles, que se harmonizan cos tonos azulados e de certas indumentarias dos personaxes como o citado filósofo. A perspectiva xeométrica ten un marcado punto de fuga, nas cabezas dos dous filósofos. Así mesmo a arquitectura vai diminuindo e estreitándose dando a sensación de afastamento. A expresión e o ritmo sereno e ordenado son unha constante na pintura de Rafael.

O significado desta obra, no seu conxunto, é que a razón e a relixión non teñen porqué estar enfrontadas, unindo o clasicismo dos gregos e dos romanos coa tradición cristiá. Por outra banda, ao representar aos sabios antigos mesturados cos Mestres renacentistas, Rafael está elevando aos artistas á categoría de intelectuais.

Este cadro, e en xeral a obra de Rafael, está moi influenciada por Masaccio, Leonardo e Miguel Anxo, que van deixarlle unha pegada imborrable. Rafael vai rematar rivalizando cos dous anteriores e influir en todos os grandes pintores posteriores. Para unha gran parte de académicos da arte, e técnicamente falando, Rafael é o mellor mestre de pintura da historia de Italia



Identificación:

Bóveda da Capela Sixtina, emprazada dentro do Palacio Apostólico no Vaticano (Roma). Os frescos foron realizados **entre 1508 e 1512**, polo que forman parte da pintura do **Cinquecento**. Son a obra pictórica máis recoñecida de **Miguel Anxo**.

Contexto histórico-artístico:

A comezos do século XVI, Roma vai pasar a ser o epicentro artístico europeo. Na “Cidade Eterna”, os pontífices do momento pretenden embelecer a cidade á altura do poder da cristiandade e para iso, poucos nomes van ser tan codizados como Miguel Anxo, que xa demostrara traballos exquisitos en Florencia.

A construción da Capela Sixtina data de 1470 por iniciativa do papa Sixto IV, de aí o seu nome. Nos seus muros deixaron a súa impronta artistas como Ghirlandaio, Boticelli ou Perugino. Nestes represéntanse pasaxes da vida de Moisés e de Xesucristo. O teito decorouse con estrelas, pero polo seu deterioro e por considerarse pasado de moda, o novo papa escolle a Miguel Anxo para refacer toda a ornamentación da bóveda, cubríndoa de muráis. Ao non poder levar a cabo a tumba do papa Xulio II da forma que desexaba, o artista comeza unha deriva psicolóxica insana, que foi en parte paliada ao encargárselle esta obra (estes traballos vai facelos en paralelo ás esculturas das tumbas de Giuliano e Lourenzo de Médici). Pese a todas ás reticencias, insistiu que non era pintor senón escultor, e ó continuo choque entre as dúas fortes personalidades, o resultado final foi unha obra maxistral e unha das creacións máis importantes da arte occidental.

A futuro, a obra sería completada co fresco do Xuízo Final, que supuxo o máis espléndido colofón de entre os posibles para este descomunal conxunto. Na Capela Sixtina, Miguel Anxo crea un espazo ilusionista que é un antecedente directo do ilusionismo barroco.

Análise e comentario:

A capela é de planta rectangular, de máis de 20 metros de alto e 40 de longo. Para decorar unha superficie tan extensa, Miguel Anxo optou por crear unha arquitectura pintada ou finxida (moi socorrida no Barroco), que dividise a bóveda en compartimentos. Así, en primeiro lugar, nas catro pechinas das esquinas representa catro escenas do Antigo Testamento, que narran a salvación do pobo xudeu de distintas ameazas. Nas enxoiatas triangulares sobre as ventas, e nos lunetos, representa aos antepasados de Cristo. Entre as enxoiatas e pechinas crea pilastras finxidas, con decoración escultórica pintada, para crear a ilusión de estar realizadas en mármore. Entre elas, sentadas en tronos, o autor sitúa as primeiras grandes figuras da composición, un total de sete profetas e cinco sibilas co que se unen o mundo antigo pagán clásico e o mundo cristián. Sobre as pilastras arrincan arcos faixóns, tamén finxidos, que dividen a bóveda en diferentes tramos. Isto permitirá ao pintor separar as distintas escenas centrais, creando espazos rectangulares.

Nos paneis centrais, que alternan uns de maior tamaño con outros máis reducidos, Miguel Anxo vai representar os tres períodos en que a Igrexa dividiu a Historia do Mundo. Aparecen feitos como Deus separando a luz das tebras, a creación dos astros e das prantas, ou a separación das augas. A posteriori vemos *A creación de Adán*, moi coñecida pola dinámica do artista para conseguir plasmar o movemento en potencia tamén na pintura. **As figuras inclúen novidades como escorzos, claroscuros e ideais clásicos reactualizados para tratar temas relixiosos da época.** A quinta gran escena revela a creación de Eva, e a sexta, un compendio que amosa a tentación, o pecado e a expulsión do Paraíso. As tres últimas refírense á vida de Noé (o seu sacrificio, o Diluvio universal e a embriaguez).

No aspecto técnico, pódese observar cómo durante a realización da obra, se produciría un cambio na maneira de compoñer do pintor. Primeiro, Miguel Anxo optou por representar un gran número de figuras. Ao comprobar que a súa visualización desde o chan, dada a altura da capela, facíase difícil e confusa, prefírese cambiar de rumbo e pasar a compoñer esceas formadas por poucas figuras e dun tamaño maior, que axudaban a visualizar e entender a obra de forma máis fácil. Miguel Anxo fai en todo momento guiños ao seu estilo como escultor, dando unha importancia capital ao corpo humano, aos detalles máis nimios e á busca da perfección. As cores son vivas e brillantes

con fortes contrastes entre verdes, laranxas, azuis, violeta e vermello. **A *terribilitá* que parece presidir a súa obra escultórica tamén está presente, como na representación dese Deus creador que, voando en violentos escorzos, amosa unha “violencia creadora” nunca vista ata entón.** Todos estes prantexamentos angustiosos son o antecedente do manierismo.



Identificación:

Ante nós preséntase unha imaxe detallada da pintura coñecida como **O *Xuízo Final***. Forma parte da Capela Sixtina e como tal, é obra de Miguel Anxo, que a elabora entre 1537 e 1541. Aínda que estamos ante unha mostra da **arte renacentista**, é tamén **correcto clasificala como manierista**.

Contexto histórico-artístico:

Atopámonos no momento do *Cinquecento*, no que grandes papas como Xulio II queren embelecer o centro da cristiandade, e alí acudirán os máis reputados artistas, como por exemplo Bramante, Rafael e Miguel Anxo. Este último foi chamado a Roma polo mencionado pontífice, tras coñecer o éxito da estatua de David. Pretendía encargarlle o seu sepulcro, que non chegou a realizarse seguindo o proxecto inicial, en parte porque a principal ocupación do Papa era a nova basílica de San Pedro. Este feito parece que atormentou moito a Miguel Anxo, polo que foi compensado co encargo da bóveda da Capela Sixtina. A execución non lle impediu dedicarse en Florencia a realizar as tumbas dos Médicis. Anos mais tarde encargaríasele rematar a Capela co *Xuízo Final*. **A obra está condicionada pola súa crise relixiosa e persoal, motivada pola decadencia da visión optimista cara á filosofía humanista, e polo Saqueo de Roma a cargo das tropas españolas, cun gran desprezo pola arte.** A suma destes factores sumerxe ao artista nun angustiado pesimismo.

Miguel Anxo Buonarroti recibiría este encargo superados os sesenta anos e casi dúas décadas despois de rematar a bóveda da Capela Sixtina. É un dos grandes xenios do Renacemento, ben como arquitecto, pintor e sobre todo escultor, aínda que na pintura non presenta a evolución gradual que sí tivo na escultura. Deixou pegada da súa obra na cúpula do Vaticano, na Capela Sixtina e en esculturas como as diferentes *Pietàs*, *David* ou *Moisés*, cun estilo que irá evolucionando cara á liña serpentinata, o retorcemento e o contraste de cores.

Análise e comentario:

Esta crucial obra renacentista está elaborada ao fresco e ocupa unha superficie moi grande, de máis de 13 x 12 metros (a totalidade do muro).

A escena está deseñada con multitude de corpos espidos, con grandes anatomías, que ascenden ou descenden nun espazo intensamente azul. Na parte superior figuran anxos sen ás cos instrumentos da Paixón. Na parte central, Cristo imberbe e xuvenil, coa súa poderosa anatomía, vólvese cara á esquerda (cara aos malditos), cun xesto xusticieiro e terrible, que lembra ao deus grego Zeus disposto a lanzar os seus raios. Ao seu lado, a Virxe, cunha composición en marcado zigzag, con timidez e case espantada, desvía a súa mirada cara aos benaventurados. Detrás deles obsérvase un foco de luz, símbolo da luz divina. Preto de María e Cristo ábrese camiño unha serie de santos, como San Bartolomé (ensina o coitelo co cal foi despelexado vivo e sostén a súa pel coa outra man), San Lourenzo coa grella coa que foi abrasado, San Pedro coas chaves, San Pablo co cello engurrado, San Andrés coa cruz en aspa, San Sebastián coas frechas do seu martirio ou Santa Catalina, que usa a roda de púas coa que foi martirizada. Debaixo de Cristo, tamén no eixo central, os sete anxos da Apocalipse tocan as súas trompetas para anunciar o inicio do Xuízo, mentres un arcanxo le nun libro o nome dos elixidos. Iníciase un movemento xiratorio entre os personaxes do cadro, onde os benditos ascenden nun tumulto no que algúns parecen buscar e atopar aos seus familiares, mostrando bágoas de felicidade, mentres os diaños tentan evitar que ascendan. Na parte oposta estarían os condenados que descenden, caendo en posturas complicadas e escorzos, de forma lenta, como negándose ao castigo e con rostros moi expresivos. Na parte inferior, Miguel Anxo introduce figuras mitolóxicas como a barca de Caronte ou o rei Minos rodeado dunha serpe que lle morde o pene.

Indo cara a un punto de vista formal, **a obra é un gran estudo do corpo humano, coa maioría de figuras espidas en diversas posicións, circunstancia que provocou indignación. Son corpos de gran anatomía, case escultóricos, influencia do labor de Miguel Anxo nesa disciplina. Non existe ningunha referencia espacial, non hai arquitecturas nin paisaxes, tan só un ceo de azul intenso pero que non produce acougo.** As cores están lonxe da harmonía de Rafael, son cores vivas, con fortes contrastes onde priman o azul e o rosa, como se observa na Virxe. Miguel Anxo introduce a súa propia maneira de concibir a obra, evolucionando cara ao seu particular “manierismo” (as figuras enróscanse sobre si mesmas, os músculos ténsanse...). O tema do non belo e da deformidade aparece por primeira vez na historia da arte.

Xa no seu momento tivo moitos críticos. Por exemplo a lingua viperina de Aretino escribiu que *as figuras semellaban máis propias dun bordel voluptuoso*, ou o mestre de cerimonias vaticano, Biagio de Cesana, queixándose da indecencia de tanto desnudos. Deste, Miguel Anxo vingouse retratándoo no inferno na figura de Minos (á dereita): Cando Biagio protestou diante do papa, este dixo:

Caro fillo, se o pintor te tivera posto no purgatorio, podería sacarte, pois ata alí chega o meu poder; pero estás no inferno e resúltame imposible. Nulla est redemptio.

Tempo despois de rematada a obra, o Concilio de Trento decidiu que se tapasen as partes máis indecorosas. Volterra, un discípulo de Miguel Anxo, foi o encargado de engadir os panos de pureza, o que lle valeu o apelativo de *Il Braghettone*.



Identificación:

Estamos ante o **Retrato de Carlos V na batalla de Mühlberg**, efíxie ecuestre realizada por **Tiziano** en **1548**. Emprázase no Museo Nacional do Prado, en Madrid. Pertence á **arte renacentista**, e dentro desta, á **escola veneciana**.

Contexto histórico-artístico:

A comezos da Época Moderna, o feudalismo dá lugar ás monarquías autoritarias. Xunto ao Papado e á burguesía, as cortes europeas tamén van ser patrocinadoras artísticas. Nun momento convulso relixiosamente, instigado pola Reforma de Lutero en 1517, a Monarquía Hispánica vai asumir un rol de liderazgo dentro do catolicismo. Para autolexitimarse, vai recurrir a artistas para publicitar os seus resultados políticos.

Destes, **Tiziano foi o que máis relacionado estivo coa monarquía española dos Austrias**, que atoparon nel a un aliado para os seus obxectivos; a defensa da relixión católica fronte aos protestantes, así como a propaganda. **Un exemplo desta vinculación é este cadro, que presenta ao emperador pouco antes da súa vitoria nos campos de batalla**. Carlos V detense preto do río Elba, na actual Alemaña, antes de tomar a decisión de cruzalo.

Tiziano Vecellio (1488-1576) foi un dos máis importantes pintores da escola veneciana. **Tendo en conta que Venecia era unha rica república marítima, resulta evidente atopar nesta cidade a unha importante canteira artística**, de feito pasou a ser o centro desa actividade especialmente tralo saqueo de Roma de 1527. A longa vida deste pintor permitiulle unha obra variada (temas relixiosos, mitolóxicos, retratos...) e traballar para diferentes clientes, entre eles o emperador Carlos V ou Filipe II. A súa gran achega artística é a nova relación entre a cor e a luz. É un auténtico mestre na utilización da cor, da luz crepuscular e da creación de atmosferas. Ao final da súa vida empeza a traballar con manchas de cor (un adianto pioneiro do impresionismo do século XIX). As composicións de Tiziano adoitan ser moi refinadas e luxosas, cobrando gran importancia elementos secundarios como o mobiliario, roupas, xoias... As súas obras crean escenas cuxa visión debe ser de conxunto, e non pormenorizada.

Análise e comentario:

A obra responde a un óleo sobre lenzo de aproximadamente 3 x 3 metros. Tiziano une a Antigüidade clásica co mundo medieval e con aspectos modernos:

-Por unha banda este retrato lémbra-nos a os retratos ecuestres romanos (como a estatua do emperador Marco Aurelio).

-Por outra banda, Carlos V de Habsburgo, que aparece estoico e sen expresión, como corresponde a unha imaxe de poder, leva unha armadura de cabaleiro medieval e a lanza como

soldado de Cristo. Representa a loita pola unidade cristiá contra os protestantes, verdadeiro significado da obra.

-Tamén leva armas do novo mundo moderno. O mellor exemplo é o pequeno arcabuz coa súa bolsa para munición.

A composición xoga coas direccións verticais (o emperador, árbores), horizontais (cabalo, miradas) e diagonais (a lanza), o que marcan o ritmo do cadro. A gama de cores é cálida e moi intensa, con vermellos e ocres principalmente. A luz tenta simular a posta de sol e domina a escena e crea todo un xogo de contrastes de cores que se alternan con múltiples matices de sombras. Aínda que a cor e o debuxo son moi importantes, a cadencia é estática, coa figura humana detendo a marcha do cabalo e mirando cara ao horizonte.

A perspectiva aérea fai que se acumulen no fondo as gamas frías de verdes e azuis sobre as que destacan os vermellos da manta do cabalo, da banda do emperador e dos penachos así como os brillos metálicos da armadura de ouro e prata, contrastando coa palidez do rostro do emperador, un home xa enfermo que mantén aínda un punto de determinación e seguridade Tiziano aplica a calidade da cor veneciana a grandes pinceladas soltas, con veladuras de capa sobre capa, deixando as formas indefinidas (penachos, árbores) pero cun coidado tratamento de texturas (metal, plumas, pel).

Podemos advertir a influencia do *Gattamelata* de Donatello. Con esta obra Tiziano inaugura o retrato cortesán dacabalo que tantas consecuencias vai ter en obras futuras de Rubens e de Velázquez.



Identificación:

Estamos ante unha imaxe da **Venus de Urbino**, de **Tiziano**. Data de **1538** e por tanto pertence ao xénero **renacentista**, máis concretamente á **escola veneciana**. Actualmente podemos admirar esta obra na Galería dos Uffizi, en Florencia.

Contexto histórico-artístico:

Despois de Florencia e Roma, o centro artístico pasa a ser Venecia, especialmente tras do saqueo de Roma no ano 1527. A próspera cidade medrara grazas ó comercio con Oriente con quen mantiña estreitas relacións.

A adopción do estilo do Renacemento foi aquí máis tardía, pero cando o fixo deulle ó estilo un novo esplendor. Na pintura, o estilo veneciano está claramente definido polo protagonismo da cor aplicada con intensidade, luminosidade e moi empastada.

Se os pintores florentinos buscaron o verismo no dominio do debuxo, na perspectiva e no volume, os venecianos comprenderon que a cor era algo mais que un elemento enriquecedor das formas, que era parte da mesma luz e da realidade mesma.

Os fundamentos desta visión hai que buscalos na súa proximidade con Oriente e a arte bizantina. Alí tamén está a orixe da luz cálida e dourada, o gusto polos obxectos e animais exóticos, a plasmación do luxo e da opulencia a través da riqueza das telas ou do brillo dos vidros, a sensualidade dos corpos nus.

Característico resulta así mesmo a introdución de elementos secundarios ou anecdóticos que adquiren ás veces a mesma relevancia que o tema principal. Tanto como a intelixencia da construción interesan as emocións da alma.

Xunto con estas novidades pictóricas, **os artistas venecianos perfeccionaron a técnica do óleo e substituíron paulatinamente a táboa como soporte polo lenzo**, moito máis dúctil e manexable. O principal representante é sen dúbida Tiziano, sen esquecer a importancia da arquitectura de Palladio e a pintura de Giorgione, Veronés ou Tintoretto, sendo este xa preludio da estética barroca.

A pintura veneciana terá marcada influencia na pintura barroca e particularmente na española do XVII.

Análise e comentario:

Estamos ante unha das obras máis espectaculares de Tiziano, realizada durante a súa estadía na Corte de Urbino, por encargo de Guidobaldo della Rovere, fillo do duque de Urbino. Existen diversas interpretacións. **O cadro tense interpretado como unha alegoría nupcial en clave neoplatónica, un retrato da esposa de Guidobaldo, ou sinxelamente o retrato dunha coñecida cortesana da cidade. Ningunha das interpretacións é universalmente aceptada, o que incrementa o misterio do lenzo.**

A escena está ambientada no interior dunha rica edificación palaciega. A obra representa a unha figura feminina moi sensual que aparece espida nun luxoso leito vermello, cuberta cunha sábana branca. Somentes ten unha pulseira de brazaletes e uns pendentes de lágrima. Na súa man dereita leva un ramillete de flores mentras que coa súa esquerda cobre o seu pubis, que é o centro do cadro. Os seus cabelos loiros caen sobre os seus ombreiros, creando unha figura de evidente clave erótica. No primeiro plano, a xove dirixe a súa mirada ao espectador con certa provocación.

Aos seus pés un canciño descansa plácidamente, unha presenza nada banal xa que o can descarta a posibilidade de asemellar a xoven cunha deusa: faina carnal, humana. A súa simboloxía relaciónase coa fidelidade, aínda que neste caso, que aparece dormido, pódese interpretar como un guiño ao adulterio.

Ao fondo, nunha estancia contigua, dúas sirvientas rebuscan nun arcón ropero de tipo nupcial. Na dita estancia hai un ventanal que permite ver o exterior e unha árbore.

O realismo da composición ven marcado polo gran detallismo co que o autor plasma cada detalle. A estancia está ricamente decorada, as baldosas coidadosamente colocadas guían a mirada hacia a segunda estancia e a columna do ventanal actúa como punto de fuga. A composición aparece dominada pola figura horizontal da xove que contrasta coa verticalidade da cortina que pecha o lado dereito e a columna do ventanal.

A cor, aplicada con gran maestría, fai de Tiziano un dos mellores representantes da escola veneciana. **A cor clara e cálida das carnes da xoven, iluminada por un potente foco de luz ,producen unha sensación de sensual indolencia, realizada co contraste co escuro do fondo e o colchón. Tamén contrasta coa cortinaxe e coa paleta máis fría e escura das sirvientas. Todo fai destacar á xoven espida, disposta nuha elegante liña oblicua.**

A Venus de Urbino alónxase do idealismo característico do Renacemento italiano. Tiziano representa a Venus desperta, consciente e orgullosa da súa beleza e da súa desnudez, ao tempo que pasiva e sumisa. Trataríase dunha representación real dalgunha muller concreta, de carne e óso, nada nela evoca o lado “divino” da deusa.

Probablemente Tiziano inspirouse na “Venus dormida” de Giorgione, agora situada nun interior. Ademais a súa obra é moito máis contemporánea e desvinculada das premisas renacentistas: a Venus de Giorgione é unha auténtica deusa, mentras que Tiziano plasma a unha muller real. A maestría e calidade da obra farán que sexa modelo e inspiración para Goya e a súa “Maja desnuda” ou a “Olimpia” de Manet .



Identificación:

A obra a comentar é o ***Martirio de San Mauricio***, tamén coñecido como ***San Mauricio e a Lexión Tebana***. É unha pintura realizada **entre 1580 e 1582** e o seu autor é **O Greco**. Forma parte da **arte manierista**. Atópase no madrileño Mosteiro de El Escorial.

Contexto histórico-artístico:

Se na arquitectura diferéncianse tres etapas (plateresco, purismo e herreriano) a pintura española mantivo máis tempo a influencia flamenga polo que os trazos do Renacemento italiano entraron moi tarde cando xa se estaba a desenvolver a linguaxe manierista tamén presente na arquitectura de Herrera (O Escorial) caracterizada pola ruptura do clasicismo e dos seus principios normativos.

Xunto có retrato cortesán dominaban os temas de carácter relixiosos sometidos ós principios da Contrarreforma, mentres que os temas mitolóxicos sen tradición en España eran encargados a artistas venecianos e só para círculos cortesáns

O Greco, pouco despois de se establecer en España a onde chegou desde Roma coa intención de formar parte dos artistas que estaban a traballar no Escorial por encargo de Filipe II. Tras do seu breve paso por Madrid, estableceuse en Toledo onde comezou a recibir encargos importantes e obtivo certo prestixio. Cando o propio monarca lle encarga dúas obras, esta é unha delas, para a basílica escurialense, O Greco

estaba diante da oportunidade de facer carreira na corte. Sen embargo os resultados non foron do agrado de Filipe II que non considerou a obra suficientemente devota, de feito o lenzo nunca se colocou no altar da basílica. Sen obter pois o favor real volveu a Toledo, cidade na que desenvolvería toda a súa traxectoria artística.

Análise e comentario:

A historia, quizais ficticia, narrada nesta obra que nos ocupa remítenos ós primeiros tempos do cristianismo, a finais do século III, cando por orde do emperador Maximiano se esixiu ós membros da lexión tebana, todos cristiáns, que fixeran sacrificios ós deuses pagáns. Como o xeneral romano Mauricio e os seus compañeiros se negaran, a lexión completa foi executada, 6.666 homes sufriron martirio.

Nunha primeira ollada diferenciamos na composición a existencia de **dúas partes, unha celestial e outra terrestre**. Trátase dunha **composición asimétrica e complexa na que ambas partes van separadas por unha diagonal imaxinaria, de arriba dereita a esquerda abaixo**, sendo dominante a parte terrestre que se conecta coa zona celestial polas verticais das bandeiras e as lanzas.

Nesta parte inferior presenta momentos sucesivos da narración: a toma da decisión, a espera do martirio e a execución. No primeiro plano e á dereita, un grupo de catro persoas, máis o neno que sostén o un casco, debaten a situación. Situado no centro, con coiraza azul e de fronte, San Mauricio co índice apuntando ó ceo toma a decisión de permanecer fieis a Cristo. A conversación transcurre de xeito calmo, a expresión das mans e as actitudes denotan ó razoamento e a aceptación do sacrificio. Á dereita un grupo de tres personaxes de aspecto claramente moderno dirixen a mirada ó espectador, sobre eles outras dúas personaxes, unha con casco mirando ós xenerais e outro mirando ó ceo. Este grupo apretado do que só asoman as cabezas, son os que nos fan partícipes do que sucede, como eles mesmos que aínda estando presentes non interveñen no prodixio. **Aproveita para incluír os retratos de personaxes contemporáneos (xenerais dos exércitos de Filipe II, Juan de Austria, Duque de Saboya, Alejandro Farnesio) o que ven dar unha significación engadida ó poñer en relación á resistencia da lexión a adorar deuses pagáns co papel do monarca como defensor da fe fronte á herexía luterana.**

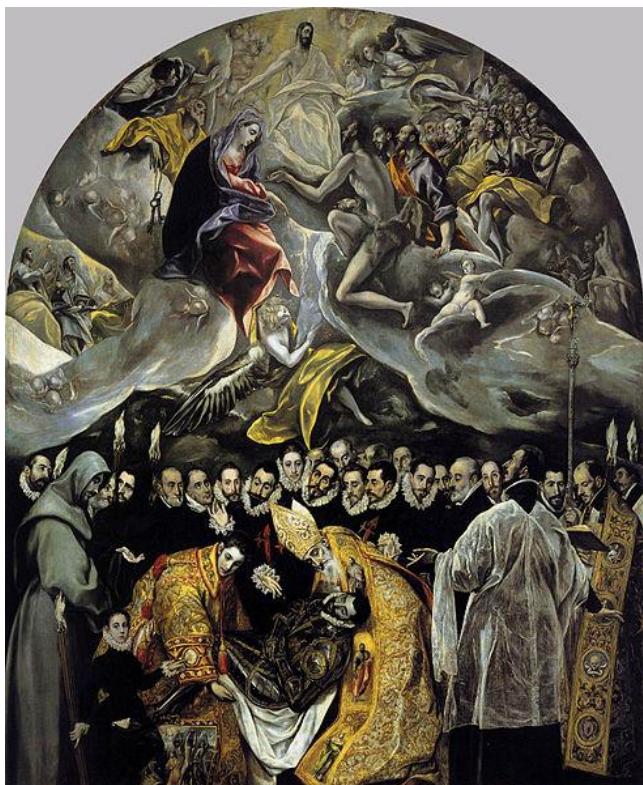
En segundo plano á esquerda, polo tanto desprazado, aparece o tema principal: o martirio. A fila serpenteante de lexionarios achégase ó punto da execución, onde aparecen en primeiro lugar os corpos xa decapitados cun corpo en marcado escorzo, logo o verdugo de costas sobre unha rocha disposto a actuar, no centro un mártir prega mentres San Mauricio o reconforta agradecendo a súa decisión. Hai unha visión sincrónica dos feitos de xeito que pasado e futuro se confunden reforzando a visión espiritual e o sentido sobrenatural no que o pintor desenvolve toda a escena.

A parte celestial sen separación do ámbito terreal ocupa o ángulo esquerdo. Na gloria do ceo flotan nubes e anxos que facendo música e con palmas e coroas nas mans esperan gozosos ós futuros mártires. As disposición en violentos escorzos contraponse á quietude e verticalidade da zona principal, subliñada polas lanzas e polo flamear da bandeira.

En calquera caso **todo se desenvolve nunha atmosfera sobrenatural cun marcado sentido espiritual e idealizado. E todo sucede nun marco físico indefinido, onde as únicas referencias son só as rochas e as pequenas flores** -a vida en medio da morte- do chan, nin sequera a perspectiva contribúe á configurar un espazo racional. En realidade conxuga tres puntos de vista: o primeiro plano coas figuras a gran escala está a nivel do espectador, toda a parte esquerda ten un punto de vista alto e a parte celeste está vista desde abaixo.

Esta obra tan pensada polo Greco para demostrar nela a súa capacidade intelectual ademais de pictórica, acabou por ser demasiado sofisticada. Servíndose do manierismo desprazou o tema principal a un lugar secundario deixando en primeiro plano unha conversa, multiplicou os escorzos, as diagonais e as figuras de costas, remarcou con suavidade os xestos, rompeu a proporcionalidade. Pero **a fonda espiritualidade expresouna pola deformación física dos personaxes cun canon moi alongado e cabezas moi pequenas, cunhas musculaturas marcadas ó modo de Miguel Anxo, cunhas disposicións danzarinas e inestables que fan deles formas trementes como chamas que se elevan ó ceo.**

As cores, aplicadas en pinceladas soltas e coas que vai definindo as formas, son as da escola veneciana: os amarelos, azuis, verdes e vermellos. Pero xa aparecen os seus característicos metalizados e tornasolados: a luz muda as cores a brancos ou fainas cambiar de cor, por exemplo pasando de verde a amarelo como na coiraza do neno. E por último o tratamento lumínico, unha luz dirixida a destacar o importante, neste caso parte do rompemento de Gloria na parte superior.



Identificación:

O enterro do Señor de Orgaz é posiblemente a obra máis coñecida do **Greco**. Trátase dunha pintura de **estilo manierista realizada entre 1586 e 1588** que está emprazada na Igrexa de Santo Tomé, en Toledo.

Contexto histórico-artístico:

Tamén coñecida como *O enterro do Conde de Orgaz*, a temática representa un milagre ocorrido no século XIV na devandita igrexa, cando ao enterro dese nobre acoden San Estevo e San Agostiño.

Sobre Doménikos Theotokópoulos podemos asegurar que a súa obra pasa por varias etapas, pero que se inscribe fundamentalmente no manierismo

pero tamén dentro da Contrarreforma, porque a súa iconografía defende os principios católicos cunha visión mística (evocando medo, incompreensión, obscuridade e meditación), moi en sintonía coa España desa época.

Análise e comentario:

Trátase dun óleo sobre lenzo de 4,8 x 3,6 metros. Como sucede noutras obras do Greco, o cadro **presenta dous niveis, que son o terreal e o celestial.**

O nivel terreal ten unha composición pechada polo monxe franciscano e o párroco de Santo Tomé, que forman como dúas parénteses. Apréciase un friso de retratos moi vinculados a Toledo, que aparecen formando unha liña horizontal. Os retratados están algo hieráticos e estáticos aínda que algúns rostros e algunhas miradas diríxense cara ao alto. Diante deles, un neno (que podería ser o fillo do pintor) sinala o milagre. No centro, formando un simulado rombo aparecen San Estevo, San Agostiño e o señor de Orgaz, representado en escorzo. Como nexos de unión, vemos a un anxo

que leva a alma do Conde. Neste nivel as cores son cálidas e obsérvase detallismo nos mantos e nas casullas dos santos, na armadura do conde e na palidez cianótica do seu cadáver. Na figura de San Estevo está representado o seu martirio mediante lapidación; tamén existe un gran verismo na transparencia da figura de espaldas. **A expresión dos rostros é severa, ríxida (unha das características do pintor) e que corresponde co misticismo. Non existe ningún foco de luz, utilizando o efecto lumínico irreal para resaltar a escena de primeiro plano.**

No nivel celestial aparecen igualmente nun óvalo, rombo ou mandorla Cristo, María, Xoán e un anxo en escorzo. Cristo figura resucitado e de cor esbrancuxada, sinalando co seu brazo a Pedro. María aparece como intercesora ante Cristo (para deslexitimar aos protestantes, que non aceptan á Virxe), co seu corpo case traslúcido. Á nosa esquerda atópanse San Pedro (coas chaves), Moisés (coas táboas), Noé (cunha arca) e David (cunha arpa) Á nosa dereita existe un gran número de figuras en *horror vacui*; entre outras distínguese a San Paulo, Marta e María, Santo Tomé (patrón da igrexa homónima) e tamén ao rei Filipe II (para quen o Greco desexaba traballar ininterrumpidamente). Neste nivel é onde mellor podemos observar trazos manieristas: algunha das figuras son case transparentes, luz irreal, formas máis curvas, posturas forzadas, etc.

Plasticamente a parte terreal está tratada dun modo moi realista, meticuloso e preciosista (brillos da armadura ao modo de Tiziano no retrato de Carlos V, transparencia da casulla, a inserción da pintura dentro da pintura por medio dos bordados nas indumentarias douradas dos santos), realizada cunha pincelada precisa e dibuxística, creando contraste de cores cálidas nas vestimentas dos santos sobre o fondo frío de negros e grises, unha luz irreal que parece saír de todas partes e reflectirse con gran calidade nas áreas douradas das vestimentas e nos brillos da armadura. En cambio a parte alta está tratada cunha pincelada moito máis solta e libre, mais pictórica, con formas ideais e a penas suxeridas nalgunhas partes.

Pousando a atención sobre o significado da obra, é evidentemente teolóxico. Ao morrer a alma despréndese do corpo subindo ao ceo, onde se realizará o seu xuízo.



Identificación:

***A Adoración dos pastores* é unha obra do Greco (1612-1613).** Está no Museo do Prado, en Madrid. Dentro do marcado estilo propio do artista, é unha **pintura manierista**.

O Greco é un pintor cretense. A súa traxectoria lévao por diversos estados do Mediterráneo, que van aportarlle unha mestura de estilos, ata fusionarse entre sí e evolucionar nunha arte dramática e antinaturalista. Resulta interesante repasar a traxectoria do autor:

Cando o artista nace en Creta en 1541, todavía está moi próxima a etapa de dominación bizantina, polo que O Greco se forma como pintor empregando o simbolismo e as figuras antinaturais, dándolle unha gran espiritualidade á súas obras e firmándoas en grego.

No século XVI, a illa de Creta pertencía á República de Venecia, polo que O Greco vai trasladarse á cidade das canles e así aprender de Tiziano e Tintoretto o manexo da luz e das

intensidades da cor. Tamén visita Roma onde entraría en contacto con Miguel Anxo e outros artistas manieristas. Aquí adapta o alongamento das figuras e o tratamento da anatomía humana.

Ao chegar a España, Doménikos Theotokópoulos imprime aos seus traballos o misticismo relixioso e o expresionismo dramático, moi arraigado na Monarquía Católica. O Greco, tras ser rexeitado polo rei Filipe II e falecer en 1614, caeu no esquecemento.

Análise e comentario:

Este óleo sobre lenzo, de temática relixiosa e duns 3 x 2 metros de tamaño, foi pensado para ubicalo no convento toledano onde repousarían os restos da familia Theotocópouli. Pertence á súa última etapa, entrado o século XVII. O tema está baseado nos textos bíblicos onde os pastores, avisados por anxos, foron os primeiros en acudir a adorar ao Mesías. A escena desenvólvese de noite, nun espazo coviforme moi estreito e con arcos no fondo. Este espazo semella algo asfixiante pola falta de profundidade. No lenzo, as características responden ao que será o estilo que O Greco xa se tiña formado.

Obsérvanse dous niveis. Nun, inferior, figuran María (en actitude serena ofrece coas súas mans en escorzo ao seu fillo), Xosé, o neno sobre unha saba branca luminosa e os pastores en actitudes teatrais de adoración. No nivel superior do ceo, os anxos mostran a súa alegría polo nacemento e un deles porta un texto no que se le *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominis*.

Aínda mantendo sempre un punto de vista baixo, e incluíndo un encadre arquitectónico no fondo, non se respecta nin a profundidade, nin a perspectiva, nin as proporcións. As figuras alónganse ata converterse en xigantes nos que as cabezas resultan excesivamente pequenas, e adoptan disposicións inestables como se bailasen.

Predomina un cromatismo cálido de vermellos, alaranxados, morados, que destacan vivamente sobre a escuridade dominante no fondo inferior e os brancos e azuis da parte alta. Hai que destacar tamén os seus característicos metalizados e tornasolados: a luz muda as cores a brancos ou fainas cambiar de cor, por exemplo pasando de verde a amarelo como no pastor da dereita. Pero en lugar da harmonía semella procurar o contraste ó empregar xuntos verdes e vermellos ou azuis e amarelos. **Como sempre na súa obra, é a cor a que define as formas aplicada en pinceladas soltas e longas, moi diluídas.**

O resultado son manchas de cor e formas sen definir, un modo de ser impresionista e expresionista antes de que tales tendencias existiran (imaxe da dereita). **Orixinal resulta o tratamento da luz, pois é do Neno, coa brancura do corpo e a do lenzo que o sostén, de onde irradia a luz que se expande por toda a superficie, incide con rotundidade nalgunhas partes e matiza as cores. Esa luz ten un carácter espiritual, Xesús é a luz do mundo diante do cal os mortais se quedan extasiados.**

ARTE BARROCA

Introdución

O Barroco foi un período cultural desenvolvido entre o século XVII e a primeira metade do século XVIII. Difundiuse por toda Europa e América Latina, así como por outras rexións colonizadas polos europeos. O Barroco contrastou co Renacemento por expresar unha sensibilidade triste, desenganada, crítica e complexa. Isto débese a que a literatura, a música e a arte barrocas representan unha época inquietante desde o punto de vista psicolóxico e cultural.

As orixes desta arte, como evolución das tendencias xa anunciadas na segunda metade do s. XVI polo manierismo, debemos buscalas no Concilio de Trento de 1545 e no espírito da Contrarreforma. A Igrexa Católica culpaba indirectamente ao Renacemento e ao humanismo da espiral renovadora que desembocou na Reforma protestante e pretendía reforzar ao catolicismo romano amosándose de maneira poderosa, ostentosa e ameazante. Deste xeito, a arte barroca é dramática na súa amplitude, cun estilo recargado e intenso na forma pero pesimista na esencia, destilando escuridade e ansiedade nas súas mensaxes, que poden resumirse no medo ante os castigos de deus todopoderoso.

Pero como precisar a dimensión da definición de barroco?

A arte barroca é ante todo unha manifestación artística que xorde en Italia e a partir de aquí será cando se estenda a outros países europeos. Poderíase dicir que é un dos movementos artísticos máis complexos dentro da Historia da arte, porque nel vai darse todo un abandono da serenidade clásica dos movementos anteriores, é dicir, do Renacemento e manierismo. Ó Barroco non só debemos velo como unha arte senón como un sentimento. Neste senso, debemos entendelo como unha expresión moi conservadora a todos os niveis (político, social, económico...) e que para algúns intelectuais podería repetirse cada certo tempo na historia, a modo de freo. Este estado de ánimo viría a asentarse a asentarse en sociedades en cambio que non saben, non poden ou non queren adaptarse aos novos rumbos. Por isto mesmo, a arte barroca viu o seu apoxeo en aqueles estados que se aferraban aos vellos valores, como no caso español, portugués ou italiano, mentres que tivo pouca relevancia en países máis abertos ás transformacións (Norte de Europa).

A continuación, veremos as características xerais da arte barroca, que se basea principalmente na ornamentación excesiva e recargada, así como na axitación e o movemento das súas obras.

A **arquitectura**, no Barroco, vai romper co equilibrio clásico buscando unha liberación do movemento, e para logralo vanse dar as seguintes características:

- Abandono de toda xeometría clásica de liñas rectas por curvas, coa introdución de elementos arquitectónicos que van potenciar ese dinamismo (as columnas salomónicas, os frontóns partidos, os atlantes, as cornixas curvas, os arcos elípticos, curvilíneos...).

- A introdución de plantas elípticas e ovais.
- Abandono das superficies planas por ondulantes, e así deste xeito non ter unha visión frontal senón múltiples puntos de vista dos edificios.
- Ao ser unha arquitectura cóncava e convexa (de entrantes e saíntes) adquire unha gran importancia a luz, provocando un xogo de luces e sombras.
- Interese pola contorna urbanística e pola orde da cidade, co ensanche das urbes, onde o xardín barroco terá unha nota dominante.

Entre os arquitectos barrocos van sobresaír Francesco Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Maderno e Pedro de Ribera

A **escultura**, no Barroco vólvese urbana, xa que aparecerá nas rúas, prazas e moi principalmente en fontes, polo que van estar integradas coa arquitectura. Os máis grandes escultores barrocos foron Gian Lorenzo Bernini, Alonso Cano e Gregorio Fernández. Esta caracterízase principalmente por:

- Os temas que se van tratar son profanos, mitolóxicos, adquirindo unha gran importancia o espido, tendendo a taparse as partes íntimas nos estados católicos.
- As figuras barrocas representan paixóns e sentimentos, é dicir, o que se coñece como o

Pathos (emocións incontrolables), de gran expresividade.

- Son esculturas en movemento que se caracterizan pola súa forza e dinamismo, moi apreciábeles nos rostros da escultura, así como nas roupaxes. Tamén se trata de composicións abertas, chamando a atención a súa monumentalidade.
- Os materiais utilizados son a pedra, o bronce e a madeira policromada.
- Nos relevos van buscarse os efectos de claroscuro e van proliferar os grupos escultóricos.
- Vai haber dúas tendencias; unha palcega unida ao retrato de personalidades, e outra máis realista identificada coa relixión.

A **pintura** barroca terá unha concepción dun mundo cambiante e efémero, por iso farase unha pintura aparente e con arquitecturas finxidas, que é o que se coñece como trampantoxo ou engano visual. No Barroco van darse dúas escenas principais, a católica en Italia, Francia ou España (nela sobresaen Caravaggio, Velázquez, Murillo ou Georges de la Tour) e a dos Países Baixos, principalmente protestante (con autores como Rubens, Vermeer ou Rembrandt).

O conxunto da pintura barroca caracterízase por:

- Prioridade polas liñas curvas e en diagonal.
- Os temas máis utilizados eran os relixiosos, así como os mitolóxicos. Outra temática moi usual será a retratista, xa sexa individual ou grupal; e o bodegón (tamén coñecido como “natureza morta”), un tema novo que se puxo de moda neste momento.
- A luz é un dos temas craves dentro da pintura barroca, pois con ela vanse crear atmosferas e movementos, destacando sempre a parte que máis lle interesa ao pintor, que é o que posteriormente se chamará “tenebrismo”. O tenebrismo consiste en proxectar sobre un fondo escuro un foco de luz, xa sexa natural ou artificial, creando un xogo de luces e sombras sobre a escena que se queira resaltar.
- Esta será a época do xénero, onde se inclúen paisaxes, bodegóns, escenas populares, costumistas e onde o pintor, aos poucos, empezará a abandonar o seu taller e a saír cos seus lenzos e cabaletes para realizar as súas obras no exterior.

Obras a comentar.



Identificación:

O edificio que estamos a admirar é a **Basílica de San Pedro, no Vaticano**. Máis concretamente a súa fachada, que foi erixida cara a **1612** por **Carlo Maderno**. Pertence á **arte barroca**.

Contexto histórico-artístico:

A arte barroca nace a principios do século XVII en Italia e estendese á primeira metade do XVIII. A denominación de barroco foi dada *a posteriori* cun sentido despectivo -de barrueco, perla irregular- como se o novo estilo fose unha dexeneración do Renacemento, cando a realidade é que crea unha linguaxe nova que rompe coas fórmulas repetitivas manieristas e coa racionalidade renacentista.

Coincide cunha época de cambios en Europa ós que dá resposta artística, fundamentalmente a reafirmación relixiosa do Concilio de Trento, a consolidación dos estados nacionais, a consagración das monarquías absolutas e o desenvolvemento dunha clase social burguesa enriquecida polo comercio e a industria. De aí que conte con clientes distintos e consecuentemente tamén o sexa a súa resposta. A arte ó servizo da Igrexa, coa función de reafirmar a fe e o espírito contrarreformista, desenvólvese nos países católicos (Italia e España cos seus dominios en Flandres); a arte ó servizo das monarquías é unha arte cortesán que se emprega como propaganda do absolutismo e que vemos como exemplo máximo na Francia de Luís XIII e Luís XIV; e por último un barroco burgués e protestante nos Países Baixos.

En todo caso existen trazos comúns que o definen. Na procura da sensación fronte á razón como arte popular e non intelectual rexeita o equilibrio, a proporción, a medida, a serenidade e a beleza ideal, **agora busca o movemento, a tensión dramática, a irregularidade, a sorpresa, as formas abertas, a monumentalidade, o desequilibrio e a conxugación de todas as artes.**

O que está en vermello é una introducción válida para todas as obras barrocas.

A arquitectura, no caso que nos ocupa ó servizo da Igrexa, non se concibe illada do marco urbano no que se inserta senón como un elemento máis de persuasión dos fieis. Prazas, edificios significativos, fontes, vías de comunicación crean liñas de perspectiva impactante para resaltar a magnificencia da Igrexa e con ela do catolicismo. O grande arquitecto que faga realidade tal planteamento será Bernini, particularmente no urbanismo da Praza de San Pedro.

En canto ós elementos formais **domina o dinamismo das liñas curvas sobre a recta, introduce as columnas salomónicas e os estípites, incrementa a ornamentación ata o punto de chegar a ocultar os elementos estruturais.**

En 1607, despois dun concurso, encoméndaselle a Carlo Maderno a continuación da obras de San Pedro de Roma, modificando o modelo de planta centralizada de Miguel Anxo (que primeiramente ideara Bramante) e seguindo os designios do Papa e da Contrarreforma, convértea en basilical. Dentro da arquitectura relixiosa, a Basílica de San Pedro é concibida para ser unha obra cumio que resaltase o poder da Institución católica. O múltiples artistas implicados e o lonxevo da súa construción revelan a ambición do proxecto, moitas veces pausado pola morte dos autores, ou pola falta de fondos e a necesidade de recadar máis cartos.

Análise e comentario:

En primeiro lugar, Maderno, vai acoplar unha maxestuosa fachada, pasando a ser un conxunto de cruz latina e abandonando o plan central con cruz grega. A basílica artículase ao redor dunha nave central, ampla e alta, con bóvedas de medio canón e dúas laterais, comunicadas coa principal mediante arcos de medio punto, co que o eixo se converte en lonxitudinal cara ao altar; e **unha fachada monumental a modo de pano que tapa o transepto da planta. Con esta modificación pérdese a visión de grandiosidade da cúpula que se observaba desde a praza, divisándose mellor de lonxe ou desde a cabeceira.**

A fachada ten unha tendencia á horizontalidade con certo adiantamento no centro. O material é a pedra en aparello de sillería e distínguese o emprego de elementos clásicos como pilastras, columnas de orde xigante (grandes columnas que enmarcan dúas plantas por influencia de Miguel Anxo), capiteis, frontóns (algúns partidos), arcos de medio punto, entaboamento con entrantes e saíntes e balaustradas, pero cunha idea xa barroca ao estar as formas matizadas e moduladas pola luz, que crea xogos de claroescuro. A fachada modúlase mediante as columnas e as pilastras, que aumentan de vulto a medida que nos achegamos ao centro. Estrutúrase da seguinte forma: **Basicamente divídese en dous niveis, que son o inferior e o ático.**

O nivel inferior consta dun corpo central, con columnas de orde xigante corintias que enmarcan dúas plantas. A de abaixo ten portas adinteladas e de medio punto sobre columnas; encima, vans rectangulares e sobre eles, balcóns con arcos de medio punto, enmarcados por columnas e alternando frontóns triangulares e semicirculares. Este nivel remátase cun gran frontón triangular cuxo vértice marca visualmente a dirección cara á cúpula. Nos dous extremos da fachada, no que ían ser as torres, vemos dúas grandes entradas abovedadas de medio canón con balcóns enriba, flanqueados por columnas que sustentan un frontón semicircular. O arquitrabe, o friso con inscricións e a cornixa, que presenta entradas e saídas, separan este nivel do ático.

No ático, entre as pilastras, obsérvanse vans cuadrangulares e dous rectangulares con sendos frontóns triangulares, entre os que está inscrito un van cego case circular. Unha liña de esculturas rematan este nivel como elemento decorativo, rompendo coa harmonía do clasicismo. **Admírase unha grande importancia dos efectos da luz, para matizar os elementos arquitectónicos e crear sombras.** Coa intervención de Maderno respondíase con creces ao ideal contrarreformista do Papado de converter a San Pedro no templo máis grande da cristiandade e como elemento propagandístico do poder sacro. As posteriores intervencións de Bernini coa columnata incidiron no mesmo sentido.

San Pedro do Vaticano é unha obra única no mundo. Por contra, as súas influencias son múltiples debido ao cambio de artífices e de xéneros artísticos. Deste modo, é evidente a inspiración nos principais

templos clásicos, sen esquecer elementos anunciados no manierismo. Do mesmo xeito, a Basílica foi unha fonte de inspiración para grandes centros de poder posteriores, como pode ser o Capitolio de Washington.



Identificación:

A vista correspóndese coa **Praza de San Pedro, na Cidade do Vaticano**. Foi deseñada por Gian Lorenzo **Bernini entre 1656 e 1657**. Pertence ao periodo **barroco**.

Contexto histórico-artístico:

Unha vez rematada a basílica e a súa fachada por Carlo Maderno a mediados do século XVII, o Papa Alexandre VII (tratando de exaltar aínda máis o poder da Igrexa) encarga a Bernini a realización **desta praza, que debería ser capaz de acoller a grandes concentracións de fieis**. Nun principio, Bernini proxectou a construción dunha praza con dous brazos laterais e un terceiro que pechaba o espazo, pero finalmente desistiu e a praza quedou aberta á rúa.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) foi un artista polifacético (arquitecto, escenógrafo, escultor e pintor) natural de Nápoles. Traballaba ao servizo do Papado no contexto da Contrarreforma, co obxectivo de facer de Roma o epicentro mundial que fora na Antigüidade. Aínda que como arquitecto conserva e respecta elementos renacentistas, introduce innovacións baseadas no movemento, o efectismo (plantas elípticas, curvas e contracurvas) e elementos decorativos de grande riqueza recuperando a fusión coa escultura e coa pintura (mármores veteados, bronce, estucos pintados...). Bernini é a miúdo considerado como o mellor escultor de todos os tempos.

Análise e comentario:

Esta mostra de arte relixiosa, forma parte da arquitectura cívica ou urbanismo. Trátase dunha grande superficie de 340 x 240 m a modo de praza elíptica e bordeada por unha columnata con estruturas de 15 m de altura.

A ubicación da praza era un enorme espazo que presentaba certos problemas de partida, o principal as construcións do entorno, entre elas os edificios dos palacios vaticanos que tiñan a súa entrada

moi próxima a un dos laterais. Por outra banda existían uns elementos previos a ter en conta, en primeiro lugar estaba a basílica onde había que potenciar a cúpula e diminuír visualmente o ancho da fachada, en segundo lugar estaba o obelisco exipcio que, procedente do circo romano, erixira Fontana como punto de referencia dentro da rede viaria, o problema era que quedaba moi separado do edificio.

Bernini solventa estes problemas cunha praza, ou dúas segundo se mire, organizada en dous espazos tanxenciais diferenciados. Un primeiro de enlace có edificio, a denominada *piazza retta*, de forma trapezoidal con brazos converxentes, que ó pecharse cara á fora reduce opticamente a pesada masa da fachada de Maderno e revaloriza a cúpula de Miguel Anxo que se eleva sobre o conxunto. Serve a estes fins por un lado a utilización da perspectiva invertida e polo outro a redución das columnas en altura das caras laterais, facéndose máis baixa a medida que nos acercamos ó edificio. O segundo espazo presenta forma de elipse aberta con centro no obelisco, procedente do antigo circo de Nerón que ocupaba este emprazamento, e co seu eixe maior paralelo á fachada superando as dimensións do ancho da basílica.

Cada un dos brazos ovalados consta dunha sucesión de columnas e pilastras de orde toscana que forman tres rúas (pola central podía circular unha carruaxe). **A columnata sostén un entaboamento xónico e encima, unha balaustrada pragada de estatuas de santos e realizadas por discípulos de Bernini, simbolizando o triunfo da Igrexa.**

O espazo é aberto e teatral, pois proporciona diferentes puntos de vista. Ten unha función propagandística, como centro da Cristiandade. Pola súa forma ovalada, a columnata dá a sensación de abrazar aos fieis. Tamén permite ver desde todos os ángulos o balcón no que o Papa realiza a bendición *Urbi et orbi*. A planta, en conxunto coa basílica, ten forma de chave, evocando ás chaves do “Reino dos Ceos” que portaba San Pedro, presentes na bandeira da Santa Sede.

A Praza do Vaticano emprega múltiples recursos artísticos dirixidos aos sentidos para provocar o impacto emocional, fronte ao equilibrio e orde do Renacemento. Non se escatimou nin en materiais nin a nivel ornamental. Desde un punto de vista urbanístico, a culminación da praza foi parella a unha remodelación da cidade que buscaba obter espazos maiores e albergar a enormes masas de peregrinos.



Identificación

Podemos apreciar a **fachada da igrexa de San Carlos das Catro Fontes**. Este templo emprázase en **Roma** e construíuno **Francesco Borromini entre 1638 e 1667**, polo que pertence á **arte barroca**.

Contexto histórico-artístico

Situámonos no século XVII, un século cheo de crises relixiosas debido ao enfrontamento europeo entre protestantes e católicos. Nesta loita, a igrexa contrarreformista busca atraer aos fieis cunha mensaxe diferente, cunha estética dirixida ao visual e ao emocional, e sorprendente, prescindindo do racional.

San Carlo alle Quattro Fontane foi realizada para a orde dos trinitarios españois. É unha igrexa de dimensións reducidas.

Análise e comentario

A obra está marcada polo pequeno solar no que a Igrexa se ía edificar e pola súa forma irregular. Borromini vai empregar elementos de perspectiva para intentar dar sensación de maior tamaño a un edificio de por si moi pequeno.

A planta desta tipoloxía relixiosa é un claro exemplo do barroquismo, partindo dunha elipse, con segmentos cóncavos e outros convexos que crean un contorno sinuoso e movemento. Os muros son moi dinámicos. Estan divididos en tramos polas grandes columnas coroadas con capiteis de orde composta. Entre os tramos hai nichos, altares e tamén portas que dan ao mosteiro. O entaboamento rodea a pequena igrexa, abovedada sobre pechinas e decorada con casetóns que sosteñen unha cúpula rematada pola lanterna, creando efecto de perspectiva. O interior está repleto de elementos decorativos barrocos, como volutas invertidas, nichos con vieiras, querubíns e grilandas. Os muros, tanto interiores como exteriores, xogan co espazo curvilíneo e movido, favorecendo os claroscuros que crean os entrantes e saíntes.

A fachada é a parte máis destacada do edificio. Sitúase na confluencia de dúas rúas moi estreitas, case facendo esquina, polo que Borromini realiza a arquitectura modelándoa de xeito escultural. A fachada é moi teatral e unha mostra do dinamismo barroco con concavidades e convexidades. **As columnas, que son de orde xigante, ao estar tan próximas entre sí crean un efecto ascensional.** Entre estas grandes columnas observamos columnas de tamaño normal. A fachada pódese dividir en dous niveis separados por un entaboamento ininterrompido coa fórmula de curva e contracurva. Nun nivel superior, outro entaboamento cóncavo é interrompido por un medallón de forma oval que lle dá impulso vertical á fachada. Os corpos laterais son cóncavos e na sección central (tamén é cóncava) sitúa unha especie de balcón ou edículo con adintelamento convexo, que parece enlazar co nivel inferior da fachada. No nivel inferior, os corpos laterais son cóncavos e inclúen hornacinas. O corpo central, desta volta, é convexo, remarcado pola presenza da porta, baixo outra hornacina. Nas columnas, o arquitecto introduciu modificacións das tradicionais ordes dórica e corintia, e ademais, toda a fachada está repleta de elementos ornamentais que fomentan nos nosos ollos a idea de movemento, como a fonte, a estatua de San Carlos, nichos, a balaustrada, grutescos...

A obra de San Carlos das Catro Fontes ocupa un lugar importante dentro do estudo da Historia da arte. Borromini, contou con múltiples influencias, desde elementos que perviven do gótico (como o arco conopial), novidades renacentistas (como as balaustradas ou os medallóns), manieristas tomados de Miguel Anxo (como a orde xigante das columnas), e sen perder nunca de vista aos elementos da natureza. Un exemplo do seu legado posterior máis inmediato podería ser a fachada barroca da catedral de València. Afastándonos máis no tempo, é de destacar a influencia que o autor tivo en Antoni Gaudí, autor catalán que experimentou cos muros alabeados na *Casa Milà* ou no *Parque Güell* de Barcelona, ambos de estilo modernista.



Identificación:

Ante nós, a **Torre do Reloxo** da **Catedral de Santiago de Compostela**. Tamén coñecida como **Torre da Berenguela**, foi rematada en **1680** por Domingo de **Andrade**. Constitúe unha obra de arte claramente **barroca**.

Contexto histórico-artístico:

España foi incorporando con reticencias o novo estilo barroco. Hai que esperar á segunda metade do século XVII para que se desenvolva un estilo moi ornamental que acabará por derivar nun barroco movido, o rococó, no seguinte século con dous centros importantes: Madrid e Salamanca. A realización urbanística máis importante foi a Praza Maior, un novo concepto de espazo urbano.

Pero é en Galicia, e especialmente en Santiago de Compostela, onde encontramos as mellores mostras da arquitectura barroca. As razóns do auxe construtivo estriban nas boas condicións económicas do momento: expansión agrícola, aumento de poboación, aumento das rendas percibidas pola fidalguía e o clero. Isto permitirá a restauración de vellos edificios relixiosos ou a construción doutros novos, do mesmo modo que os fidalgos levantan pazos e vivendas urbanas de grandes dimensións. Toda unha pléiade de arquitectos e escultores traballan engalanando a cidade de Compostela, arcebispo e cabido catedralicio, coinciden en promover o engrandecemento artístico da catedral, nun momento de decadencia das peregrinacións.

A Catedral de Santiago, como a obra mestra da cristiandade que é, non cesou na súa evolución artística dende o momento da súa creación no século XI. Ao conxunto da igrexa e da praza, pronto se lle engadirían novos elementos como a citada *Torre do Reloxo*.

A súa orixe era desempeñar funcións de torre defensiva. O bispo Diego de Padrón foi quen ordenou a súa construción alá polo século XIV. O nome de *Torre da Berenguela*, así como o da *Campá Berenguela* (a campá maior da Torre), ten a súa orixe en Berenguel de Landoira, arcebispo francés ao cargo da arquidiocese compostelá e gran valedor da obra. No século XVII, o mestre Domingo de Andrade deseñou os dous corpos superiores que a día de hoxe adornan a Torre.

Domingo de Andrade (1639-1712) foi un arquitecto galego da segunda metade do século XVII, natural de Cee e especialmente vencellado a Compostela. Trátase do principal promotor en Galicia do tránsito ao Barroco.

Análise e comentario:

Trátase dunha torre barroca de 72 metros de altura realizada en granito. O corpo principal con base románica foi construído no século XIV e foi remozada na Época Moderna baixo o influxo das novas correntes artísticas dominantes. **A torre presenta varios corpos.** No primeiro corpo, que é o maior deles, a aparencia é robusta e acastelada, rompendo a monotonía do muro con cinco pilastras acanaladas por cada lado, xunto a unha cornixa con canzorros e fiestras románicas con arquivoltas. O segundo e terceiro corpo, a modo de campanario e típicamente barrocos, están decorados de forma profusa. Esta ornamentación está baseada en motivos vexetais, balaustradas, grutescos e como non, motivos relacionados co roteiro Xacobeo (o Camiño de Santiago). O terceiro nivel reproduce o modelo do segundo a unha escala máis reducida e está coroado por unha lanterna. O reloxo foi construído no século XVI pero foi substituído en 1831 por outro feito en Ferrol. Consta de catro esferas, que van respectivamente orientadas segundo os puntos cardinais, en cada unha das caras da Torre. Unha das maiores peculiaridades do reloxo, é que conta con só unha agulla, xa que as horas as marca a famosa campá, mentres que outra menor marca os cuartos.

En conxunto recorda unha arquitectura efémera, un xogo de artificio, que amosa unha forza ascensional conectada có espírito gótico pero a decoración que a recobre, a claridade de volumes e o dinamismo que a anima responden á fábrica barroca e fan dela un modelo de rotundo éxito que ha servir de inspiración para moitos outros campanarios galegos e de fóra de Galicia.

A *Torre do Reloxo* da Catedral de Santiago é un dos símbolos máis recoñecibles da cidade, xa que se ve desde moitos puntos de Compostela, debido a que a imponente altura desta é igual ás dúas torres da fachada na praza do Obradoiro.



Identificación:

A foto amósanos a **fachada do Obradoiro da Catedral compostelá**. O seu autor é **Fernando de Casas Nova** e a súa cronoloxía abrangue **de 1738 a 1750**. Pertence á etapa final da **arte barroca**.

Contexto histórico-artístico:

O século XVIII, no que se construíu esta fachada, significou despois da guerra de Sucesión, o comezo do reinado dunha nova dinastía francesa en España, a dos Borbóns, que se iniciou con Filipe V. Os primeiros anos do século, desde o punto de vista artístico, son unha continuación do Barroco exuberante ou tamén chamado churrigueresco.

Análise e comentario:

Responde ó gusto do barroco galego polas fachadas escenográficas, as fachadas-telón que teñen como única finalidade pechar espazos ou prazas a fin de embelecer a cidade e lograr deste xeito as máis fermosas perspectivas urbanas. A obra de dimensións colosais, a súa recargada decoración e o contraste coa nudez da praza, provoca o impacto buscado: estamos diante dunha magnífica escenografía, cume do barroco galego.

O material construtivo é o granito gris, abundante en Galicia, e empregado na maioría das construcións barrocas galegas, o que condicionou notablemente a execución dos motivos decorativos, moito máis xeométricos e anquilosados (placas) que os de outros edificios barrocos do país. **O fundamental será a masa, o granito dominando a esencia da arquitectura.**

Enmarcada polas dúas torres de basamento medieval, unha, a das Campás, rematada por Peña de Toro e a outra, a da Carraca, rematada recentemente por el mesmo, **a fachada está concibida coma un enorme arco de triunfo que acolle ós fieis que chegan a visitar o Apóstolo.** Pero se temos en conta os dous laterais que se adiantan sobre as torres, tamén pode semellar un tríptico coas fornelas cubrindo os basamentos das torres. Divide claramente a superficie en pisos e rúas, translucindo a estrutura interna do edificio coas súas tres naves e o triforio, conectadas as laterais á central por enormes volutas, e sen que se busque recrear unha arquitectura románica, introduce elementos estruturais que a evocan para non discordar coa obra medieval á que se superpoñen. Desta maneira, o vano de ingreso recorda unha portada románica ó recorrer ó arco de medio punto, o delimitar un espazo que evoca un tímpano e manter o parteluz.

Había outra dificultade a solventar: a iluminación do interior que coa nova fachada quedaba totalmente oculto. A solución ven dada pola apertura de ventanais, o *espello*, especialmente grandes na rúa central, que tratou de disimular o máximo posible pero que case desmaterializan o muro. Pero os ventanais, uns dos maiores vidros anteriores á revolución industrial, obrigaban a establecer unha articulación que lle servira de soporte. Esa articulación creaa a estrutura de dobre andar acubillado baixo arco e remárcana as liñas verticais debuxadas polas columnas de orde xigante levantadas obre altos podios e os remates en pináculo, có que se imprime un sentido ascensional reforzado desde o segundo corpo e dilúense os panos das vidreiras. A verticalidade, case gótica, ven tamén subliñada polo claro eixo central que vai dende o parteluz pasando polos ventanais superpostos e o escudo, a hornacina ata rematar no alto no cupulín.

En superficie busca o dinamismo xogando con distintos niveis de profundidade, adiantando notablemente a liña de soportes, o que tamén produce fortes claroscuros. Todo se recubre de elementos decorativos, tanto coas formas ríxidas propias do barroco de placas como as grandes volutas, os escudos ou os trofeos militares, como a ornamentación minuciosa, por exemplo sobre as columnas, que aproximan a obra ó estilo recargado e artificioso dos irmáns Churriguera pero ó non desbordar a estrutura arquitectónica non chega a resultar excesiva. Sobre o relevo da urna sepulcral rodeada dunha coroa de anxos e sinalada por unha estrela radiante, o corpo central remátase cunha especie de camarín calado, a maneira de grandioso transparente ou peiqueta calada, onde se recorta sobre o ceo a imaxe de Santiago peregrino, introducíndose deste xeito unha nota de cor no conxunto.



Análise e comentario:

Identificación:

O edificio ao que se fai referencia é o **convento de Santa Clara**, máis concretamente a súa fachada. Trátase dun edificio **barroco**, erixido en **1719** por obra de **Simón Rodríguez**. Atópase en Santiago de Compostela.

Contexto histórico-artístico:

A fachada do compostelán *Convento das Claras* é un dos exemplos máis destacados dunha peculiar rama do Barroco español que tan só se desenvolverá en Galicia e que pasou a ser coñecido como o Estilo de Placas. Como ocorre no resto de España, o Barroco galego é unha etapa moi destacada para a cultura relixiosa; nun período caracterizado polas fames e continuas guerras, a cultura, urbanismo e as artes aplicadas renacen con grande esplendor.

Estamos ante unha fachada-telón **de liñas duras, impostas pola dureza do granito, que obriga a unha talla de formas rotundas**. Está flanqueada por dúas altísimas pilastras de orde xigante, que se estrutura en tres niveis e tres corpos diferentes. O acceso realízase a través dunha porta rectangular, que aparece enmarcada por potentes baquetóns, mentres que aos lados dispóñense dous corpos cilíndricos recortados que sobresaen do paramento. Sobre a porta, no segundo piso da fachada, o artista colocou dúas hornacinas superpostas (a de abaixo é un nicho baleiro rectangular, mentres que a superior ábrese nun arco de medio punto para acubillar a imaxe da santa patroa). O conxunto aparece flanqueado por molduras que se curvan e se xesta cun frontón circular partido. No último nivel atopamos unha gran cornixa voada que se creba para albergar o escudo da orde franciscana á que pertencen as clarisas. Como

se pode apreciar, a decoración está centrada na sección central da fachada mentres que as laterais son máis sobrias, únicamente perforadas por grandes vans rectangulares. **En toda a composición o artista logrou combinar os elementos máis destacados da estética barroca, como son xogos de luces e sombras que xeran as grandes placas graníticas, a dicotomía entre espazos abertos e pechados que outorgan teatralidade á fachada, así como a inestabilidade lograda a partir do retranqueamiento dos corpos.**

O Convento de Santa Clara é un convento de clausura e está declarado Monumento Nacional desde 1940. Na actualidade sigue albergando a unha pequena comunidade de monxas. A súa fachada constitúe un dos edificios máis audaces do Barroco español, ao ser unha composición ficticia tras a cal non se atopa a igrexa, senón a portería do convento xunto a un xardín que dá acceso ao recinto.

Santa Clara, dentro dos cánones barrocos, presenta algunhas innovacións decorativas asociadas ao estilo propio do autor, vencelladas ao carácter endógeno de Galicia. O encaixe das pezas na fachada lembran aos traballos máis recentes de marquetería, mentres que os frecuentes elementos partidos e os insólitos cilindros pétreos dan un indudable aire de modernidade á fachada, casi de sensibilidade cubista.



Identificación:

Estamos ante **A Reverberación de Santa Tareixa**, de Gian Lorenzo **Bernini**. Esta mostra de **escultura barroca** foi realizada **entre 1647 e 1652**. Atópase na **Capela Cornaro**, dentro da igrexa de Santa María da Vitoria (Roma).

Contexto histórico-artístico:

De significado claramente contrarreformista (xa que os protestantes rexeitaban o culto aos santos), a Igrexa Católica vai facer todo o contrario, canonizando a persoas que fomentan a fe católica ou defendan ao Papado. Neste sentido santifícase a Teresa de Xesús, mística castelá e cofundadora xunto con San Juan de la Cruz da orde dos Carmelitas Descalzos.

Análise e comentario:

Tamén coñecida como o *Éxtase de Santa Tareixa*, trátase **dun grupo escultórico de temática relixiosa elaborado en mármore tallado e bronce**. No altar desta capela represéntase a éxtase experimentada por Teresa de Ávila, que nun momento de gran concentración mística fíxoa levitar, sentindo como se lle aparecía un anxo que lle atravesaba o corazón cun dardo de amor divino, experimentando por unha banda dor e por outra un gozo intenso. **É un bo exemplo de escenografía barroca na que se unen arquitectura, pintura e escultura**. O grupo escultórico está rodeado de muros e columnas de mármore veteados e atópase dentro dun retablo transparente, no que a luz entra de forma natural por un van que non vemos e que simboliza a luz divina. Xunto a esta luz natural están tamén os raios de bronce dourados.

O mármore presenta diferente tratamento, texturas e calidades táctiles. No anxo predomina a superficie pulida polo que a luz brilla ou escorrega. No corpo da santa e na nube predominan as superficies angulosas e escabrosas, creando claroscuro. A composición está formada por diagonais que

crean un efecto moi dinámico (as diagonais serían por unha banda o corpo da santa e por outra o dardo do anxo dirixido cara ao corazón da santa). A levitación sobre a nube, o voo das roupaxes e a suspensión volátil do anxo crean un efecto de inestabilidade. A luz é moi efectista xa que asolaga todo o grupo facendo sentir a presenza divina. O corpo, con pregos axitados e superficie rugosa do hábito transmite a sensación do movemento e da flotación, con excepción de mans e pés que caen inertes. Outro aspecto do movemento é que os nosos ollos seguen simuladamente a frecha ata o corazón da santa. Sobre a expresión, a éxtase é unha experiencia única que leva ao abandono cos ollos pechados, á boca entreaberta e ao desmaio. O anxo contrasta cunha expresión serena e con leve sorriso.

As principais características de Bernini como escultor aparecen nesta obra: materiais nobres ou que simulen selo; diferente tratamento das texturas entre o liso e o rugoso para acentuar os efectos da luz e chamar a atención do espectador, gran importancia do efecto da luz, máxima acción con composicións en aspa, Forte expresividade de xestos e actitudes sentimentais, etc.

Tanto o tema como o tratamento efectista que del se fai, amén do virtuosismo técnico converten a obra nunha das mellores mostras do Barroco. Poderíamos dicir, como Emile Male, *que se os santos da Idade Media facían milagres, agora o milagre son eles mesmos*.



Identificación:

A obra que imos tratar é ***Apolo e Dafne***, de Gian Lorenzo Bernini. Datada **entre 1622 e 1624**, esta obra **barroca** atópase na Galería Borghese, en Roma.

Contexto histórico-artístico:

A escultura barroca conecta co helenismo grego reconquistando un naturalismo manifesto dirixido a incidir psicoloxicamente no espectador a través dos sentidos para conmoer, de aí o dominio do *pathos*, a tensión emocional, ou o tratamento de temas crueis e macabros. Xa que non domina a razón senón a aparencia, procura captar a fugacidade dun instante da acción, preferentemente o momento de maior intensidade dramática, e manifestalo a través da forma -escorzos, torsións,

roupaxes ó vento-, da composición aberta dominada por liñas diagonais ou espirais, con marcados contrastes de luz, carácter escenográfico, e da xestualidade expresiva. Mestura de todo tipo de materiais -pedra, bronce, estucos- pois as súas distintas calidades táctiles axudan á teatralidade e incrementan os efectos visuais.

En canto á temática tócanse todo tipo de temas: relixiosos e con función propagandística para a Igrexa; alegóricos para fontes e espazos públicos e mitolóxicos para os palacios.

Análise e comentario:

Apolo e Dafne é un grupo escultórico de vulto redondo, cinzelado en mármore e de case dous metros e medio de altura.

Desde un punto de vista iconográfico, represéntase a Apolo perseguindo á ninfa Dafne, que véndose acosada, invoca ao deus Peneo (o seu pai), para que a libere do seu perseguidor e así a transforma en árbore de loureiro ante a mirada sorprendida de Apolo. O tema procede da *Metamorfose* de Ovidio. A

obra é un dos maiores logros artísticos do século, debido ao tratamento dos materiais alternando remates pulidos e rugosos. Na composición, as dúas figuras forman unha liña diagonal; con iso conséguese un espazo aberto, dinámico, que obriga ao espectador, se quere contemplar a obra na súa totalidade, a dar a volta ao redor dela (esta concepción xa estaba presente en obras renacentistas como os diferentes davides). Como se observa na imaxe, a escena ofrece diferentes vistas. Nalgunhas, Dafne é máis humana mentres que noutros ángulos, á figura é claramente arbórea. Fronte ao movemento en potencia propio de Miguel Anxo, Bernini plasma aquí o movemento en acto, que é o instante da metamorfose, pero sen caer no estatismo. A luz escorrega sobre a superficie pulida e crea claroscuro sobre superficies rugosas, técnica que non é novidosa pero que cada vez está máis perfeccionada.

Expresivamente falando, existe unha clara contraposición entre Apolo, coa súa cara de asombro e sorpresa ante o seu rexeitamento, e a cara de Dafne, na que se observa a viva expresión da angustia, polo temor a ser alcanzada e sucumbir ao acto sexual. O tratamento sentimental está moi traballado en función de chegarlle aos sentidos ao espectador, sempre desde a teatralidade e a esaxeración dramática dos aspectos cotiáns da vida. Dentro da linguaxe barroca, esta escena viría a indicarnos o efémero dos nosos desexos, pois cando estamos a piques de alcanzalos desvanécense. Tamén se pode enfocar como a oposición entre a pureza e a luxuria, con victoria para a primeira.

Baseada na literatura mitolóxica da Antiga Grecia, a obra está inspirada ademáis en esculturas helenísticas, como o *Apolo de Belvedere* (Leocares), ou o *Laocoonte e os seus fillos* (Axesandro, Polidoro e Atenodoro de Rodas). A influencia de Bernini é moi longa e deixarase sentir na escultura de todos os séculos posteriores ata hoxe. O xenio italiano tivo especial repercusión nos grandes escultores do século XVIII, como Jean-Baptiste Pigalle e Antonio Canova.



Identificación:

A escultura que estamos a ver é **A Piedade**, grupo escultórico barroco elaborado en 1616. O seu autor é **Gregorio Fernández** e hoxe podemos admirala no Museo Nacional de Escultura, en Valladolid.

Contexto histórico-artístico:

O século XVII é un século de crise, onde a sociedade é moi relixiosa e a Igrexa impón as normas contrarreformistas. Polo contrario, esta época forma parte do chamado “Século de Ouro” español, con relevancia na literatura e nas artes. Por este motivo existe unha gran demanda de imaxes non só para altares e retablos, senón tamén por parte de Confrarías, Irmandades, e gremios, cuxos pasos desfilaban en Semana Santa. Esténdese e popularízase a imaxinería, referida á arte de tallar e pintar imaxes relixiosas en madeira. Neste contexto de crise, nada mellor que comover e atraer ás masas con temas relixiosos cuxos contidos sexan próximos ás súas vidas diarias. A produción de imaxes foi moi extensa nos estados católicos, dando lugar á chamada imaxinería barroca con temas como a vida de santos, temas marianos e principalmente os relacionados coa Paixón e a morte de Xesús. En España escasea a escultura exenta civil (estatuas ecuestres en bronce: Filipe III e Filipe IV), preferíndose a temática relixiosa en madeira (retablos e tallas) ó servizo da sensibilidade contrarreformista. Así a principal característica é o tratamento realista

e o fondo dramatismo expresivo pois a súa finalidade é “persuadir os homes á piedade e levalos a Deus”, por iso ha de empregar a linguaxe do verosímil para emocionar e conmover ós fieis.

Análise e comentario:

Cunha altura de 1,75 metros, este grupo escultórico de temática relixiosa está elaborado en madeira policromada, previamente traballada co procedemento da talla. **A madeira tallábase en profundidade, de modo que os defectos se cubrían mediante o embolado, unha mestura de xeso e teas. A madeira posteriormente pintábase cunha ampla gama de cores e esmaltes. Ademais utilízase vidro nos ollos e unllas e óso nos dentes, para dar maior veracidade.**

Representa o momento no que a nai acolle no seu colo o corpo do seu fillo coas feridas da Paixón e morto, e manifesta de forma algo teatral (trazo do barroquismo) a súa dor (levanta o brazo a petición de axuda, no seu rostro existe angustia, drama en contraste coa serenidade do rostro de Xesús); pero tamén é unha maneira de espertar a compaixón e a empatía dos fieis que contemplan o seu camiñar procesional. A súa man esquerda suxeita o brazo de Cristo para que non caia ao chan. Se a *Piedade do Vaticano* de Miguel Anxo era unha composición piramidal, esta pódese dicir que é piramidal asimétrica, porque ten o eixo desviado lateralmente para levar o centro de atención cara á man, ao rostro da Virxe e á cara de Cristo. Nela **dominan dúas diagonais (a máis visible é a que forma o corpo de Cristo, pero tamén a Virxe forma outra diagonal mais vertical)**. Estas formas crean efecto de dinamismo. **A composición tamén é aberta xa que ten moitos puntos de vista.** O canon do corpo de Cristo é musculoso e alongado, e o de María máis curto e ancho. No modelado existe un **tratamento realista no corpo de Cristo**, suavizado nas formas e no que se marcan a pel, os ósos e os músculos. Con todo, os pregos están realizados de forma que creen efecto de claroscuro. Estes son algo ríxidos e acartonados, especialmente nas roupas. En canto á cor, non foi Gregorio Fernández quen realizou a pintura senón outros mestres. No corpo de María observamos o pano branco que cobre a súa cabeza, a túnica vermella e o azul do manto. Nas zonas espidas, a cor é mate, que contribúe ao verismo, así como o vermello do sangue que se atopa nas feridas, na fronte, xeonllos, pernas, brazos e pés. Toda a escena expresa dramatismo. O corpo inerte cheo de feridas, e a dor da nai son elementos que toda muller comprende. Mediante o efectismo, o patetismo, e a xesticulación téntase facer participar ao espectador, movendo o seu corazón e achegándoo máis se cabe aos valores da relixión, fin último do espírito da Contrarreforma.

A *Piedade* de Gregorio Fernández é unha obra onde se pode apreciar a influencia da *Piedade do Vaticano*, de Miguel Anxo. A maiores, este autor aplicou moitos dos procedementos de mestres casteláns anteriores como Alonso Berruguete e Juan de Juni, ao cal admiraba e imitaba. A obra de Fernández vai ser unha inspiración perpetua para un sinfín de talleres de tallado que ata hoxe elaboran imaxes procesionais.



Identificación:

Esta obra responde ao nome de **A vocación de San Mateo**. Este cadro, obra de **Caravaggio**, foi elaborado **entre 1599 e 1601**, constituíndo unha das primeiras obras catalogadas como **barrocas**. Atópase na Igrexa de San Luis dos Franceses, na cidade de Roma.

Contexto histórico-artístico:

A pintura barroca resulta de grande variedade en canto á xéneros, escolas, temáticas e solucións formais. De xeito vemos convivir a tendencia naturalista de Caravaggio co clasicismo dos Carracci e co decorativismo de Cortona. **O punto común, como na arquitectura ou na escultura, segue a ser o movemento, a teatralidade, o efectismo.** Plásticamente son trazos da pintura: **o dominio da cor aplicada en grandes manchas; a profundidade continua por escorzos, planos de luz e de sombra, converxencia de liñas; as composicións asimétricas, abertas e organizadas a través de diagonais que cruzan violentamente o lenzo; os estados de ánimo apaixonados e as esaxeradas expresións para subliñar o dramatismo;** xeneralízase o emprego do óleo sobre lenzo. Xunto coa temática relixiosa e mitolóxica, estendese o bodegón, as naturezas mortas, os retratos colectivos e os autorretratos, a paisaxe e as escenas da vida cotiá.

A obra de Caravaggio correspóndese co momento histórico e os intereses da Igrexa contrarreformista no seu combate contra os protestantes, dirixida polo Papa coa axuda da Compañía de Xesús. Fronte ao racional, a igrexa defendía unha arte que chegase aos sentimentos, ao corazón, aproximando a divindade e santidad a tipos humanos da época; os santos eran humildes como as persoas do século XVII, e atraendo a mirada do espectador mediante efectos de cor, lumínicos e teatrais. A obra deste pintor presenta uns modelos e unha estética moi apropiada á propaganda da Igrexa correspondendo ao que se coñece como estética barroca.

Análise e comentario:

Realizado en óleo sobre lenzo cun formato de 3,38 x 3,48 metros, entra dentro da iconografía relixiosa. Caravaggio elixe o momento en que Cristo chama a Mateo que era un publicano, recadador de impostos con moi mala reputación entre os xudeus, a seguilo. Pola nosa dereita entra Cristo con Pedro nunha taberna e coa súa man estendida sinala a Mateo que se pregunta se é el. Mentres a parte superior está baleira na parte inferior concéntranse os personaxes:

-Á dereita Cristo e San Pedro; Cristo cun halo ou círculo de luz -case imperceptible pola penumbra- sinala coa súa man a Mateo. Esta man lembra á figura de Deus na creación de Adán na capela Sixtina, mentres que Pedro de costas, aparece en actitude de avanzar ou de movemento.

-Na esquerda un raparigo conta moedas mentres que un personaxe maior contrólao.

-No centro da mesa, Mateo sinalase e pregunta se é el o elixido, ante dous personaxes que se sorprenden, estando un deles sentado nun talo.

O seu realismo, con todo, é teatral polo gran valor dos xestos do rostro e das mans potenciadas pola luz. É unha composición estática, horizontal, con poucos personaxes e con claroscuro. En resumo, a luz define a composición. A escena está iluminada por dous focos (unha entra en diagonal e outra parece proceder do alto ou dunha xanela) de modo que aparecen iluminadas algunhas partes e o resto queda en penumbra. Establécense pois agudos contrastes entre luces e sombras. O papel da luz é dobre, conseguindo que resalten algunhas figuras e axuda a crear unha situación de dramatismo ou misterio. No cadro destaca así mesmo a expresión e a teatralidade (Cristo sinala, Mateo dubida, o mozo con chapeu de plumas asómbrase, o que recolle as moedas avaricia o diñeiro en actitude protectora, e o ancián das lentes desconfía receloso de que o enganen).

O naturalismo do tratamento resulta patente en todos os personaxes, son tipos físicos tomados das xentes que poboaban as tabernas, ás que o pintor era tan aficionado. Visten con claro anacronismo á moda da época, moi elegantes cos seus sombreiros de plumas, pero as uñas sucias destes empregados

públicos parecen convertelos en tahures repartíndose as ganancias. Xesús, como Pedro cos pés descalzos e vestidos con humildes túnicas, só resulta recoñecible como figura sagrada pola sinxela aureola sobre a súa cabeza, o seu corpo queda tapado polo do apóstolo en primeiro plano. O autor quere amosarnos acontecementos sagrados como se estiveran suceder nas proximidades das nosas casas, un xeito de achegar o feito relixioso ás masas populares.

Caravaggio é o gran referente do Barroco en Italia. Este pintor inspírase técnicamente nos grandes mestres renacentistas, especialmente en Miguel Anxo, do que toma maneiras vistas por exemplo na *Capela Sixtina*. Posteriormente, Michelangelo Merisi vai ser unha gran influencia para todos os pintores barrocos, que copian as técnicas xa bautizadas como *caravaggismo*, poñamos por exemplo a Georges de La Tour, a José de Ribera ou ao mesmísimo Rembrandt.



Identificación:

A obra que contemplamos é **Judit decapitando a Holofernes**, de **Artemisia Gentileschi**. Pintado en **1620**, este cadro barroco atópase na Galería degli Uffizi (Florencia).

Contexto histórico: artístico:

Artemisia Gentileschi (1593-1654), natural de Roma, era a nena prodixio do primeiro Barroco italiano. Excelente pintora, filla de artista, precursora do feminismo ao representar a mulleres fortes sen o xugo masculino... O seu destino parecía claro. Lamentablemente, as mozas non tiñan cabida no mundo da arte desa época, polo que o tivo moi difícil para conseguir unha formación académica.

Con todo, grazas ao seu pai, a artista conseguiu penetrar nese mundo (o seu pai era Orazio Gentileschi, representante da escola de Caravaggio e grazas ao que aprende a desenvolver o debuxo). Estas influencias fixeron posible a consecución dun mestre, de nome Agostino Tassi. Con apenas dezoito anos vive un episodio que trastornará a súa vida por completo ao ser violada por Tassi. O mestre e amigo paterno tentou preservar a súa reputación casando con ela, algo que nunca sucedeu; por este motivo, o caso levouse a xuízo, do que se conserva o testemuño completo. Ademais, a moza sufriu unha tremenda humillación no xuízo, no que foi torturada con exames xinecolóxicos e probas de dor para comprobar se estaba a dicir a verdade. A pesar de ser a vítima, Artemisia Gentileschi sentiu o rexeitamento social e tivo que instalarse noutras cidades como Florencia, Roma, Venecia e Londres. Polo contrario, Tassi foi condenado a desterro.

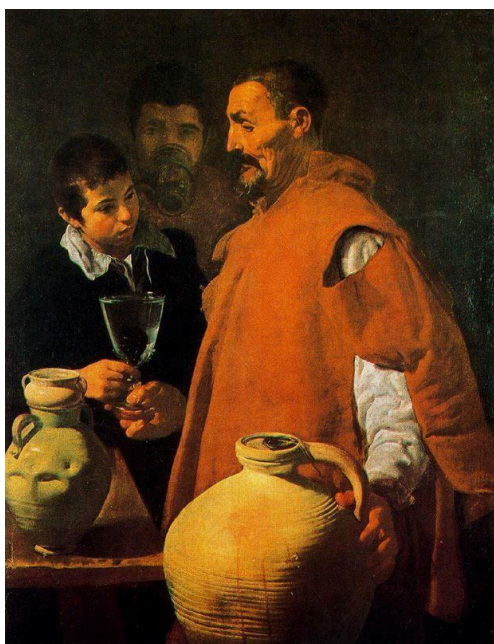
Nas obras de Artemisia é frecuente a representación de mártires e grandes figuras femininas na procura por reflectir o sufrimento que a muller padecía naquela época, sometida ao xugo masculino. Por todo iso, Artemisia é vista como unha grande icona dentro da loita de xénero, sen descoidar a súa faceta como pintora de autorretratos. Crese que a violación sufrida pola propia Artemisia influíu de maneira substancial na súa pintura, mostrando así a mulleres fortes e empoderadas, tratando de denunciar a violencia e o acoso que viñan sufrindo.

Análise e comentario:

Estamos ante a que é considerada como obra cume de Gentileschi. **Pintada en óleo sobre tea, a obra, de carácter bíblico, retrata a figura de Judit que salva ao pobo de Israel das mans de Holofernes.** Esta heroína logra seducilo, e no seu encontro, Holofernes bebe ata caer desmaiado; Judit aproveita o momento para decapitalo.

Na obra aparecen os personaxes de Judit, o xeneral asirio Holofernes e a criada da primeira. Quere presentarse á muller como un ser belo e forte, exercendo un papel totalmente activo na acción. A presenza da criada contribúe a reforzar ese papel da alianza entre mulleres para vencer ao home ante un feito violento. **Nesta obra apreciamos a gran influencia da pintura de Caravaggio, gran expoñente do Barroco, coa presenza dunha luz tenebrosa e cores moi saturadas, remarcando a psicoloxía do personaxe e creando escenas de gran intensidade. En canto á composición, observamos con claridade como os brazos de Judit diríxennos directamente ao rostro desencaixado de Holofernes, tratándose así dun eixo unidireccional** (a violencia só se exerce nun sentido). Na obra de Artemisia, o acto da decapitación ocupa o centro da escena. **A composición é de tipo triangular**, e para iso foi preciso situar dentro da tenda á doncela, que segundo a historia tradicional non figuraba. O tema de Judit decapitando a Holofernes é un dos episodios do Antigo Testamento que con máis frecuencia se representou na historia da arte. Con todo, xamais se logrou representar unha escena tan crúa e dramática como a que pinta nesta tea Artemisia Gentileschi (algúns historiadores de arte quixeron ver, na escena de terrible violencia, o desexo de vinganza respecto á violación sufrida pola artista).

A pintura de *Judit e Holofernes* é o cadro co que o nome de Artemisia Gentileschi se asocia rapidamente. Con todo, esta temática non é nova e con anterioridade xa viu a luz unha versión anterior da propia Artemisia (de 1613), a maiores da famosa obra de Caravaggio ou da de Orazio Gentileschi. O dramatismo profeminista de Artemisia vai estar presente noutras obras da muller pintora como *Susana e os vellos*, *Autorretrato como alegoría da pintura* ou as diferentes *Lucrecias*.



Identificación:

A obra referenciada é o *Augador de Sevilla*, de Diego **Velázquez**. Foi elaborada **entre 1618 e 1623**, tratándose dunha obra do **Barroco** (concretamente da etapa sevillana do pintor). Actualmente atópase no Wellington Museum, na Apsley House de Londres (Inglaterra).

Contexto histórico-artístico:

A pintura barroca en España acadou unha personalidade propia que a fai sobresaír no panorama artístico europeo. Partindo do naturalismo-tenebrismo tomado de Caravaggio, engade o colorismo de Rubens, e un alto grao de misticismo.

A pobreza de medios dun país en crise, determinou os materiais -escasean os frescos polo seu custo-, as dimensións e os programas pictóricos. A clientela reducíase a conventos, parroquias e confrarías, pois a burguesía tiña pouco peso e a aristocracia amosou escaso interese pola arte. De aí a importancia do mecenado que exercía a monarquía a través dos seus pintores reais.

En canto á temática, destaca a relixiosa con representación de numerosas vidas de santos, ligada ó espírito da Contrarreforma. O retrato tamén abundou no mundo cortesán mentres que a mitoloxía case non existiu ou era encargada a autores estranxeiros. Tamén se practicou, con menor asiduidade, a pintura de xénero, a paisaxe, o bodegón e a pintura de Historia.

Análise e comentario:

O augador de Sevilla é un **óleo sobre lenzo que forma parte da pintura de xénero (aquela na que se representan escenas da vida cotiá)**. No cadro pódense sinalar as seguintes características principais:

- A escena ten como marco un exterior pero con penumbras.
- **Realismo naturalista.** Ven marcado pola figura do augador que se recorta sobre un fondo neutro, con engurras na súa pel e vestimentas dignas das clases populares; pola calidade matérica da cántara que rezuma unhas pingas de auga; tamén na copa de cristal transparente, cun figo dentro para darlle sabor á auga.
- **Importancia do debuxo que fixa claramente os contornos.**
- **Interese polos efectos de luz e sombra, o que é unha evidente influencia de Caravaggio.** Cos efectos do claroscuro crea os volumes como nos cacharros, e mediante o efecto de luz e sombra crea unha atmosfera tenebrista, defuminando o fondo.
- A composición estrutúrase en forma de curva. O foco de luz procedente do exterior incide no cántaro, pasando pola cunca situada enriba da alcazarra e conclúe nas cabezas rematando na manga do augador.
- **O colorido que utiliza segue unha gama de tonalidades terrosas, ocres e marróns.**

En canto ao significado, atestiguamos que simboliza a transmisión da sabedoría desde o adulto ao neno e a impaciencia do novo (temática barroca do paso do tempo). A escena recolle o momento no que os dous personaxes do primeiro plano se relacionan entre sí. O augador de idade madura vestido de forma humilde (con capa parda e manga rachada que deixa ver unha camisa branca) ofrece a copa transparente ao seu novísimo cliente (con gran parecido co neno da *Vella fritindo ovos*). Pola indumentaria do rapaz, parece que a súa posición social é mellor. No fondo, moi difuminado e máis alto, xorde a imaxe dun home novo que bebe con ansiedade dunha xerra. A individualización dos personaxes e a súa psicoloxía suxire que o cadro podería representar as tres idades do home.

O augador de Sevilla está moi influenciado pola técnica de mestres barrocos como Caravaggio, posiblemente mediante grabados e copias que chegaban á cidade andaluza procedentes de Italia. Este cadro vai influir moito na obra de outros autores centrados na pintura de xénero e nos bodegóns (ostensible ás chamadas “naturezas mortas”), como o tamén sevillano Bartolomé Esteban Murillo.



Identificación:

A Fragua de Vulcano é unha obra de Diego Velázquez, pintada en 1630 durante a súa primeira viaxe a Italia. Emprázase no madrileño Museo do Prado. Arte barroca.

Contexto histórico-artístico:

Cando se realiza esta obra, cara a 1630, o Reino de España atópase sumido nunha fonda crise, consecuencia da guerra dos Trinta Anos que non conclúe ata 1648. Ao esgotamento demográfico súmanse as malas colleitas e a peste, para facer do XVII un século nefasto para a poboación e que marcará o comezo da decadencia histórica española, que perde a súa hexemonía en Europa. Por contraste, desde o punto de vista cultural, España está inmersa no “Século de Ouro” onde destaca a obra literaria de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo e Góngora; e a nivel artístico fano José de Ribera, Zurbarán, Velázquez e Murillo.

O feito de ser pintor da Corte vai permitirlle a Diego Velázquez unha vida folgada e a oportunidade de coñecer os cadros da Familia Real, así como realizar dúas viaxes formativas a Italia, en 1629 e 1648. Destas viaxes obterá un maior interese polo espido e pola anatomía, de influencia clásica e miguelanxelesca. Tamén inflúe nel a pintura veneciana que se aprecia na cor e na luz. Tras coñecer de cerca a pintura italiana, Velázquez abandona o tenebrismo, substituíndoo pola transición máis suave da luz, e a súa pincelada empeza a ser máis solta.

Análise e comentario:

A obra responde á técnica do óleo sobre lenzo, medindo aproximadamente 2 x 3 metros. **O seu xénero é mitolóxico pero executouse como unha pintura de xénero.**

A composición é complexa. Case todos os personaxes inscríbense nunha elipse que queda pechada polo ciclope encorvado e cuxo escorzo serve para dar profundidade. Á esquerda, a figura de Apolo recórtase sobre un van que desta forma estende a profundidade máis aló deste espazo interior; pero o núcleo central da escena é un círculo formado polos catro personaxes que ten como centro o ferro incandescente e o iunque. As formas son realistas. O tema dálle pé para introducir un espido que fai que resalten as anatomías dos traballadores e os defectos físicos de Vulcano (feo rostro e postura desequilibrada, cun gran contraposto pero que non lle quita dignidade ao representado). **No mundo barroco contrasta a idealización do corpo de Apolo (adolescente de pel branca) co naturalismo dos artesáns, representados como xente do pobo (morena, mal barbeada e con aspecto pouco hixiénico).**

É un exemplo de barroquismo: A escena entre deuses non transcorre nun espazo idílico senón realista (unha fragua), por tanto une xéneros distintos como a mitoloxía (os deuses), a escena de xénero (os traballadores de fragua) e a representación naturalista e detallada de obxectos (é un exemplo de teatralidade barroca centrada na “natureza morta”). A calidade no tratamento das ferramentas, do ferro incandescente, do iunque, a armadura cos seu brillos e texturas, a xerra cerámica branca sobre a repisa e o resplandor ígneo do fogón, enriquecen en gran medida o resultado final.

Ao abandonar o tenebrismo, Velázquez modela os corpos con matices de luces e sombras grazas á luz frontal (por exemplo o corpo do ciclope artesán que se atopa en escorzo). Ao foco central que incide especialmente sobre Apolo e o artesán, de costas, súmanse focos secundarios (o ferro a lume vivo, as chamas do fogón...). É unha luz que se vai graduando e diminuíndo cara ao fondo, deixando os contornos do traballador que se atopa ao final do taller difusos (perspectiva aérea).

Segue predominando a gama de cores terrosos con tons ocres característicos do naturalismo. Xunto a estes, resalta a gama de azuis na xanela, nas sandalias de Apolo, o verde das follas de loureiro, o branco azulado da xerra ou a cor prateada da armadura. A profundidade é outra das grandes preocupacións do pintor, enfrontando a unhas figuras con outras para crear ese efecto espacial.

As expresións, conteñen unha intensa análise psicolóxica. Así, da ira de Vulcano (**A obra presenta o momento no que Apolo, coroado con loureiro, descende do Olimpo ata a fragua de Vulcano para comunicarlle o adulterio da súa esposa Venus con Marte, o deus da guerra.**), mostrada na súa mirada, pasamos á sorpresa dos traballadores, como o que coa boca aberta asiste sorprendido. É un cadro cuxo ritmo vén marcado polas diferentes actitudes dos personaxes. A obra ten un claro significado barroco, donde capta o instante a través das diferentes expresións e reaccións humanas.



Identificación:

Tamén coñecida como **“As Lanzas”**, **A rendición de Breda** é unha das obras máis coñecidas de Diego Velázquez, que a pintou **entre 1634 e 1635**. Hoxe podemos vela no Museo do Prado. Pintura barroca.

Contexto histórico-artístico:

A comezos do século XVII, os Países Baixos atopábanse inmersos na denominada guerra de Flandres, tamén denominada como **“dos Oitenta Anos”**. Nela, este territorio loitaba contra España para conseguir a súa independencia e tamén en defensa da fe protestante. As tropas neerlandesas, lideradas por Mauricio de Nassau, mantiveron duras batallas cós terzos españois e tras tomar a cidade de Breda, lograron unha tregua por doce anos. En 1624, os españois recuperaron a cidade e a guerra reanudouse.

Realizada dez anos despois do acontecemento, o cadro en cuestión foi encargado para decorar o *Salón do Reino* do palacete do Bo Retiro. Esta obra pertence a unha serie de doce cadros de historia realizados por distintos artistas, como Zurbarán, Carducho ou Antonio de Pereda entre outros, nos que se destacan os triunfos militares da Monarquía Española.

Análise e comentario:

Aínda que a pintura trata aparentemente a fin das hostilidades en Breda, o pintor renuncia ós convencionalismos de dor e destrución -só apuntada na parte superior- para superar a simple anécdota histórica e facer unha exaltación moral do tratamento do vencido, para o cal se inspira nunha comedia de Calderón (*O sitio de Breda*, presentada en 1625), utilizando a alegoría da *Concordia*, que se materializa no xesto de Ambrosio de Spínola e Xustino de Nassau, que pousando a súa man sobre ombreiro impide que se axeonlle. Trata así de honrar o vencido, pois que a elevación da súa dignidade ha de dar máis fama ó vencedor. De feito non existe diferenza entre os personaxes dun e doutro bando, diferenciándose o grupo vencedor unicamente pola súa colocación á dereita e pola maior altura das súas lanzas.

En realidade semella que o artista pinta máis a paz que a guerra nun instante detido no tempo.

Diante e como se de un escenario se tratase dispónse horizontalmente a representación simbólica da vitoria e da derrota, representada polos dous xenerais que ocupan a parte central unidos polos xestos da entrega de chaves e do saúdo, son os xestos a través dos que subliña o acto de clemencia. En torno deles configurando un ovalo aberto e divididos en dous grupos, á dereita os españois orgullosos da vitoria coas súas picas ben en alto, e á esquerda o desánimo dos holandeses vencidos. Cada lado pechase por figuras de costas, tan en primeirísimo plano que semellan saírse do cadro, dun lado un soldado e doutro a grupa do cabalo do que Espínola ven de desmontar. O centro queda aberto para por riba dirixirnos á vista da cidade gañada e por abaixo introducir o espectador nos acontecementos, facendo destacar as chaves sobre un fondo luminoso no que desfilan os soldados. Serve a este mesmo fin de nos adentrar no cadro, as figuras que nos miran desde cada un dos lados.

Hai que resaltar a magnífica composición que estrutura o lenzo. Dúas metades en altura: arriba, a paisaxe, e abaixo diante, os homes e os cabalos. Dúas metades en sentido horizontal -vencedores e vencidos-, e varios planos de profundidade para crear espazo.

O segundo plano de profundidade ven dado polas altas picas que a modo de pantalla visual pechan o escenario, separando a parte dianteira imaxinaria e a parte traseira, o verdadeiro lugar da batalla para o que Velázquez se documentou concienzudamente. **A paisaxe coa liña de horizonte moi alta e o ceo constitúen o terceiro plano de profundidade,** diferenciado polo seu tratamento pictórico como logo sinalaremos.

Toda a composición se constrúe a base de diagonais, a forma preferida dos artistas barrocos. Son dúas as diagonais dominantes que se cruzan no centro, ambas de diante atrás para xerar espazo e de esquerda a dereita: da cabeza do cabalo, en escorzo, á esquerda á grupa do outro á dereita, do grupo de lanceiros á dereita ó lanceiro da esquerda. Outras diagonais se distribúen polo interior: a fumarola, a bandeira, a lanza, o cabalo, As tropas españolas son representados como homes experimentados e vestidos coas súas mellores galas mentres que os holandeses son homes novos e inexpertos. **Todas as figuras parecen auténticos retratos aínda que non se puido identificar a ningún deles, a excepción do posible autorretrato de Velázquez que sería o último home da dereita.** Este tratamento realista é propio de toda a súa obra, aquí a observas na representación das diferentes texturas aínda nos mínimos detalles, por exemplo as esporas dos cabaleiros.

A técnica pictórica varía segundo o plano de profundidade que se trate, pois **Velázquez está a empregar a perspectiva aérea. Así nos primeiros planos a pincelada, sempre dominando sobre o debuxo, é minuciosa, precisa e nítida, pero a medida que retrocedemos as formas esvaecen e as cores mitíganse,** aparecendo no fondo os famosos azuis e pratas típicos dos seus lenzos aplicados en pinceladas soltas que apenas definen as formas, ó nos acercar comprobamos que se trata de puras manchas de cor. A luminosidade, favorecida polo emprego de capas de cor transparentes, é xeneral inundando a totalidade da escena, nada queda do tenebrismo sevillano, e a paleta cromática resulta bastante rica no primeiro plano con verdes, amarelos, prateados, vermellos, rosados.

En síntese Velázquez logrou un total equilibrio da representación dun feito histórico cunha execución na que domina a luz, a cor e o espazo.



Identificación:

As Meninas é a obra mestra de Diego Velázquez. Datada en 1656, probablemente é a pintura máis importante da arte española, sendo o cadro máis significativo do Museo do Prado. **Pintura barroca.**

Contexto histórico-artístico:

Atopámonos na España do Século XVII, gobernada por Filipe IV, unha España que perde a súa hexemonía en Europa, que perde Portugal e ten que loitar por conservar Cataluña. **Os súbditos sofren fames negras e epidemias en contraste cunha etapa de gran esplendor cultural, que comeza no século XVI e se denomina o “Século de Ouro”.** Nesta España en crise e contrarreformista aparecen os primeiros xenios da súa pintura, como Velázquez e Murillo, así como os da literatura. A obra das *Meninas* sitúase na última etapa de Velázquez, que comeza logo da súa segunda viaxe a Italia. Alí perfecciona o retrato e as paisaxes, con pinceladas moi soltas e toques de cor, antecedentes do impresionismo. Tamén vai traballar o espido. Unha vez en Madrid (terceira etapa na Corte) realizará as súas dúas grandes obras, que son *As Meninas* e *As fiandeiras*. A súa técnica evoluciona traballando *alla prima* (á maneira abreviada), é dicir, case sen debuxo.

Análise e comentario:

Esta obra, cuxo primeiro título foi “*A familia de Filipe IV*” fíxose mediante a técnica do **óleo sobre lenzo de gran formato**. Pode clasificarse como un retrato de tipo colectivo e cortesán. **A pincelada é diversa, ás veces é detida e detallista como no caso do búcaro** (vasixa de barro típica de Portugal), o pelo do can, madeiras; **pero noutras, con pinceladas moi soltas de grandes manchas que perden nitidez nos fondos debido á luz**. Ás veces, a pincelada é moi diluída, como na atmosfera da habitación. Este cadro convén observallo en principio a certa distancia achegándose despois para observar os detalles e a súa factura. Na composición pódense observar os seguintes aspectos:

- O centro de atención é a infanta Margarita. Outra figura de gran interese é o aposentador a contraluz co seu brazo sinalando e o cadro no que se reflicten os reis de España.
- A metade inferior do lenzo está chea de personaxes en dinamismo mentres que a metade superior está chea de atmosfera.
- No cadro aprécianse verticais (como o lenzo e as pilastras), horizontais no teito, formas rectangulares (cadros colgados das paredes, o espello, a porta aberta do fondo...) Pero estas estruturas equilíbranse cos personaxes agrupados en dous montóns.

Existen tres focos de luz. O primeiro é unha primeira ventá lateral invisible (a luz incide nas figuras do primeiro plano). **O segundo foco procede dunha segunda xanela cuxa luz incide na parte de atrás da estancia pero especialmente no teito.** **O terceiro foco de luz sitúase na porta na que aparece a contraluz o aposentador** (esta luminosidade proxéctase desde o fondo do cadro cara ao espectador. A maiores, o reflexo do espello tamén xera luz na obra).

Ao cruzarse estas iluminacións, **o xogo de luces crean a ilusión de planos superpostos en profundidade.** Esta luz tamén serve para resaltar algunhas figuras mentres deixa outras en penumbra. No espazo apréciase unha perspectiva lineal digna do mellor Renacemento, sendo o punto de fuga a porta onde se atopa o aposentador. Na gama cromática **predomina a paleta de cores frías de forma sobria. Dominan a variedade de ocres tanto no teito como no chan, as cores das sedas prateadas, ou grises, as cores brancas en diversos puntos como nas camisas,** puños de Mari Bárbola e Agostiña Sarmiento, e os lixeiros toques vermellos nos adornos e nos arranxos florais. Na paleta que leva o pintor obsérvanse diversidade de cores mostrando así o seu oficio.

En canto ao significado, a obra está vinculada co mundo barroco. Representase o instante, un momento anecdótico (a visita da infanta acompañada do seu séquito ao taller do pintor). Velázquez, como bo pintor barroco, gusta de xogar co ilusionismo na pintura e o xogo de realidade e ficción. **Así nós, que somos os espectadores e observamos o cadro, de súpeto, pola maxia da pintura, convertémonos no obxecto de observación da figuras do cadro; Son elas as que nos observan, pois nós, a través do reflexo do espello do fondo, convertémonos nos reis retratados polo pintor e pasamos a compartir a mesma estancia cos personaxes do cadro.** O noso espazo queda integrado no cadro, recurso este que xa fora utilizado anteriormente por Jan Van Eyck en O matrimonio Arnolfini. Tamén se pode considerar como barroco aínda que típico da sociedade española desexo de fidalguía, de ser cabaleiro e pasar así formar parte dos privilexiados na sociedade estamental típica da Época Moderna. O feito de que o propio pintor se represente a sí mesmo exercitando o seu oficio é unha reivindicación do propio Velázquez da pintura como arte liberal e non como artesanía (o traballo físico deshonraba e era propio do Terceiro Estado). Velázquez sempre estivo obsesionado por ascender socialmente, e finalmente obtivo ese recoñecemento como cabaleiro da Orde de Santiago, cuxa cruz vermella loce no seu peito, aínda que esta foi incorporada na pintura con posterioridade á súa morte.

Esta obra influíu nos grandes nomes da pintura española como Francisco de Goya (que realizou *A familia de Carlos IV*) ou Pablo Picasso (que fixo as súas variacións da obra).

Bloque 4. O século XIX: a arte nun mundo en transformación.

Introdución

A arte contemporánea comeza a mediados do XVIII coincidindo con importantes cambios históricos:

a Ilustración (orde, lóxica, razón).

a revolución industrial.

as revolucións liberais burguesas.

Trátase dun período convulso que culmina coa asunción do poder por parte da burguesía quen imporá os seus gustos e intereses.

O artista adquire maior independencia ó non depender de comitentes ou mecenas e integrarse no mercado da arte onde ofertarse á nova clientela burguesa.

Tras dos excesos decorativos do Barroco final (rococó), asociado a demais ó Antigo Réxime, ten lugar unha formulación sobre a estética da historia da arte buscando resposta a cal é a base da que partir nestas novas inquietudes. Non haberá unha resposta única, pola contra dúas correntes, en grande medida coetáneas, encontran os fundamentos en presupostos diferenciados:

-Para o Neoclasicismo a base será o mundo clásico grecolatino.

-Para o Romanticismo débese tornar a mirada ó mundo medieval cristián e as aportacións do ámbito oriental.

En todo caso, a partir deste momento, os estilos artísticos xa non van a durar séculos senón que van sucederse uns a outros a grande velocidade, e sempre con epicentro en Francia.

ARTE NEOCLÁSICA

Autodenomínase "estilo verdadeiro" que pretende servir á nova sociedade por medio dos valores clásicos da arte, razón e moralidade, ao tempo que amosa o esplendor dunha civilización clásica ordenada.

O réxime liberal burgués, nacido das sucesivas ondas revolucionarias decimiónicas, acepta as premisas neoclásicas pola súa conexión coas democracias gregas e a república romana, converténdoa no modelo oficial. As Academias serán as encargadas de fixar unha estrita normativa que acabou por limitar a creatividade individual pero que logrou impoñer unha arte uniforme, con modelos universais.

Opta, pois, por volver a mirada ó pasado no lugar de crear un estilo novo recuperando na Antigüidade uns modelos exemplarizantes (tamén morais como a figura do heroe) cheos dunha serenidade desaparecida pola dislocación de formas e a embriaguez decorativa barroca.

Obras a comentar.



Identificación:

O quitasol é unha obra pictórica de Francisco de Goya. Elaborada cara a 1777, podemos encadrala como **arte neoclásica con influencias previas do Rococó**. Está en Madrid, no **Museo do Prado**.

Contexto histórico-artístico:

Nesta segunda metade do século XVIII, a España do reformismo borbónico adopta a estética neoclasicista difundida pola Academia de Belas Artes de San Fernando como reacción contra do Barroco e da súa derivación rococó. Pero pronto esta arte marcada pola racionalidade da Ilustración resulta excesivamente uniforme, normativizada e pouco naturalista, chegando a limitar a creatividade individual.

Francisco de Goya (1746-1828), natural dunha pequena localidade zaragozana, é **un autor francamente especial pola súa dificultade para encadralo dentro dun xénero. A evolución ideolóxica xunto ás turbulencias anímicas do pintor vano facer portador dun estilo único que comeza no Rococó, pasa polo neoclásico, asóciase có romanticismo e incursiona mesmo no impresionismo**, aínda que sempre cunha maneira de tratar a súa obra moi peculiar e persoal.

Esta obra pertence á primeira etapa do pintor na que aínda tiña o optimismo pola posibilidade dos cambios unidos á Ilustración. Con todo, o medo aos sucesos revolucionarios en Francia van traer unha involución co que aparece certo pesimismo no carácter do artista, que aumenta ante o agravamento da súa xordeira. A primeira etapa da obra de Goya, que se prolonga ata 1792, é a etapa dos cartóns, de temas populares, festivos, alegres (*A vendima, O quitasol, A pradería de San Isidro...*). Teñen influencia rococó e neoclásica, visible na importancia do debuxo, ordenación xeométrica, e cor de tons suaves, cálidos e luminosos.

Análise e comentario:

Esta curiosa obra foi realizada primeiro como **cartón (boceto previo que algúns artistas elaboraban antes da versión definitiva, xeralmente pensado para tapices)**, aínda que despois plasmouse en óleo sobre lenzo.

Iconograficamente, Goya nos presenta unha **escena costumista de influencia da moda galante francesa**. O tema do quitasol foi moi frecuente nas escenas galantes rococó, situadas en entornos naturais. aínda que a orixinalidade hai que buscala na espontaneidade e alegría dos retratados. Aparece unha moza probablemente aristócrata que viste ao estilo de Francia e que mira seductoramente ao espectador acompañada dun home ataviado como “majo” que lle quita o sol cunha antuca de cor verde. No colo da muller hai un pequeno cachorro negro con lazo vermello que parece adormentado. No fondo, percíbese unha paisaxe algo vaporosa nas súas cores e unha parede lateral. Non se deduce se o mozo só a acompaña ou se existe certo flirteo entre os dous.

A composición é pechada, atopándose entre a parede e a árbore do parque, e a paisaxe pode considerarse algo simétrica coa parella no centro, especialmente o mozo. **O punto de tensión do cadro é o rostro da moza na que se centra a nosa mirada, reforzado pola luz que ilumina a súa cara.** Na composición **obsérvase unha estrutura diagonal na liña do muro que parece prolongarse no mango do quitasol.** Esta imaxinaria diagonal contrárréstanse coa forma da árbore conformando unha especie de “V” que enmarca ás nubes. Na pintura de Goya, **a cor prima por riba do debuxo**, cunha capital importancia da iluminación solar. Aínda, así, en moitos dos seus cadros adoita destacar algún elemento polo seu debuxo (neste caso o quitasol). **As cores intensas con predominio dos tons pastel son de influencia rococó (amarelo, azul, verde e ocre)** **A pincelada solta percébase ben no canciño, de formas pouco precisas, así como no sfumato, táctica esta do gusto de Goya.** O ritmo é estático e só rompe polo xogo de miradas dos personaxes. A expresión, grazas ás cores cálidas e ás actitudes da parella, é alegre.



Identificación:

A pintura a continuación comentada será **A familia de Carlos IV**. Este retrato colectivo da Familia real foi pintado por Francisco de Goya en 1800 e forma parte da **arte neoclásica**. É unha das obras máis visitadas do Museo do Prado.

Contexto histórico-artístico:

A obra foi realizada en Aranjuez (Madrid) por encargo do rei de España. Trátase dun retrato colectivo con influencias de Velázquez, como se ve no autorretrato do pintor, na composición ou nos cadros dentro do cadro no fondo.

A vida e o contexto histórico inflúen enormemente na obra de Goya. Nunha primeira etapa, ilusionado coa Ilustración e os ventos de cambio que chegaban de Europa, pinta os Cartóns para tapices, de colorido brillante e protagonizados por xente alegre. A partir de 1792 o autor comeza a padecer xordeira, ao mesmo tempo que o optimismo reformista se lle vai apagando pola política de Godoy, que temía o contaxio da Revolución francesa. A esta etapa corresponderán este gran retrato así como as “Majas”, xa que Goya consegue ser o pintor da Corte (grazas á influencia do seu cuñado, o pintor Francisco Bayeu). A partir de 1808 comeza a guerra de Independencia Española, con gran crueza. Goya manifesta a súa crítica á guerra e realiza grandes obras de temática bélica como *A carga dos mamelucos* e *Os fusilamentos do 3 de maio*, así como os augafortes titulados *Os desastres da guerra*. Co regreso de Fernando VII en 1814 restáurase o absolutismo e Goya retírase á “Quinta del Sordo”, unha finca privada onde realiza as súas *Pinturas negras* e a súa serie dos *Disparates* que reflicten a súa decepción e o seu pesimismo vital.

Análise e comentario:

Este **retrato colectivo é un óleo sobre lenzo** de 228 x 336 cm. A súa composición é pechada pola filla do rei dunha banda e polo cabalete no que traballa Goya pola outra.

Como sucedía nas *Meninas*, os personaxes dispóñense en grupos: á nosa esquerda o grupo encabezado polo futuro Fernando VII, o seu irmán Carlos María Isidro ás súas costas, a irmá do rei e Goya, que se autorretrata nun segundo plano. Neste grupo predominan as cores de gamas frías, e azuladas no caso de Fernando. No centro preside e adiántase por protocolo Carlos IV e ao seu lado a raíña María Luisa cos seus dous fillos menores, con gamas de cores cálidas (douradas na raíña e a súa filla e vermello no infante). Ademais é o grupo que loce máis riqueza en xoias e ornamentos. Á nosa dereita figuran o irmán do rei, Antonio Pascual, a súa filla Carlota Xoaquina, Luís de Borbon e pechando o grupo a esposa deste (e filla do rei), María Luisa Xosefina, co seu fillo en brazos (esta parella son os príncipes de Parma).

O rango de cada un está marcado pola súa ubicación, orde esixida pola etiqueta real, coa e polas bandas, xoias e insignias engadidas aos luxosos traxes. Todos os integrantes da familia pousan seguros de si mesmos, miran ó exterior moi conscientes de que están a ser retratados e han de coidar a súa imaxe; séntense obxectivo da pintura, non son eles os que miran un retrato.

No centro sitúanse os reis e os seus fillos menores. En realidade o eixe central está na raíña María Luísa pero Carlos IV ocupa unha posición levemente avanzada sobre a liña principesca, igual que o príncipe Fernando, á esquerda. Desde o centro, todos se organizan en liñas diagonais, dúas dianteiras -a do Príncipe de Asturias e a de Carlos IV- e dúas posteriores -unha detrás de cada unha das anteriores- Goya crea o espazo, onde coloca a escena, por medio de bandas de luz e sombra que gradúa a disposición das figuras e lles da volume.

A luz, que irrompe desde un único punto situado á esquerda, incide con maior claridade sobre o grupo central, ilumina rostros, produce brillos e destelos nas sedas e nas xoias. A figura máis iluminada é a raíña, que así volve ser o personaxe máis destacado aínda que está uns pasos máis atrás que o rei respectando o protocolo. Ese foco exterior fai emerxer as formas e as cores, arroxa grandes sombras sobre o chan pero as figuras están envoltas nunha especie de néboa dourada que recorda as *Meninas*. Pola contra no segundo plano a luz atenúase e deixa en clara penumbra a zona na que se sitúa Goya.

En canto **á cor, que prima claramente sobre o debuxo, está aplicada en de sutís gradacións destacando sobre todo as cores cálidas dos vermellos e dourados** -moi de Tiziano-, e a gama dos pasteis, dos traxes, xoias e condecoracións. **No conxunto dáse unha contraposición das gamas cálidas no lado dereito fronte á gama fría do lado esquerdo** que veñen a quedar separadas polo branco e dourado dominante no centro nas roupaxes da raíña. Polo medio os toques de vermellos dan vivacidade. **Toda a factura responde a unha pincelada moi solta, que se aplica con sabios toques de pincel, herdada de Velázquez e que el converte en case impresionista. Se a composición tiña que ver có neoclasicismo, a factura, en cambio, non lle debe nada.**

Se xa a riqueza dos efectos de luz e da gradación cromática elevan a pintura a obra mestre, o mesmo nivel cando non máis acada a calidade dos retratos. **Nada hai de idealización pero tampouco de caricatura o que sería inconcibible nun retrato de Corte.** Demostrando unha grande capacidade de captación das personalidades, Goya danos a súa visión persoal da familia real, **fai o retrato físico pero tamén un retrato psicolóxico. Especialmente notable resulta analiza a contraposición dos rostros da raíña e o rei. Ela cunha mirada intensa e autoritaria, dura, con xesto altivo** -non esquezamos que era xunto con Godoy, quen controlaba o poder do reino-; **el, en cambio, de rostro regordete, ten unha mirada cun punto de melancolía e algo perdida, home apoucado e bonachón.** Xunto deles destacar as inocentes caras dos

nenos, o carácter egoísta do Príncipe de Asturias, a timidez do Infante Don Carlos ou a cabeza case esperpéntica de María Josefa.

Certamente parece que o pintor transloce a súa escasa simpatía por unha monarquía tan caduca como a que os revolucionarios franceses viñan de destruír no veciño país. O interior de todos estes personaxes foi posto ao descuberto con desapiadada sinceridade.



Identificación:

A *Carga dos mamelucos*, tamén coñecida como *O Dous de maio de 1808 en Madrid*, é unha recoñecida pintura de Francisco de Goya. Pertence á colección do Museo do Prado e foi elaborada en 1814. Encádrase dentro do Romanticismo.

Contexto histórico-artístico:

A pintura goyesca é fiel reflexo das súas crises individuais e tamén das colectivas que afectan ao pintor e á sociedade española.

A evolución histórica de España e a pictórico-biográfica de Goya discorren por camiños paralelos. Despois dunha etapa optimista froito dos cambios sociais ilustrados e que coincide coa elaboración dos *Tapices*, a xordeira e os vaivéns políticos como consecuencia da Revolución francesa fan que apareza un primeiro espírito crítico e pesimismo nos gravados coñecidos como os *Caprichos*. Tanto esta pintura como a seguinte terán un claro carácter patriótico, dunha banda amosar a gloriosa insurrección do pobo (*2 de maio*) e doutra deixar constancia da brutal represalia das execucións levadas a cabo polo exército ocupante (*Os fusilamentos*).

Hai que ter en conta que Goya mantivo como moitos outros españois unha actitude difícil diante da invasión francesa. Como liberal tiña esperanzas de que se introduciran en España os mesmos cambios políticos que xa ocorreran no país veciño, o que lle valeu ser tildado de afrancesado. Pero cando viu que o país que primara a Razón intenta impoñer os seus principios pola brutalidade das armas, pon a súa pintura ó servizo da loita pola independencia. Primeiro amosa a fonda impresión que lle causa a guerra a través dos augafortes *Os desastres da guerra*, onde como un verdadeiro fotógrafo, un cronista da súa época, testemuña as masacres francesas durante a ocupación.

A mesma idea subxace na presente obra que xunto coa *Carga dos mamelucos* permítenlle en certa forma afirmar a súa adhesión ó pobo español, máis aló das súas propias conviccións que o aproximaban á cultura e á política da Ilustración, contraditoriamente representada polos franceses. Ambos lenzos, cadros de historia, converteranse en emblema da loita independentista.

Análise e comentario:

Realizado en óleo sobre lenzo de gran tamaño, a *Carga dos mamelucos* retrata un feito histórico con gran romanticismo. **Goya representa o levantamento espontáneo do pobo de Madrid o 2 de maio de 1808, con coitelos e mal armado, contra os mamelucos (soldados exipcios) ao servizo dos franceses.** No centro da composición, un mameluco cae xa morto do cabalo, pero o patriota segue apuñalándoo e outro fere con rabia irracional ao corcel, que non é inimigo de ninguén. Sobre o chan xacen soldados ou patriotas cos brazos abertos, composición que logo recollerá nos *Fusilamentos do 3 de maio* e nos *Desastres da guerra*. Ao fondo, as figuras dos madrileños, cos ollos cheos de ira, acoitelan coas súas armas brancas a xinetes e cabalos, mentres os franceses rexeitan o ataque e tentan fuxir cos ollos desorbitados, incluídas as propias monturas. A escena é dunha gran violencia.

A disposición da obra está formada por curvas, diagonais, escorzos e grandes pinceladas que crean dinamismo. A cor execútase con fortes contrastes e realízase con grandes manchas ou pinceladas rápidas, aplicando un colorido no que o artista se permite liberdades como a cabeza verdosa do cabalo, que é un efecto da sombra. Chama a atención a distribución do vermello do sangue para acentuar o dramatismo. No fondo, a capital española figura difuminada, favorecendo as claves do cadro, como son o movemento e ante todo a forte expresividade manifesta en rostros desencaixados e mesmo nos cabalos.

Como xa mencionamos, *O dous de maio de 1808 en Madrid* é un cadro que Goya fixo parello aos *Fusilamentos do 3 de maio*. **Débese valorar o cadro como un antecedente do expresionismo polos rostros así como do romanticismo pleno pola exaltación do patriotismo, a pesar de que en realidade é unha denuncia da violencia bélica.**



Identificación:

Ante nos, observamos o cadro titulado *Os fusilamentos do 3 de maio*. A obra, de 1814, pertence a **Goya**, constituíndo a súa **obra romántica** máis coñecida. Está no **Museo do Prado**.

Contexto histórico-artístico:

Esta obra, tamén nomeada como *O tres de maio en Madrid*, **é un dos primeiros cadros de tema histórico no que o protagonista é o pobo, claramente vencellado ao romanticismo.** O cadro en realidade foi realizado no 1814 coa volta de Fernando VII, do mesmo xeito que *A Carga dos mamelucos* (son cadros parellos). Preséntanos a represión sufrida polos madrileños tras o Levantamento do 2 de maio de 1808. **Esta obra realizouse partindo dunha proposta que o artista fixo ao novo goberno absolutista de realizar unha serie sobre os episodios da rebelión española contra os franceses (supoñemos para facer esquecer a súa fama de afrancesado).** Lembremos que Goya se debate entre o seu patriotismo, as súas ideas progresistas e o odio á crueldade da guerra.

Análise e comentario:

O cadro, de temática histórica, responde a un óleo sobre lenzo, duns 2,6 x 3,4 metros.

Este cadro de gran realismo, documenta a desapiadada represión e a brutal realidade da guerra. Non narra os acontecementos, preséntanos o horror e o dramatismo cunha forza expresiva nos rostros que converte a Goya nun adiantado do expresionismo. A técnica e a factura están postas ó servizo dunha atmosfera que nos remite ó drama.

En oposición ó modelo francés da pintura revolucionaria e napoleónica que daba especial importancia ó patetismo de actitudes e xestos dos heroes, Goya substitúe tales figuras heroicas polos **madrileños anónimos que morren, singularizados nas súas distintas actitudes: os que rezan, os que non queren ver a matanza ou o que fai fronte á descarga ofrecendo o seu peito. Non hai heroes concretos, é a acción dunha masa anónima a que protagoniza este cadro de historia. É unha concepción claramente romántica e moderna, os logros nacionais son obra da vontade popular máis que da acción dos seus dirixentes.**

Os feitos teñen lugar na nocturnidade dramática dunha noite sen estrelas, nun lugar illado coa cidade durmida ó fondo, non hai público, só están os executores e os axustizados. A diagonal da montaña serve de separación, illa o que acontece. Se ben o espacio resulta indefinido, polas crónicas históricas sabemos que foi na montaña do Príncipe Pío onde se pasou polas armas os sublevados, polo que o cadro recibe tamén este nome.

A escena está composta por dous grupos de figuras. No primeiro plano, á dereita, dispostos nunha clara diagonal, o pelotón de fusilamento, aínda con uniformes de inverno, preparado para un novo disparo como indica a disposición da perna dereita atrás, son soldados sen rostro, como bonecos uniformados, símbolos dunha orde que é violencia e morte. No lado contrario, a longa fila dos mártires cuxo comezo se perde ó lonxe desenvolve un movemento de dereita a esquerda, onde culmina o proceso executor. Configuran tres grupos que responden a tres momentos do proceso: os que se achegan á morte, os que están a ser executados e por último diante os mortos sobre o chan ensanguentado.

Este primeiro plano dos mártires da independencia xa axustizados son os que nos introducen na escena, caen en desorde, con violentos escorzos; tras deles, outros esperan o disparo fatal agrupados en torno da figura vestida de branco, axeonllado e cos brazos en alto, de tal xeito que pode evocar a figura do Crucificado pois incluso as palmas das súas mans semellan presentar estigmas. Ó seu redor os que van morrer inmediatamente reaccionan de distintas formas: un tapa o rostro, outro parece esconderse tras do protagonista, un frade axeonllado e coas mans unidas musita a súa derradeira oración. O terceiro grupo son os homes que, subindo o montículo, se achegan á morte coas mans cubrindo os seus ollos, baixando a cabeza, en definitiva, reflectindo o terror que os embarga.

No lado esquerdo aparece medio borrosa unha figura de muller cun neno en brazos, semella unha viúva ou unha nai que ven de perder o fillo. En certa medida recorda a figura de María que aínda con dor ten forza de contemplar a morte do ser querido.

A composición ven dada pola oposición do grupo dos verdugos e do grupo das vítimas, dous grupos enfrontados e contrapostos. Os soldados en perfecta formación, estruturados nesa diagonal que nos leva ó fondo, e da que emerxe con nitidez a liña recta dos mosquetóns. Goya non os individualiza, ademais de non vérselles o rostro son iguais en postura, vestimenta e acción; son meras máquinas cumprindo ordes. Pola contra, noutro lado as liñas de composición tenden á curva, nunha clara oposición das vítimas cos seus verdugos. Son visibles os seus rostros, as súas actitudes diferenciadas, o drama que se concentra na figura de xeonllos, a única que mira ós soldados. A oposición dos dous grupos xera a tensión que converte a obra nunha proclama antibelicista.

No ambiente nocturno, unha soa luz ilumina o suceso: o farol cúbico depositado sobre a terra. Produce un halo amarelo, ilumina ós patriotas mentres deixa na penumbra toda a parte dereita, as sombras

dos soldados franceses debúxanse no chan. Volve así a remarcar o antagonismo dos dous grupos, **esa luz ten un carácter simbólico. Especialmente iluminada está a figura central, a súa camisa branca reloce na escura noite como a derradeira luz de esperanza e vida. Mais ambas son ficticias posto que só é o reflexo dos disparos.** A cidade durmida comeza a ser iluminada pola lúgubre luz do amencer. **Debuxa desde a cor e con ela pinta a manchas, de xeito impresionista, con rapidez e espontaneidade, con paixón. No medio dun fondo negro e de cores frías destacan as cálidas de vermellos e amarelos, amen dese branco refulxente que evoca a pureza do pobo.** Tamén utiliza a cor de xeito expresivo: os soldados son máis escuros mentres o grupo de prisioneiros é máis luminoso con cores a base de manchas amarelas (a luz do farol) e brancas (a camisa), sobre o fondo verdoso do terraplén e o vermello do sangue no chan en primeiro termino para subliñar dramaticamente a violencia da acción. Traballa con pinceladas grosas, cheas de empaste, pero nas partes luminosas emprega pinceladas soltas que logran unha plena transparencia sobre o fondo de cor terra -suma de verdes e marróns-, así sucede na camisa do patriota que ergue os brazos.

O tratamento dos rostros, deformados, responde a unha técnica expresionista no que o debuxo case desaparece.

Nin este lenzo nin a Carga dos mamelucos agradaron ó absolutismo polo que ambas permaneceron máis de corenta anos ocultas nos almacéns do museo, habería que esperar ata que os novos aires progresistas de 1868 as rescataran do esquezo.



Identificación:

Esta obra de Francisco de **Goya** titúlase **Saturno devorando ao seu fillo** e foi elaborada **entre 1821 e 1823**. Podémola admirar no **Museo do Prado**. **Aínda que a encadremos como propia do romanticismo, escapa bastante aos cánones artísticos dese estilo**, dentro da deriva do autor cara a unha arte inimitable.

Contexto histórico-artístico:

O cadro en cuestión corresponde á etapa das **Pinturas Negras**, que Goya pintaría despois da volta ao absolutismo da man de Fernando VII. O artista nacido en Fuendetodos (Zaragoza) sentíase moi canso e decepcionado coas perspectivas de España e decidiu mercar unha casa xunto ao río Manzanares onde recluírse, que se coñece como a **“Quinta del Sordo”**. Morta a súa muller e case todos os seus fillos, rematará autoexiliándose e falecendo en Francia, estado que pese a todo aínda admiraba.

O xenio aragonés pintou as paredes das habitacións da súa casa de campo coas chamadas **Pinturas Negras**, denominadas así tanto pola tonalidade escura como pola significación pesimista e sombría, froito da súa visión do mundo. Nestas pinturas están presentes a morte, a dor, a estupidez, a maldade e a amargura. As imaxes simplifícanse ao máximo e execútanse con gran liberdade aplicando manchas de cor pura, anticipación do expresionismo e do surrealismo. Ao mesmo tempo, Francisco de Goya desenvolve un conxunto de gravados, coñecidos como os **Disparates**, moi conectados coas **Pinturas Negras**, onde representa escenas costumistas pero cunha visión pesimista.

Análise e comentario:

De xénero mitolóxico e alegórico no que se representa con extraordinaria crueza o momento no que o deus devora a un dos seus fillos para que non o consigan destronar como fora vaticinado. Mais o destino cumpriuse. Xúpiter (Zeus) foi salvado pola súa nai ó enganar a Saturno dándolle no lugar do neno, unha pedra envolta en pañais. Criado pola cabra Amaltea, Xúpiter, unha vez adulto, vingouse matando o seu pai e ocupando o trono do Olimpo. Este cadro de 143,5 x 81,4 cm resulta dunha gran impresión para o espectador. Está **realizado en óleo *al secco* (sobre paredes enxeadas)**.

Saturno xorde da escuridade contrastando a súa tensión en pernas, corpo e rostro, co corpo inerte do seu fillo (cuxa anatomía é a dunha persoa adulta), con diferenza entre os tons claros do seu corpo e o vermello do sangue. **Saturno presenta unha gran expresividade, reafirmada nos ollos desorbitados, a boca moi aberta que indica ferocidade e que se acentúa nas mans, onde os dedos se incrustan no corpo do fillo.** A pintura tivo orixinalmente como soporte a parede da casa do artista para despois, a finais do século XIX trasladada ao lenzo. **En canto á cor, esta predomina sobre o debuxo, rasgo sempiterno en Goya. Apréciase unha gama de brancos e negros só rota polo ocre das carnacións e o vermello da carne viva do fillo. A pincelada é rápida, enérxica, a base de manchas con moita materia, revelando o torrente de sensacións que o pintor estaba experimentando nese entón. As figuras teñen unha expresión esaxerada e deformada que influirá na pintura do século XX.**

O significado da obra podémolo atopar no mesmo Saturno (Cronos era o deus do tempo): o tempo devora aos seus fillos, ao propio Goya que xa era vello, e por extensión a todos. Tamén se relaciona coa situación política española e a decepción do artista, que sinte que o home destrúe ao home, entendido como a continuidade do absolutismo, do fanatismo, a incultura e o abuso de poder.



Identificación:

O *Almorzo campestre* é unha obra de Eduard **Manet**, pintada en **1863**. Sen ser puramente impresionista, considérase un **precedente do Impresionismo**. A súa localización actual é o **Museo de Orsay, en París**.

Contexto histórico-artístico:

O Impresionismo do derradeiro terzo do século é o primeiro dunha serie de movementos estéticos que han de conformar, dende finais de século, un período sumamente complexo, heteroxéneo e disperso: a época dos ismos ou vangardas. Son propostas diferentes, nadas en Francia centro cultural do século en substitución de Roma, cara á arte pura, que culminarán na abstracción.

Como corrente só durou unha década, pero significou un cambio radical. O nome foi dado con sentido pexorativo a partir dunha crítica feita á obra de Monet *Impresión, sol nascente*. Os antecedentes estaba nos paisaxistas ingleses (Turner, Constable), na escola de Barbizon (Corot), nos realistas e nos mestres como

Velázquez ou Goya. Pero tamén é fundamental a estampa xaponesa -de formas simplificadas, tintas planas, ausencia de sombras- e a fotografía que capta o inmediato con ángulos ata entón inéditos.

Os principais trazos son: a pintura ó aire libre, interese pola luz e os seus efectos -ciencia da cor, captación das atmosferas-, desaparición da liña de contorno e da perspectiva, carencia de argumento temático, pincelada rápida en manchas de cor xustapostas.

En síntese, **o pintor debe pintar o que ve, a sensación que reciben os seus ollos, ben distinta do que amosaba pintura tradicional que se centrara ata agora en representar a natureza, as figuras e os obxectos en condicións moi artificiais. É a impresión visual a que hai que transmitir. Polo tanto as luces, as condicións con que se produce, influirán decisivamente no aspecto sensible das cousas. A atmosfera, o día, a estación, ... cambian as cores, de tal modo que as cousas non son iguais a si mesmas en ningún momento.**

O rexeitamento do público e da crítica mantivo durante tempo o grupo de pintores unido (Monet, Degas, Renoir, Bazille, Pissarro), que realizaron exposicións conxuntas. O pintor prototipo dos principios do Impresionismo e que se mantivo sempre nel, foi Monet. Cando Manet pintou este cadro, **Francia atopábase dentro do II Imperio, dirixida por Napoleón III. Manet, que vivira de mozo a revolución de 1848 e que tiña ideas progresistas, foi sempre un opositor ao emperador. Posteriormente viviría transformación de Francia, a chegada da III República, a Segunda revolución industrial (con avances como a electricidade) e cambios sociolóxicos como a sociedade do lecer (creación de salóns, cabaret...).** Este cadro, do mesmo xeito que *Olympia*, incomodaba a unha burguesía hipócrita que criticaba estes espidos cando eles eran os que frecuentaban ambientes festivos e a prostitutas.

Esta obra tamén é denominada como "*Almorzo na herba*". Presentada ao Salón de Oficial de 1863, a obra foi rexeitada por escandalosa xa que o espido non estaba dentro dunha iconografía mitolóxica, senón que se atopaba entre dous homes vestidos á moda da época celebrando un picnic. As obras rexeitadas expuxéronse a continuación no *Salón des Refusés*, pensado para albergar os cadros desestimados.

Análise e comentario:

Realizado en óleo sobre lenzo, parece unha paisaxe con figuras e bodegón.

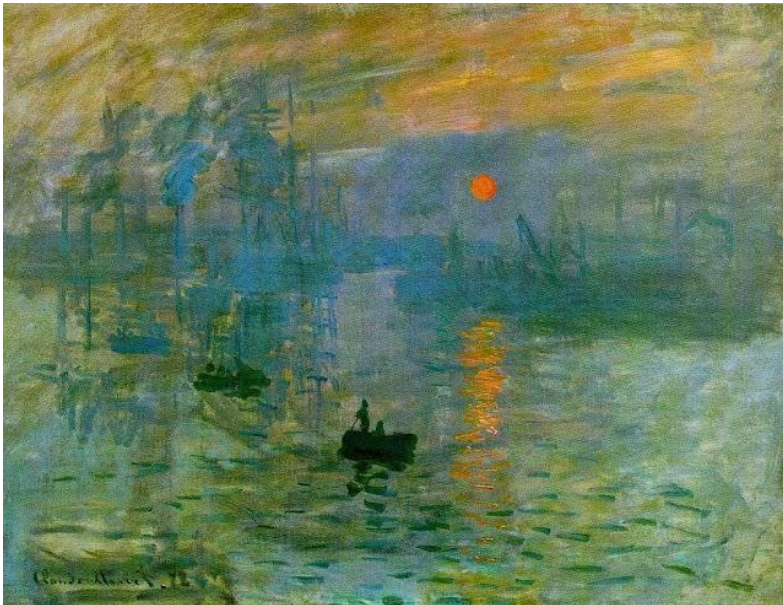
Non se pode dicir exactamente que hai un tema, e se o hai resulta intrascendente pois realmente nada sucede, nada se nos conta. Lonxe de someterse a unha categoría, Manet suma xéneros: unha paisaxe, unha natureza morta e unhas figuras, unha delas espida, sen pretexto algún pois non é unha deusa nin unha ninfa, senón unha muller de carne e oso que coa súa mirada nos inclúe nesa escena á que non acabamos por darlle significado.

Emprega un gran formato, o que resultou igualmente rexeitable para o público posto que os grandes lenzos estaban reservados para temas históricos, relixiosos ou mitolóxicos, non para algo tan intrascendente como o que Manet mostraba.

Na composición apréciase unha gran "V" aberta que deixa o centro libre e así, a nosa mirada diríxese cara á bañista envolta nunha paisaxe luminosa. Tamén podemos intuir un primeiro esquema triangular que enmarca a todos os personaxes e que ten como vértice ao paxaro vermello que se atopa na parte superior. Ademais todas as figuras describen novos triángulos figurados. Estas están concibidas de forma realista, algo estáticas e mediante a súa mirada parecen convidarnos a entrar na escena. Os personaxes parecen como recortados, sen relevo, sen efecto de corporeidade ou redondez, senón planos. Este aspecto do cadro débese a influencia da arte xaponesa, moi atractiva para os artistas franceses do momento. Existe un contraste entre sombra e luz, desde a luminosidade do fondo e da bañista ás sombras creadas polas árboles, que non son totalmente negras, e de novo un espazo iluminado sobre todo o corpo espido, que é

onde existe máis luz. Predomina a cor sobre o debuxo, así as follas e os reflexos da auga están simplemente insinuados con pinceladas soltas; e outras formas como a beira do regato no centro da composición e os troncos das árbores, están definidos só por contrastes tonales sen liña. Estas pinceladas soltas chocan coas manchas claras (corpo espido, camisa, pantalón gris) e coas manchas escuras (zapatos, gorro, chaquetas). No bodegón o modelado é máis tradicional e obsérvanse cores variadas con claroscuro.

A significación erótica da pintura indícase mediante o entrelazamento de pernas e a mirada insinuante da muller. Existe unha influencia evidente do *Concerto campestre* de Tiziano e Giorgione e tamén das *Fiandeiras* de Velázquez a nivel compositivo. O *Almorzo campestre*, foi unha sorte de cadro “dos horrores” que desconcertou á xente pero que cambiou o rumbo da Historia da Arte.



Identificación:

Impresión, sol nacente é a obra máis coñecida de Claude **Monet**. Creada en **1872**, abre a **pintura impresionista**. Localízase no **Museo Marmottan, en París**.

Contexto histórico-artístico:

Cando Monet pintou este cadro, Francia aínda se atopaba en certa inestabilidade a consecuencia da súa derrota na guerra franco-prusiana e do estalido social durante a Comuna de París. Pero **a situación estabilízase nesas datas coa consolidación da Terceira República. Comezando unha etapa de progreso económico relacionado coa Segunda Revolución Industrial e os consecuentes avances científicos e técnicos (luz eléctrica, tranvía, metro, teléfono...), ou a expansión colonial co consecuente descubrimento doutras culturas (en especial a estampa xaponesa con cores claras e luminosas e un espazo plano), Francia modernizarase moito. Algúns avances tecnolóxicos impulsan novas saídas para as artes plásticas, como a invención da fotografía, que vai influír na pintura a través do papel da luz e a procura de novos tipos de perspectiva.**

O pintor parisino Claude Monet (1840-1926) presenta todos os trazos ou características do movemento impresionista, **A obra serviu para dar nome ó grupo cun sentido pexorativo**, o que se manterá sempre durante a súa longa vida. Estas características son por exemplo realizar a pintura ao aire libre, para captar as variacións que produce a luz sobre a natureza; utilizar diferentes encadres compositivos como influencia da fotografía; empregar cores puras e luminosas, prescindindo do negro; plasmar as sombras coa cor complementaria correspondente; aplicar a cor con pinceladas rápidas e soltas que se fusionan na retina do espectador... Os temas fundamentais son as paisaxes, aínda que o seu auténtico afán é mostrar os cambios que provoca unha diferente iluminación. Por iso, Monet realiza “series” onde pinta varias veces o mesmo motivo, pero a diferentes horas do día ou con luces distintas (as formas ás veces parecen case disolverse).

Análise e comentario:

Trátase dun **cadro de pequeno tamaño elaborado en óleo sobre lenzo**. Aínda que é unha paisaxe, parece unha instantánea do porto francés de Le Havre, parecido ao que podería facer un fotógrafo. **O verdadeiro protagonista do cadro son os efectos da luz, onde Monet representa a contorna do peirao con moi poucos toques de pincel**. Achegándose en diagonal obsérvanse tres botes (o último como unha mancha de cor). **A composición é lixeiramente asimétrica e os reflexos do sol do mencer –alaranxados– dividen o cadro en dúas partes desiguais sobre a auga**. O encadre está realizado desde un punto alto; desta forma redúcese o ceo e concédese máis protagonismo ao mar e aos seus reflexos. Predomina claramente a cor sobre a liña, cunha pincelada solta e con trazos de pincel horizontais e verticais. **As cores predominantes son frías (violetas e azuis), que contrastan con pequenas zonas cálidas (alaranxadas do sol e os seus reflexos) omitindo o tradicional claroscuro**. Como xa se mencionou, a luz prevalece por riba de calquer outro aspecto. Os reflexos do sol nacente sobre o mar vanse separando e aclarando a medida que se achegan ao primeiro plano.

Monet crea unha atmosfera chea da húmida brétema do amencer do norte francés, que inflúe transformando toda a escena. Desta forma obsérvase xa o inicio do proceso de disolución das formas. Este cadro de Monet é considerado como a primeira creación dun estilo que, como o nome indica, creou impresión e á vez baseábase nas estampas impresas de Xapón (o “país do sol nacente”). O nome do estilo procede precisamente deste cadro, xa que a crítica non sabía como clasificalo. Responde a todos os presupostos que caracterizan o impresionismo: pintura ó aire libre, técnica rápida, amplas pinceladas cargadas de materia pictórica que se combinan con outras máis curtas, en direccións diferentes, cores brillantes, puros ou mesturados no propio lenzo non na paleta, aplicados sen modulación tonal, desaparición do debuxo, as liñas de contorno non existen e estes quedan esvaídos, os claroscuros resólvense pola xustaposición das cores.

Claude Monet vai marcar a unha xeración formada por Degas, Renoir, Pissarro e Sisley, cualificada de forma algo despectiva como os impresionistas. En concreto, a obra *Impresión, sol nacente* inspírase nas paisaxes do pintor inglés romántico Turner e vai influir na abstracción do século XX, onde as formas perden o seu contorno para converterse en manchas de cor.



Identificación:

A *Serie sobre a catedral de Rouen* foi realizada por Monet a partir de 1892. Pertence ao impresionismo e as pinturas que a compoñen están repartidas entre o Museo D’Orsay e o Museo Marmottan de París.

Contexto histórico-artístico:

Durante as décadas de desenvolvemento do impresionismo, a **fotografía** logra paulatinamente deixar de estar asociada a unha mera reprodución mecánica da realidade e vai gañando credibilidade artística. Por outra banda, a **invención desta tecnoloxía fixo innecesaria na pintura a representación fidedigna da realidade e permitiu aos pintores desviarse na búsqueda de novos camiños artísticos. Contrariamente, a fotografía servíulle ao impresionismo como inspiración técnica, tanto na observación científica da luz como na exploración da espontaneidade e a ambigüidade visual.**

Análise e comentario:

Nesta serie de trinta pezas, realizada con óleo sobre lenzo, pódense deducir as características do impresionismo. Obsérvase como a influencia da diferente iluminación ben por cambios horarios ou por efectos atmosféricos é capaz de transformar a impresión do obxecto, dos elementos reais ou dos elementos da natureza. Claude Monet utiliza pinceladas densas, que aplica unhas sobre outras antes de que sequen. Isto lógrase cunha técnica empastada, enchendo os pinceis de pintura e conseguindo un acabado grosso e desdebuxado. Podemos observar o xeito no cal predominan os tons cálidos como amarelos, ocres e laranxas con algúns fríos como o azul ceo ou violetas. As superficies en penumbra son sombras coloreadas en gamas alaranxadas, bermellóns e algunhas, azuladas. Este interese por lograr os efectos atmosféricos chega case a disolver as formas como vemos na última imaxe da catedral de Rouen. Malgunha imaxe representa á catedral desta cidade francesa cun exceso de luz estival e noutras, difuminada pola brétema. En todas elas o predominio da cor sobre o debuxo é total.



Identificación:

A obra que podemos admirar é **Natureza morta con tarteira**, realizada entre 1879 e 1880. O seu autor é **Paul Cézanne** e forma parte da **pintura posimpresionista**. Atópase no **MoMA de Nova York**.

Contexto histórico-artístico:

A finais do XIX (entre 1886, última exposición colectiva dos impresionistas, e 1907, ano en que se expón *As señoritas de Avignon*), cando a corrente impresionista parecía esgotada, novas tendencias comezaron a emerxer como reacción na súa contra: o **Neoimpresionismo ou Puntillismo (Seurat)** cos seus puntos de cor pura que se mesturan no ollo do espectador reconstruíndo as formas; o **Simbolismo (Puvis de Chavannes)** co seu meticuloso debuxo e coidadas luces coas que crea atmosferas inquietantes; o **Post-impresionismo no que se engloban un grupo de pintores (Cezanne, Van Gogh e Gauguin, ós que se debe engadir Toulouse-Lautrec)**, son artistas solitarios que partindo das premisas do Impresionismo acaban por superalo. As súas personalidades e o xeito de entender a pintura presentan claras diferencias, pois moito hai

de subxectividade na súa obra, pero están vinculados pola súa conciencia xeracional e pola insatisfacción do movemento impresionista. **Cada un na súa na súa soidade iniciou o camiño da recuperación das formas que priman sobre a luz, procuran o estable en oposición ó fuxitivo e transitorio da linguaxe impresionista.**

Constitúen unha ponte entre a pintura do XIX e as vangardas do XX, tanto desde o punto de vista estético como persoal. O inconformismo, o risco, a ruptura coa tradición e, sobre todo, unha enorme vontade creadora, sitúan as súas figuras máis preto do dramatismo do século XIX que da propia época.

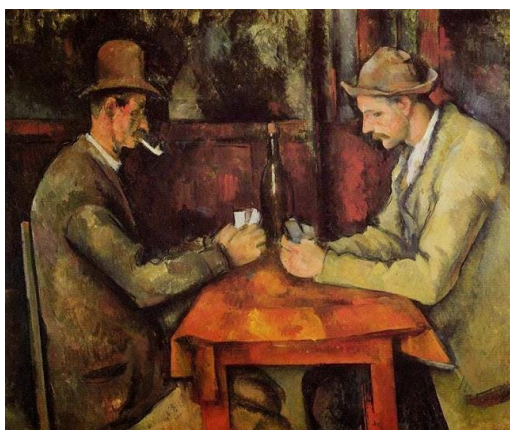
O que denominamos arte moderno naceu dos seus sentimentos de insatisfacción e das distintas solucións por eles creadas. Cezanne coa xeometrización das formas e os sólidos volumes obtidos a través de planos de cor, ha ter consecuencias no Cubismo xurdido en Francia (Picasso); Gauguin nunha volta ó primitivismo da linguaxe sinxela e directa e co emprego de cores planas e arbitrarias estará na base do Fauvismo, tamén nacido en Francia (Matisse); as formas serpeantes e apaixonadas de Van Gogh sustentan o movemento Expresionista (Munch) que tivo en Alemaña os seus principais representantes.

Análise e comentario:

Trátase dun **óleo sobre lenzo de aproximadamente medio metro de lado**; obra da que se poden deducir as características e achegas de Paul Cézanne á pintura. o tema é totalmente intranscendente, constitúe só un pretexto para a súa persoal reflexión pictórica. Sobre unha mesa ou cofre sitúanse un pano dobrado con mazás e un coitelo, un froiteiro con mazás e uvas, e unha copa; o conxunto apoia-se nunha parede de papel pintado de follas.

O conxunto da composición parece estático e sólido. Recupérase a **importancia do debuxo fronte á cor para perfilar formas e volumes. Tamén se recupera o volume en tanto que as formas se reducen a simples figuras xeométricas. As pezas de froita destacan pola súa esfericidade, os pratos son circulares, a vaixela é troncocónica...** Algunhas realmente non parecen tales froitas, senón uns volumes deformados que son determinados pola precisión dos contornos e pola modulación da cor cunha gama de verdes, brancos, laranxas e azulóns.

Mediante unha cor de gran intensidade e os contrastes e sombras violáceas coloreadas, reconstrúe a forma e crea un efecto de luz e brillo. Esta construción das formas leváballe días facela, polo que en ocasións Cézanne substituíu o natural por pezas de cera ou enxesadas. O mantel ten uns pregos ríxidos, como acartonados, moitas veces proporcionados polos propios matices cromáticos. En relación ás sombras, o mestre francés non usa o sistema de claroscuro tradicional, nin lle interesa a profundidade; tampouco a perspectiva tradicional. **Outra gran característica de Cézanne que se observa neste e noutros dos seus bodegóns son os diferentes puntos de vista ou encadres (o mantel e o coitelo en escorzo están vistos desde arriba, en cambio a tarteira e moitas froitas terían un encadre máis frontal. En ocasións, o autor une dous encadres aportando una multiplicidade de visións dos obxectos que vai ser moi empregado no cubismo a comezos do século XX.**



Identificación:

Realizado entre 1890 e 1892, *Os xogadores de cartas* é una obra de Paul Cézanne. Pertence ao posimpresionismo e ubícase no Museo D'Orsay.

Contexto histórico-artístico:

Vale o anterior

Análise e comentario:

Nun formato de 47x57 cm e empregando a técnica do **óleo sobre lenzo**, *Os xogadores de cartas* é **una pintura de xénero, tamén denominada costumbrista** (representa aspectos da vida cotiá). A composición é equilibrada pero algo asimétrica. A botella con reflexo branco (indicio de luz artificial) parece ocupar o centro pero está un pouco desprazada cara á esquerda, intuíndose detrás a paisaxe urbana. Pola luz artificial que incide sobre a botella e a escuridade insinuada detrás da fiestra, a partida tería lugar a última hora da tarde. No lado esquerdo temos a un personaxe maduro fumando en pipa, lixeiramente máis vello. Este aparece de tronco completo sentado sobre a cadeira e cun pequeno espazo detrás, mentres que no lado dereito o personaxe máis novo está incompleto, dando como resultado unha composición aberta. **Con dúas diagonais imaxinarias formaríanse catro triángulos (en dous deles quedarían os xogadores coas súas miradas, no triángulo inferior a mesa e no superior a xanela).** O punto de tensión son as mans e os naipes que é onde se cruzan as diagonais. Os brazos están dobrados en ángulo recto e tamén van converxer sobre a mesa. No cadro **obsérvase esa recuperación da forma tan mencionada (mediante a xeometrización, vemos o corpo do xogador maior cilíndrico acabado en oxiva no pescozo, o brazo e a botella son cilindros, o chapeu do xogador novo é troncocónico, etc).** As cores predominantes son cálidas destacando a ampla gama de marróns, desde os claros tons area ata os sepias pasando polos castaños, avermellados e alaranxados. **O contraste de cores claras e escuras intensifica a idea de confrontación entre os xogadores.** Pola xanela, as pinceladas soltas e xustapostas, fluídas seguindo diferente dirección segundo o obxecto de que se trate, configurando facetas que anteceden ó cubismo. **suxiren o tránsito de peóns pola rúa.**

A expresión dos xogadores é de concentración. O maior está máis serio e o mozo, preocupado (tal vez lle toque xogar a el ou non ve claro o resultado da partida). No entanto, as cartas máis claras e a cabeza ergueita parecen indicar o triunfo do personaxe maior.



Identificación:

A noite estrelada é un cadro de Vincent **van Gogh**, realizado en **1889**. Trátase dunha obra **posimpresionista** e atópase no **MoMA** (Museum of Modern Art).

Contexto histórico-artístico:

Vincent van Gogh realiza o cadro durante a súa reclusión no sanatorio de Saint- Rémy onde se atopaba desde maio de 1889 Está feita trece meses antes do seu suicidio, nunha etapa de fonda crise

persoal que o levou a ingresar voluntariamente neste manicomio. Non deixou de pintar durante esta etapa e mostra nas súas pinturas parte do que contemplaba desde a súa xanela.

Van Gogh (1853-1890) foi un pintor posimpresionista dos Países Baixos. Se a arte de Cézanne é un exemplo de racionalidade, Van Gogh é o seu contrapunto (a pintura como medio de expresión das emocións). O neerlandés atesouraba unha personalidade atormentada que proxecta sobre toda a súa obra artística, tal e como revelan a súa etapa como predicador, o seu ingreso psiquiátrico ou o famoso episodio da súa orella.

A súa obra, pouco estimada no seu tempo, contrasta coa alta cotización no mercado da arte. Resulta paradóxico que un artista que tan só vendeu un cadro en vida sexa o autor máis valorado entre os coleccionistas.

Análise e comentario:

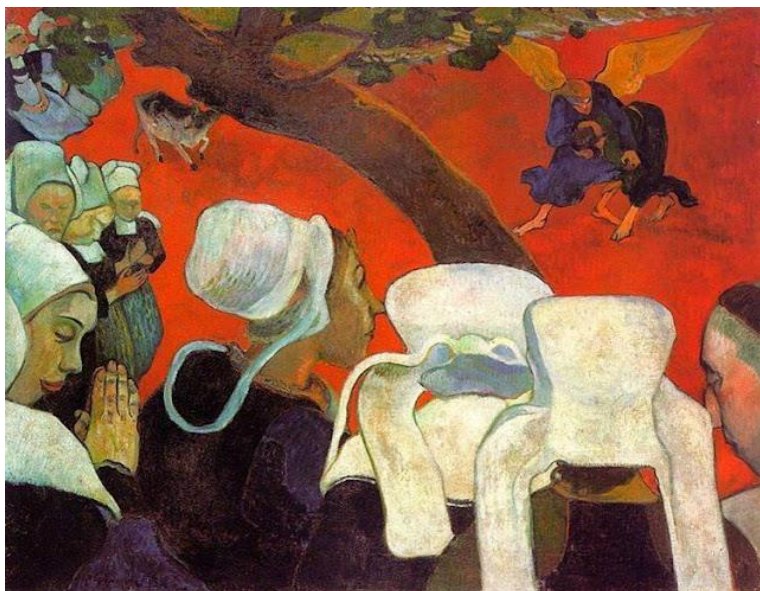
***A noite estrelada* é un óleo sobre lenzo de menos de un metro por lado e que representa unha paisaxe.**

Nesta obra traballou dende a súa habitación e, polo que parece, mistura a súa vista do ceo cunha vista do pobo e dos cipreses que non se podían ver dende a habitación. En realidade, a partir do observado pinta coa memoria, coas emocións e coa imaxinación.

É un dos cadros máis famosos de Van Gogh e nun dos que se pon de manifesto con maior claridade a influencia que tiña o estado de ánimo do artista na súa percepción e representación da realidade. Nunha primeira ollada diferenciamos un ceo cheo de estrelas, unhas montañas que se despregan in crescendo cara á dereita, un pequeno pobo coa igrexa no centro e dous cipreses que se elevan poderosamente. **O axitado ceo ocupa mais da metade da superficie pictórica.** Todo treme, as estrelas e a lúa, tamén Venus, o luceiro do alba, á esquerda, móvense vertixinosamente sacudindo o firmamento ó seu paso coma se dun mar de encrespadas olas se tratase, ó tempo que a súa luz o converte nunha intensa luminaria. Sen dúbida é aquí onde mellor vemos reflectida a desazón do pintor, **moito hai xa de expresionismo antes do Expresionismo:** vemos como unha tranquila noite estrelada se convirte nun remuíño de luces que se corresponde cos seus sentimentos. Esta tradución do que sente o artista a través da pintura dará paso a unha corrente pictórica, o expresionismo, que aínda que non totalmente nova (Goya, e outros artistas románticos...) acada un enorme desenvolvemento nos anos seguintes.

En canto á cor, os tons que Van Gogh utiliza son comúns a todas as obras que pinta na primavera dese ano. **O xenio movíase por rotinas e obsesións que determinaban as súas etapas.** Para 1889 pinta sempre en malvas, morados e amarelos que mostran o estado de ánimo eufórico do artista, aínda que terá unha grave recaída no verán. Contrastan sobre todo os amarelos pasionais co azul que transmite tranquilidade, quietude, silencio. **A pincelada está chea de pasta e é alongada, a diferenza da que empregaban os impresionistas. A obra, induce aos nosos ollos para moverse constantemente nese bulebule de liñas sinuosas.**

Na parte inferior, unha tranquila vila, con casas coas luces acesas e presidida pola Igrexa, dálle algo de serenidade, atempera o ritmo. Incluso a enorme agulla da igrexa parroquial conserva un certo aire apacible. Non o manteñen as colinas de fondo que serven de de transición entre a vila e o ceo, as súas liñas ondulantes parecen contaxiarse da axitación superior. Sen embargo hai algo que trunca verdadeiramente a calma silenciosa da aldea: o par de cipreses. Un vigoroso elemento vertical disposto en primeiro término, que comunica visualmente ambas zonas contrapostas, a das dominantes horizontais do ceo (axitado) e a da vila (tranquila). Ascenden, case ata o límite do lenzo, nunha liña vertical ondulante como se fose unha chama.



Identificación:

A Visión despois do sermón é unha obra **posimpresionista**, de 1888. Realizouna **Paul Gauguin** e pódese admirar na **National Gallery de Escocia**, en Edimburgo.

Contexto histórico artístico:

En principio é un cadro relixioso que o autor pensaba donar para unha igrexa local, razón pola que escolle o tema bíblico de Xacob (o patriarca xudeu enfróntase ao seu pai sendo expulsado do seu fogar ata atopar o bo camiño, sendo sometido a diferentes probas). Neste caso aparece en loita cun anxo, o cal lle revela o seu novo nome: Israel.

Paul Gauguin (1848-1903) foi un pintor parisino que entendía a pintura como idea, coa cor respondendo a esa idea. Refuxiado na Bretaña francesa, pretendía transmitir eses conceptos mediante a simplificación da forma. Neste sentido é o antecedente do simbolismo, aínda que non chegou a vencellarse con ese estilo pictórico. **Estende as cores en amplos campos dentro de grosas liñas (cloisonnisme)**, por influencia da arte medieval e **estas cores son fortes, vivas, puras, planas e que en moitas ocasións non responden á realidade** (-“de que cor ves esta árbore? É realmente verde? Usa entón o verde máis belo da túa paleta. E esa sombra, é un tanto azul? Non temas pintala o máis azul posible”-). **Esta estética convérteo nun antecedente do fauvismo**). Os seus cadros sen profundidade e case sen perspectiva, dominados pola cor e a liña, son capaces de transmitir poesía e símbolos. Gauguin, desenvolveu estas características en sintonía coa tosquedade rural bretona. Nesta rexión do oeste de Francia, Paul Gauguin vai ser a figura central dun creativo grupo de pintores denominado como “Escola de Pont-Aven”.

Gauguin comezou tardiamente a súa carreira pictórica, antes fora empregado de banca, e **como Van Gogh foi practicamente autodidacta**. Desde París pasou a Bretaña, establecéndose en Pont-Aven onde liderou un grupo de artistas que desenvolveron un estilo caracterizado pola temática simbolista e unha técnica sintética. Tras da súa breve estancia en Arlés con Van Gogh, **foxindo da civilización rematou por instalarse en Tahití buscando unha vida sinxela que lle permitira, lonxe dos convencionalismos, facer unha pintura espontánea, poderosa e forte como as paixóns humanas.** Neste sentido sentíase orgulloso de que lle chamasen *bárbaro*, pois con ese primitivismo estaba a abrir unha vía nova a través da simplificación das formas, das grandes manchas de cor e da despreocupación polo volume.

Análise e comentario:

Este óleo sobre lenzo de **72 x 91 cm** móstranos a un grupo de mulleres do campo bretón, acompañadas do párroco, que están a experimentar unha visión despois de escoitar o sermón na igrexa. Na devandita visión é onde se sitúa a pasaxe relixiosa na que Xacob, con túnica e pelo negro loita co anxo, de pelo louro, con ás e o vivo azul da súa túnica. Por tanto, nesta obra atopamos a representación de dúas

escenas simultáneas: unha do mundo real, coas mulleres campesiñas e debaixo delas unha vaca saltando, demasiado pequena en relación ás figuras humanas; e outra do mundo fantástico, a loita entre as figuras bíblicas. Entre medias, e para separar as situacións, Gauguin coloca intencionadamente a rama dunha maceira. Tanto a maceira como a vaca son símbolos da Bretaña.

Esta obra resulta clave para comprender os principios estilísticos da pintura de Gauguin na etapa de Pont-Aven cando se distancia do Impresionismo, cunha representación na que combina unha escena de acotío con figuras reais e unha imaxe simbólica xerada na mente das mulleres.

Compositivamente opta por un **encadre insólito no que renuncia á perspectiva tradicional ó empregar clara desproporción entre a amplitude das mulleres do primeiro plano e un segundo plano moito máis reducido cunha vaca excesivamente empequenedida**. Pero esta configuración ten unha finalidade significativa pois a árbore, unha maciñeira, divide diagonalmente a composición en dous espazos un tanto asimétricos. Dun lado a visión, o anxo pelexando con Xacob; do outro, as mulleres en actitude de recollemento espiritual.

As formas defínense con claros trazos negros de contorno, grosas liñas que illan as figuras e os obxectos, e que, no caso das campesiñas do primeiro plano, outórgalles un marcado carácter escultórico. Esas formas simples conteñen as cores como se dun mosaico, unha vidreira ou un esmalte (coa técnica do *cloisonné*) tratara. Son **cores planas e brillantes, puras, sen tons nin matices, sen sombras, contrastando a calidez e violencia do vermello cos brancos das cofias e os negros das vestimentas**. Pero ademais empréganse arbitrariamente, sen necesariamente estar en relación directa coa realidade de xeito que o chan adquire unha vibrante cor vermella que lle da un aspecto fantástico. Era o que o artista quería amosar, unha paisaxe irreal na que ten lugar o relato bíblico inspirado pola prédica do sacerdote que aparece no lado dereito.

Hai unha **grande influencia da estampa xaponesa que tanto éxito tiña nestes momentos**, a súa influencia amosase na división diagonal, nas figuras recortadas nos extremos, na ausencia de perspectiva e na simplificación das formas.

Non trata pois de copiar da natureza, senón de expresar dun modo vívido o poder da pintura para escoller un momento irreal, figurado, expresivamente inexistente na realidade, é a mente do pintor quen crea unha nova realidade. Doutra banda, converte a obra nun símbolo da relixiosidade e da fe absoluta destas mulleres, un trazo dos pobos rurais e do primitivismo que tanto buscaba.



Identificación:

O Mercado, tamén chamado ***Ta Matete***, é unha obra de Paul Gauguin. Data de 1892 e o seu estilo é **posimpresionista**. Localízase no **Kunstmuseum de Basilea** (Suíza).

Contexto histórico-artístico:

A escena parece estar protagonizada por unhas prostitutas que se ofrecían no mercado de Papeete (Tahití), por tanto é probable que o autor quixese indicar a influencia da chegada dos colonizadores occidentais aos chamados Mares do Sur.

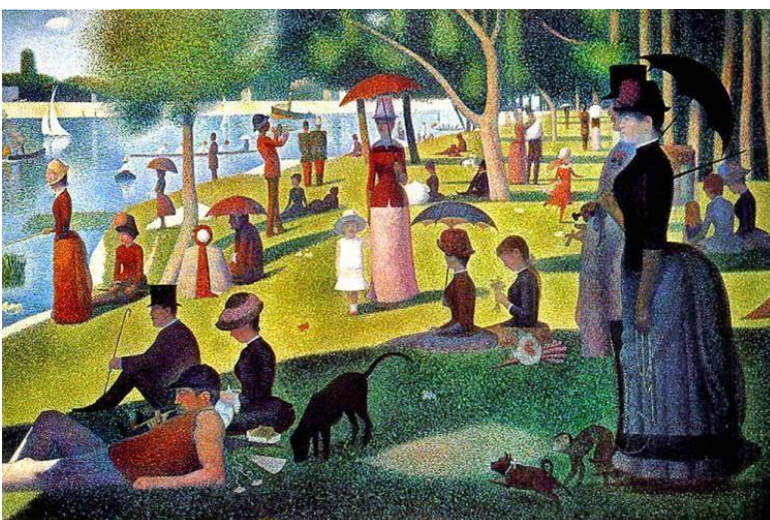
Paul Gauguin comezou a dedicarse tarde á pintura, a partir de 1883. Esta decisión carrexoulle pobreza e o abandono da súa muller e fillos. Defraudado do mundo que vía e namorado do primitivismo de Bretaña e das noticias que lle chegaban da vida dos habitantes de Oceanía, abandona Francia e viaxa á illa de Tahití en 1891, onde se instalou definitivamente en 1895 ata que a presión das autoridades coloniais obrigárono a fuxir ás illas Marquesas, tamén na Polinesia Francesa. Pretendeu dar unha nova visión do mundo exaltando o exótico e inxenuo dos tahitianos. Pretendía transmitir ideas mediante a simplificación da forma. Gauguin, xunto aos demais posimpresionistas desvincúlase da plasmación da realidade, pois para iso xa está a fotografía. Este estilo caracterízase porque os seus seguidores aspiraban a amosar o seu punto de vista particular. Toda arte é unha representación pero Gauguin a entende como liberdade e a cor moitas veces como símbolo. Falecería vítima da sífile na illa de Hiva Oa en 1903.

Análise e comentario:

Levado ao cabo durante a súa primeira estancia polinesia, **este óleo sobre lenzo basease, a nivel técnico, na arte exipcia, da que Gauguin dicía que “era a arte primitiva máis sabia de todas”**. Esta influencia é recoñecible nas pernas e cabezas de perfil e no tronco de fronte que teñen todas as mulleres do cadro; tamén nas dúas figuras que se atopan detrás, que parecen sacadas dos relevos do Antigo Exipto.

A composición é aberta cunha figura incompleta á nosa dereita -probable influencia dos novos encadres da fotografía-. Nesta mesma figura, **o detallado pareo reflicte, á súa vez, a influencia das estampas xaponesas**. Esta figura feminina presenta dobre punto de vista entre a frontalidade do pareo e o pé, que parece captado desde o alto. **As figuras non teñen volumen e plásmanse case planas, sobre o fondo**. A técnica neste traballo é a que Gauguin xa empregaba nas súas obras en Bretaña e que aparece tamén en pinturas de Van Gogh. Primeiro realiza a silueta ou debuxo da figura, ao estilo da arte esmaltada das vidreiras góticas. Logo enche este contorno de cores planas.

As cores son intensas e sen gradacións, tirando de amarelos, laranxas, vermellos, azuis ou grises que contrastan coas carnacións escuras dos rostros das mulleres. Estas cores, como é propio nos posimpresionistas, correspóndense coa imaxinación dos seus artífices (como se observa nos troncos das árbores morados, no chan alaranxado, no ceo do fondo amarelo...). **Non existe movemento, nin tampouco expresión pero o primitivismo dos xestos, a paisaxe e as cores transmiten serenidade e frescura fronte á cultura occidental, da que Paul Gauguin renegaba.**



Identificación:

Tarde de domingo na illa da Grande-Jatte é o nome desta obra. Data de **1884** e o seu artífice foi Georges **Seurat**. Localízase no **Instituto de Arte de Chicago**, en Estados Unidos. Trátase dunha **pintura neoimpresionista**.

Contexto histórico-artístico:

o **Neoimpresionismo ou Puntillismo (Seurat)** cos seus puntos de cor pura que se mesturan no ollo do espectador reconstruíndo as formas; o **Simbolismo (Puvis de Chavannes)** co seu meticuloso debuxo e coidadas luces coas que crea atmosferas inquietantes; o **Post-impresionismo no que se engloban un grupo de pintores (Cezanne, Van Gogh e Gauguin, ós que se debe engadir Toulouse-Lautrec)**, son artistas solitarios que partindo das premisas do Impresionismo acaban por superalo. As súas personalidades e o xeito de entender a pintura presentan claras diferencias, pois moito hai de subxectividade na súa obra, pero están vinculados pola súa conciencia xeracional e pola insatisfacción do movemento impresionista. **Cada un na súa na súa soidade iniciou o camiño da recuperación das formas que priman sobre a luz, procuran o estable en oposición ó fuxitivo e transitorio da linguaxe impresionista.**

Constitúen unha ponte entre a pintura do XIX e as vangardas do XX, tanto desde o punto de vista estético como persoal. O inconformismo, o risco, a ruptura coa tradición e, sobre todo, unha enorme vontade creadora, sitúan as súas figuras máis preto do dramatismo do século XIX que da propia época.

O que denominamos arte moderno naceu dos seus sentimentos de insatisfacción e das distintas solucións por eles creadas. Cezanne coa xeometrización das formas e os sólidos volumes obtidos a través de planos de cor, ha ter consecuencias no Cubismo xurdido en Francia (Picasso); Gauguin nunha volta ó primitivismo da linguaxe sinxela e directa e co emprego de cores planas e arbitrarias estará na base do Fauvismo, tamén nacido en Francia (Matisse); as formas serpeantes e apaixonadas de Van Gogh sustentan o movemento Expresionista (Munch) que tivo en Alemaña os seus principais representantes.

O parisino Georges **Seurat** e posteriormente **Signac** son os dous grandes representantes da corrente neoimpresionista, coñecida como **puntillismo** ou como preferían eles, **Divisionismo**.

Análise e comentario:

Baixo a técnica de **óleo sobre lenzo**, esta obra de 3 x 2 metros enmárcase nunha composición estática, ao que contribúen os esquemas construtivos especialmente verticais das figuras, dos troncos das árbores e tamén horizontais. Estas liñas atenúanse algo coas curvas dos quitasoles e os vestidos das mulleres. Tampouco se percibe que as figuras teñan corporeidade ou moito volume senón que parecen que tenden á simplificación e a unha certa xeometrización. Esta composición afástase do dinamismo dos impresionistas e o cadro parece algo ríxido, con falta de movemento.

A luz é un capítulo interesante. No lenzo **partimos dun primeiro plano en sombra mentres que o resto está iluminado**, circunstancia que acentúa a profundidade. Con todo, algúns feitos desconcértannos, como a circunstancia de que algunhas árbores máis afastadas parezan máis nítidas que as máis próximas. O punto de fuga acharíase no horizonte entre as árbores. **Pero o aspecto clave do cadro é a cor**, para o que Seurat aplica as teorías científicas que estudara durante tanto tempo. Representaba puntos moi pequenos de cores puras sen mestura directa que se unificaban na retina do espectador, así por exemplo un azul e amarelo formarían na retina un verde. Para conseguir este obxectivo a obra debe ser contemplada a certa distancia. Este método supoñía que despois de lograr mediante estudo analítico e probas separar os elementos individuais da cor, o pintor outorgaba agora á vista do espectador a tarefa de sintetizalos e unilos. **Na zona luminosa advértense tons cálidos (amarelos, vermellos e laranxas) e na zona sombreada, tons fríos (azuis, verdes, morados).** Un dos pigmentos utilizado por Seurat foi o amarelo de zinc que non tivo os efectos buscados, xa que rapidamente empezou a transformarse nun ton marrón.

Georges-Pierre Seurat, é considerado por igual tanto un artista como un científico da cor. A súa obra, cargada de quietude e estatismo lembran ós frisos clásicos. **Seurat non deixaba nada ó azar, o cal é completamente diferente da espontaneidade e inmediatez que pregonaba o impresionismo**, proba disto é que nos dous anos que tardou en rematar a obra, fixo 62 estudos preliminares ó oleo de debuxos da paisaxe e de figuras individuais.

Hoxe o puntillismo podémolo ver na televisión, no computador ou nas revistas de xogos de cores. A diferenza é que os chamamos pixels (se nos achegamos a estes elementos poderemos ver a combinación de puntos).



Identificación:

A obra que temos ante os nosos ollos é **A idade madura**, unha escultura de **Camille Claudel**. Cinzelada **entre 1898 e 1899**, trátase dunha **obra clasificada como realista**. Existen dúas versións idénticas da mesma, ubicadas no **Museo de Orsay e no Museo Rodin**, tamén en París.

Contexto histórico-artístico:

Sobre a autora, debemos dicir que Camille Claudel (1864-1943) foi unha nena apaixonada da escultura, que xogaba na lama esculpindo ás persoas que a rodeaban na súa pequena vila do norte de Francia. Tras medrar e trasladarse á Escola de Belas Artes de París, entra en contacto con Auguste Rodin, o gran escultor do século XIX, que a admite como colaboradora e musa no seu taller. A relación pronto tomará un cariz sentimental pero turbulento. Aqueixada de frecuentes crises emocionais, os problemas nerviosos de Claudel empeoraron ata o punto de chegar a destruír as súas obras, nunha situación de miseria económica. Finalmente, foi ingresada nun hospital psiquiátrico onde permanecería ata a súa morte, afastada das visitas, trinta anos despois.

Análise e comentario:

Igualmente coñecida como **O destino, O camiño da vida ou A fatalidade**, podemos atopar unha segunda mostra da mesma escultura, xa que do mesmo xeso realizáronse dúas fundicións. **A obra conmoveu a gran parte da sociedade francesa debido á súa perfección formal**. Se non coñecésemos a historia de amor (revelada mediante as cartas enviadas pola artista), poderíamos interpretar a obra seguindo as tradicionais idades do home, nas que tras madurar, damos paso á vellez abandonando a mocidade. Con todo, **crese que o home representa a Auguste Rodin mentres que a bruxa remite a Rose Beuret (a muller deste), quen supuxo un obstáculo entre a artista e o seu admirado ensinante. O personaxe atrasado na marcha, representa á mesma Camille suplicando a relación co gran escultor francés**. Por iso, considerouse á obra de forma autobiográfica. A pesar destas interpretacións, sabemos que a artista busca darlle outro sentido á escultura debido a que afirmou que a composición consistía nun triángulo amoroso entre unha parella madura e unha nova namorada.

Realizada en bronce, a escultura componse de tres partes constituídas polos personaxes. Pódese observar a un home que tenta chegar a unha musa sendo atrapado por unha bruxa (a encarnación do espírito maligno que quere separar aos namorados). A forma de representar o corpo humano por parte de Claudel é inaudita, conseguindo recrear a beleza en si mesma. Podemos ver a influencia de artistas como Rodin ou Boucher debido á súa **forma realista no trato do corpo humano**. A figura do home, é acollida por unha muller de aparencia desagradable, grazas a un mal xesto facial e gran cantidade de engurras, quen o abraza mentres que detrás queda unha figura no chan, implorante, separada do corpo principal e que consegue transmitir ese patetismo buscado. A muller situada no chan busca alcanzalo pero non o consegue (a súa intención é afastar ao home da bruxa que quere facelo seu). **Poderíamos considerar que o home, tras o paso do tempo, está a se afastar da mocidade quen é representada como a muller nova que suplica, para deixarse levar pola madurez, personificada como a muller de peor aparencia. A composición ten unha forma diagonal, acentuada polas extremidades das figuras e os corpos que descendan caéndose.** Doutra banda, respecto ao soporte, podemos ver como o tratamento do chan non é o máis traballado, transmitindo erosión en lugar de firmeza. As figuras evocan paixón, dinamismo e acción, tal e como se ve no tratamento das vestimentas ao vento, que parece que vaian separarse en calquera momento.

O estilo de Camille Claudel é totalmente propio, pero á vez remite a unhas formas rodinianas ou donatellescas. A autora, de auténtica xenialidade creativa, viviu sempre á sombra de Auguste Rodin. No entanto, o seu talento foi equivalente, ou incluso superior ao do mestre francés.

Por último, debemos dicir que tanto a obra de Claudel como a de Rodin son de difícil encadre en canto ao seu estilo. A pesar de que moitos expertos a clasifiquen como realista, a ubicación cronolóxica e o seu significado fan que non sexa desacertado catalogala como escultura impresionista ou simbolista.

Bloque 5: A ruptura coa tradición: A arte na primeira metade do século XX.

A arte na primeira metade do século XX. As vangardas artísticas

Introdución

Se o século XIX supuxo unha época de fonda transformación do mundo, onde os arquetipos de beleza foron cuestionados e xordían novas formas de expresión artística, cara ao ano 1900 as posibilidades de seguir evolucionando semellaban esgotadas, e vai ter lugar unha verdadeira ruptura coa tradición creativa.

Compría reinventarse volvendo á raíz cultural máis pura e primitiva do ser humano, así como afondar na psicoloxía, para así poder plasmar os puntos de vista máis persoais dos autores. Os avances tecnolóxicos como o cine e a fotografía, xunto aos puntos sinalados con anterioridade, deron como resultado unha verdadeira revolución experimental que tambaleou por completo a definición de arte e que, a través das súas diferentes tendencias, vai abarcar as cinco primeiras décadas do século XX. Son as denominadas como vangardas artísticas.

As vangardas artísticas son os movementos da primeira metade do século XX que trastocaron as artes plásticas occidentais (pintura e escultura). Algúns destes movementos expresáronse tamén no deseño gráfico, industrial e arquitectónico. As vangardas foron experiencias grupais máis ou menos organizadas, nas cales os artistas subscribían unha mesma axenda estética e ideolóxica. Por iso, varios movementos tiveron o seu propio manifesto escrito. Todo se enmarcaba nunha época que, abrazada ao progreso científico e industrial, tamén quería que a arte “progresase”. Este impulso transformador respondeu en parte á violenta modernización do século XX, que contrastaba radicalmente co conservadurismo do academicismo artístico, aínda atado a cánones tradicionais. O xurdimento das vangardas coincidiu co solapamento e superación dalgúns estilos supervivintes do século anterior como o posimpresionismo, o simbolismo e o neoimpresionismo pero en xeral, a resposta dos artistas a todo este contexto foi moi diversa. Algunhas vangardas desconfiaban do progreso, outras o vían con entusiasmo, e tamén houbo as que simplemente evadiron a realidade.

Características xerais das vangardas artísticas

As vangardas artísticas foron moi diversas, aínda que moitas delas colaboraron entre sí con liberdade. Todas compartían o mesmo espírito, a partir do cal é posible delimitar características comúns, tales como a rebeldía, o rupturismo, a liberdade de expresión, o interese por temas de actualidade e o rexeitamento da burguesía. Os principais puntos definitorios do vangardismo foron:

- **Espírito de rebeldía con respecto á academia artística:** os artistas consideraban que a arte “de sempre” estaba de costas aos novos tempos e á liberdade creativa.

- **Cuestionamiento da imitación da natureza:** para os novos artistas, o significado nas artes plásticas non estaba rexido polo parecido coa realidade nin co contido da escena. Por iso rebeláronse contra o principio de imitación da natureza na arte.
- **Ruptura co ideal clásico de beleza:** os vangardistas souberon atopar unha estética valiosa na fealdade e no grotesco.
- **Exercicio da liberdade de expresión por medio da arte:** os novos tempos preconizaban a liberdade expresiva, e a arte debía ser tribuna para ese exercicio de pensamento.
- **Desexo de expresar os temas e preocupacións do suxeito contemporáneo:** os dilemas do ser humano contemporáneo non aparecían na arte académica, así que os vangardistas déronlle representatividade.
- **Rexeitamento da confiscación simbólica da arte por parte da burguesía:** os vangardistas lamentaban que a arte se limitase a representar os intereses da clase máis adinerada.
- **Carácter efémero: todas e cada unha das vangardas artísticas tiveron unha limitada duración, ante a aparición de sucesivos movementos máis innovadores.**

A continuación ofrécovos un breve resumo de cada vangarda:

-Fovismo ou *fauvismo* (Francia, 1904-1908)

Propúxose liberar o instinto pictórico por medio da exaltación violenta da cor. Rexeitaba o racionalismo e o sentimentalismo, buscando a expresión máis “salvaxe” dos artistas. Os principais representantes deste estilo foron Henri Matisse, André Derain e Maurice de Vlaminck.

-Expresionismo (Alemania, 1905-1930)

Ten os seus antecedentes no simbolismo e no posimpresionismo de finais do século XIX. Este estilo é recoñecible polo uso de figuras oblicuas e angulosas, pola deformación das formas e polos temas existenciais (a morte, enfermidade, loucura, culpa e sexualidade). A visión crítica sobre a realidade e a conexión coa filosofía foi outra constante. Os pintores expresionistas máis famosos son Edvard Munch, Gustav Klimt e Franz Marc.

-Cubismo (Francia, 1906-1914 aproximadamente)

Foi un movemento sen manifesto propio, pero cun programa fundado en representar as cousas tal e como o cerebro as capta racionalmente. O cubismo analiza, descompón e sintetiza as figuras ata a xeometrización. Inspírase en Cézanne e nas culturas primitivas, innovando co *collage*. Os grandes nomes da arte cubista son Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris.

-Futurismo (Italia, 1909)

Esta corrente naceu coa publicación do *manifiesto futurista*, escrito polo poeta Filippo Marinetti. Veía con entusiasmo o triunfo da era das máquinas e da velocidade. Os elementos máis representados proviñan das industrias automovilística, aeronáutica e bélica. Celebraba a violencia, exaltaba o patriotismo e cría na guerra como un camiño para a depuración da humanidade. Por iso, a diferenza das demais vangardas, o futurismo foi próximo ao fascismo. Os seus representantes máis coñecidos foron Umberto Boccioni, Giacomo Balla e Carlo Carrà.

-Abstracción lírica (Rusia, 1910)

Foi o primeiro dos diferentes movementos pertencentes á arte abstracta. Rexeitaba por completo a figuración, dándolle todo o protagonismo á liña, á cor e á improvisación. A abstracción foi unha corrente que perdurou todo o século XX. Innovaron con técnicas como a pintura chorreada, rachada e as texturas rugosas. O primeiro expoñente da abstracción en pintura foi Vasili Kandinsky, a quen logo se sumaron Paul Klee e Robert Delaunay, na primeira xeración.

-Construtivismo (Rusia, 1914)

Derivado da arte abstracta, aplica principios da arquitectura, do deseño e da xeometría, prescindindo da ornamentación e empregando materiais simples. Representa a fe nun cambio histórico e estaba comprometido coa construción do progreso, propio da nova era industrial. O triunfo da Revolución rusa e o nacemento da URSS déronlle un gran empuxe. Algúns artistas construtivistas foron El Lissitzky, Vladimir Tatlin e Aleksandr Ródchenko.

-Suprematismo (Rusia, 1915)

Pouco despois do construtivismo aparece o suprematismo, postulado a través do manifesto suprematista escrito por Kazimir Malévich e considerado como unha arte moi intelectual. A diferenza do primeiro, o suprematismo só se interesa pola xeometría plana, desbotando a profundidade e o espacio. Tampouco lle interesaba o discurso social, polo que foi proscrito cando se fundou a Unión Soviética. Os suprematistas principais foron, máis aló do propio Malévich, Olga Rozanova e Liubov Popova.

-Dadaísmo (Suiza, 1916)

Este estilo nace durante a I Guerra Mundial, e faino fronte ao desencanto do racionalismo, do progreso e do “éxito” occidental, incapaz de evitar o belicismo. Consideróuse unha anti-arte, oposto ós burgueses, exaltando o absurdo, empregando a fotomontaxe e cun carácter provocador. Entre os seus representantes debemos mencionar a Marcel Duchamp, Jean Arp e Man Ray.

-Neoplasticismo (Países Baixos, 1917)

Coñecido como *De Stijl* -nome da revista do movemento-. Quería prescindir da palabra, á que crían baleira e incapaz de transformar a sociedade. Entre as principais características do neoplasticismo destacan a xeometría plana, as liñas perpendiculares e o uso de cores primarias. Os seus principais expoñentes son Piet Mondrian e Theo Van Doesburg.

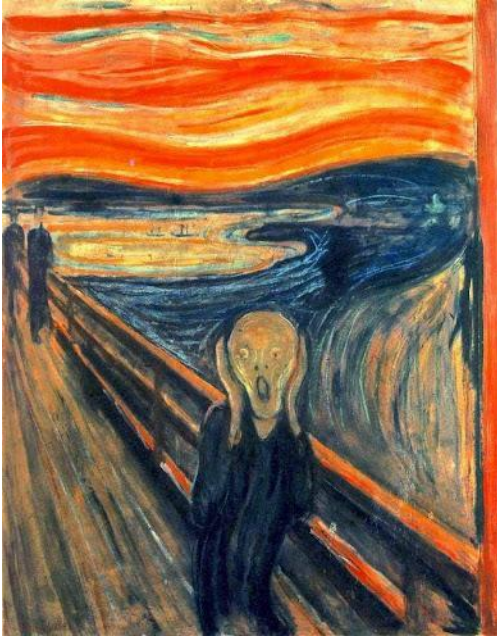
-Surrealismo (Francia, 1924)

É seguramente a vangarda máis coñecida e valorada. Creóuna André Breton no periodo de entreguerras, baseada na psicanálise. O seu principio creativo é o automatismo, con elementos incongruentes, oníricos e inverosímiles. Empregas todas as técnicas vangardistas innovadoras e introduce outras como a calcomanía. Entre os seus artistas máis influíntes podemos mencionar a Marx Ernst, René Magritte, Salvador Dalí e Joan Miró.

A influencia das vangardas:

Todos os artistas do século XX querían revolucionar as artes, pero non tiveron o mesmo punto de partida. Mais as vangardas foron as que abriron o camino, promovendo o cambio de curso da historia da arte e levándoa aos seus límites. Foi tal a revitalización da escena artística e a accesibilidade popular que outorgaron, que inspiraron unha cultura da innovación e da orixinalidade hoxe por hoxe presente na cultura visual de todos nós.

Obras a comentar.



Identificación:

A obra que temos diante é **O grito**, a obra máis coñecida de Edvard **Munch**. Pintouna en **1893** e trátase dunha evidente mostra de arte **expresionista**. Atópase na **Galería Nacional de Oslo**, en Noruega.

Contexto histórico-artístico:

O grito converteuse nun cadro símbolo da soidade e da angustia nunha **época na que se aveciñaban grandes tensións e dificultades**.

O expresionismo é un estilo artístico que se corresponde cunha época na que os conflitos sociais da preguerra crean un clima de desasosego e incerteza e que se manifesta na pintura, na literatura e tamén na nacente cinematografía. Este estilo pictórico bebe do drama, como por exemplo as *Pinturas negras* de Goya e algúns cadros de Van Gogh. **Munch é o gran precursor dos pintores expresionistas, que logo van ter un gran desenvolvemento en Alemaña na que atopamos dúas tendencias: o grupo *Die Brücke*, *A Ponte*, e o grupo *Der Blaue Reiter*, *O Xinete Azul***. O expresionismo vai optar por temas escabrosos como a prostitución, locais nocturnos de dubidosa reputación, rúas angostas... así como formas angulosas, de cores antinaturais e figuras deformadas para expresar mellor os sentimentos. **Ao finalizar a Primeira Guerra Mundial o expresionismo estendeuse por Europa e popularizouse nun contexto de profunda crise, de decepción, paro e humillación**.

Os expresionistas sentiron tan intensamente o sufrimento humano, a pobreza, a violencia e a paixón que se inclinaron a crer que **insistir na harmonía e na beleza na arte só era posible se se renunciaba a ser honrado**. Querían afrontar os feitos nus da nosa existencia e expresar a compaixón polos desherdados aínda mellor se era a costa de sacar ós burgueses das súas casillas.

Análise e comentario:

O grito de Munch é unha **combinación de óleo, temple e pastel sobre cartón, nun formato de pequeno tamaño**. En primeiro plano vemos unha figura monstruosa, case cadavérica, que aterrada tápase os oídos. A súa boca profundamente aberta fai que a mandíbula pareza desencaixada e os seus ollos, desorbitados. **A propia natureza ondulante parece responder ao grito pero non os personaxes que aparecen na ponte (como siluetas), alleos ou indiferentes á angustia do home**. No fondo obsérvase un fiordo noruegués e tamén pequenos barcos.

A composición fórmana contornos sinuosos no personaxe central, as diagonais da varanda e as liñas ondeantes do fiordo, creando un efecto de axitación. En cambio as rectas das siluetas crean a

sensación de quietude ou pasividade. **Predomina a cor sobre a liña.** En canto ás liñas obsérvanse trazos curvos que se equilibran coas rectas da silueta e as formas paralelas da madeira. **As cores son planas con fortes contrastes entre os tons cálidos (como os laranxas do ceo e os seus reflexos no mar) e os fríos (azulados do resto da obra).** A luz non é natural, non se observa ningún foco. En canto á creación de espazo, o punto de fuga da perspectiva atópase ao final das diagonais da ponte. **O tratamento das figuras caracterízase pola deformidade na figura central, que parece unha caveira. Os viandantes do fondo están tratados de forma moi esquematizada.** En resumo, todos os elementos formais están ao servizo de conseguir a expresividade e a idea de desacougo. Ata a propia natureza parece hostil cun ceo vermello sangue que aumenta a idea de medo.

A pesar da figuración, nada hai realista, nada está detallado pois o que se representa é a emoción interna, non a realidade exterior: a soidade do ser humano e o seu pesimismo, angustia existencial. O resultado é inquietante, agresivo, impactante pois o aspecto externo do acontecemento está tratado dun xeito naturalista pero o horror interno incide nel para simbolizar os sentimentos, distorsionando e destruindo a imaxe.

A obra non gustou ó público, non tanto porque transtocara a natureza como porque o resultado prescindira da beleza. Veradeiramente Munch podería responder que un berro de angustia non é fermoso e que deixaría de ser sincero se só mirase o lado agradable da vida.

A pintura de Edvard Munch inspírase tecnicamente nas obras de Paul Gauguin e de Vincent van Gogh e a súa sombra vai abrir a porta a grandes nomes do expresionismo como Franz Marc, Otto Dix ou Oskar Kokoschka.



Contexto histórico-artístico:

Introdución:

A rúa é un cadro realizado por Ernst Ludwig Kirchner en 1913. Encádrase dentro do estilo do **expresionismo alemán** e atópase no **MoMA de Nova York**.

O expresionismo foi una corrente preconizada por autores como Edvard Munch e James Ensor a comezos do século XX. Naceu como un estilo plagado de crítica social e pronto deu lugar a un desenvolvemento subdividido en dúas grandes escolas, en concreto en Alemaña (“A Ponte” e “O Xinete Azul”). Os expresionistas basean a súa arte na filosofía e nas teorías sobre o sentido da vida.

O Expresionismo alemán nace en Dresde con esa corrente chamada *Die Brücke* liderada por Ernst Ludwig Kirchner. Heckel, Pechstein e Schmidt-Rottluf son, con Kirchner, os membros orixinais do grupo os que se propoñen traballar en común e revisar xuntos como un colectivo as obras, expoñendo tamén en grupo. **O nome do grupo procede da idea de Nietzsche de que para a humanidade a vida non era un**

fin en si mesmo senón unha ponte para un futuro mellor. O grupo trasladouse a Berlín en 1913 e pouco despois ó comezo da I Guerra Mundial dissolveuse. **Como características comúns destes artistas están as cores estridentes, os trazos e liñas caóticas e angulosas e os temas cheos de ansiedade amosando as inquietudes psicolóxicas do autor.**

Pouco máis tarde, e 1911 en Munich, xurde a outra corrente expresionista alemana cos artistas Kandinsky, Macke, Marc e Klee que se agrupan no colectivo chamado *Die Blaue Reiter* (o xinete azul). Os seus métodos son radicalmente diferentes ós de Der Brücke, optando en vez da violencia destes unha visión máis lírica, espiritual e refinada, por eso non é estrano que acabasen derivando como Klee e Kandinsky na abstracción.

En 1937, en plena ascensión do nazismo, a obra do bávaro Ernst Ludwig Kirchner califícase de arte dexenerado e destruíronse moitos dos seus traballos. A súa precaria situación emocional, froito da súa experiencia na Primeira Guerra Mundial empeorou e suicidouse en Suíza ao ano seguinte.

Análise e comentario:

Tamén coñecido como *Unha rúa en Berlín*, pertence a unha serie de escenas da capital alemá, con distintas figuras en cada unha delas. A data coincide coa disolución do grupo *Die Brücke*. A técnica é óleo sobre lenzo e o tamaño é de un metro de lado aproximadamente.

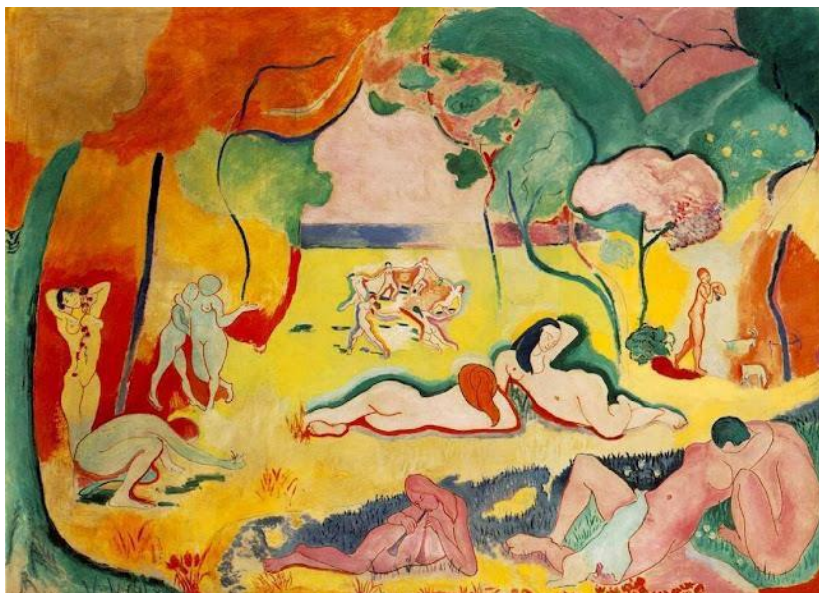
Nun espazo case claustrofóbico preséntase a dúas prostitutas paseando polas rúas levando abrigos con pescozos de peles, chapeus de plumas e zapatos con amplos tacóns afiados. Están rodeadas de homes dos que só é identificable un, que mira con disimulo ao escaparate mentres o seu bastón se despraza cara atrás. **Para Kirchner, a prostituta era un símbolo da cidade moderna, onde o *glamour*, o perigo, a intimidade e a alienación coexistían, e todo estaba á venda.**

A pesar de ser unha escena cotiá nunha rúa, **a angostura do espazo e a construción dos personaxes crea unha atmosfera estresante. Aínda que sexa un tema figurativo, a súa deformación afástao da realidade.**

No tratamento das figuras existe unha clara focalización nas dúas mulleres que ocupan o centro do cadro, que fronte ao negro dos homes teñen bastante cor (unha leva un abrigo morado con peles brancas que se funde co da súa compañeira, destaca o branco das plumas, tamén o carmín vermello dos beizos, o ton sonrosado do rostro...). Polo contrario, a primeira masa de homes do fondo carece de trazos faciais e está enmarcada polas “V” das peles brancas e polo cabaleiro que mira o comercio. **As formas teñen un trazado anguloso, perceptible en elementos como o nariz, zapatos, patillas e chapeus. As mans son esqueléticas. As cores son antinaturais, alternando os morados, azuis turquesas, grises, algún ton verde e principalmente cálidos rosados no fondo e na beirarrúa, que case nos parece unha pasarela (que desestabiliza a escena pero tamén crea un ritmo de avance cara ao espectador).**

As pinceladas son soltas e visibles, en base a grosos empastes de pincel. A inclinación cara abaixo da perspectiva e as diagonais opostas, tanto na pincelada como nas roupas, crean **sensación de movemento** -como se a xente avanzase cara ao espectador-. Da expresión debemos resaltar a ironía ou sarcasmo (semella que unha parece comentar algo á outra, talvez relacionado co home detido no escaparate).

As cores antinaturais son unha constante do grupo *Die Brücke*. Para Kirchner, a súa gran influencia era a obra filosófica de Friedrich Nietzsche, que falaba de crear unha “ponte” entre a arte do pasado e a do futuro, e diso xordiu o nome deste grupo expresionista. Tamén a particular forma de pintar de Van Gogh.



Identificación:

A obra que a continuación se presenta é **A alegría de vivir**. O seu autor foi **Henri Matisse**, que a creou **entre 1905 e 1906**. Pertence ao **fauvismo** e hoxe atópase na **Fundación Barnes (Filadelfia, Estados Unidos)**.

Contexto histórico-artístico:

A comezos do século XX dase toda unha renovación no mundo da arte, que vai ver o nacemento de novos e breves estilos, os cales teñen como punto de partida a liberdade dos autores para expresar por completo o mundo tal e como o perciben, xunto a novos camiños creativos, afastándose dunha realidade cada vez máis copada pola fotografía. Todas estas correntes englobáanse dentro das vangardas artísticas, e o fauvismo é a primeira delas.

O termo **fauvismo** ou **fovismo** deriva da crítica que fixo un importante crítico de arte ao contemplar algunhas pinturas expostas no Salón de Outono de 1905. Fai referencia ao vocábulo *fauve* (-fiera- en francés). O aspecto básico de este estilo é a forza cromática, pois o que se valora son os sentimentos que suscita principalmente todo o seu colorido. Neste estilo, as obras constrúense cunha cor intensa e plana, evocadora dunha violencia salvaxe. Ademais, as cores non teñen porqué responder á realidade. Tamén adoita desaparecer a perspectiva clásica porque son os xogos de cores primarias, secundarias ou complementarias os que nos suxiren a profundidade.

Henri Matisse (1869-1954) foi un pintor francés recoñecido como o artista máis importante do fauvismo, corrente que liderou xunto a Derain e Vlaminck.

Análise e comentario:

Este óleo sobre lenzo versa sobre o mito da Arcadia, unha rexión imaxinaria e feliz na que os pastores se adicaban a tocar a frota, falar, danzar e a namorarse. Todas as figuras están desnudas, algunhas de forma erótica sobre un prado, rodeado de árbores e ante un fondo de azul mariño que crea efecto de espazo. **O debuxo é ondulado e sinuoso polo que crea a sensualidade. Henri Matisse non ten demasiado interese en conseguir un efecto de corporeidade ou de volumes.** Mentres a vexetación se define por áreas de cor, os corpos se delimitan por finas liñas de contorno.

Pódese observar unha **composición triangular no centro do cadro**. Dentro desta forma figurada, o lugar principal ocuparíano os danzantes (tema que o autor retomaría posteriormente) e a base serían as mulleres recostadas. O resto de figuras están dispersas.

Á alegría que transmiten os personaxes perfilados e aplanados engádese a forza da **cor como corresponde ao fauvismo, de tons vivos e intensos, sen gradacións**. Ademais non teñen que corresponderse necesariamente coa natureza, como se observa por exemplo nas árbores. **Nos corpos, a cor é rosada, que resalta artificiosamente sobre a herba amarela e o fondo azulado. Laranxas, violáceos e verdes completan a paleta do autor e levan a nosa mirada de esquerda a dereita, transmitíndonos armonía e paz**. As cores puras, intensas, vivas e brillantes traducen exactamente o que esa arcadia debería transmitir: alegría, paz, felicidade.

Henri Matisse é o guía da vangarda fovista e marca a todos os seguidores desta. Nas súas obras distínguese a influencia que tiveron nel autores como Gauguin –na súa etapa polinesia- e Van Gogh. Concretamente, *A alegría de vivir* pode considerarse unha fonte de inspiración temática para o cadro coñecido como *A danza*, que é a obra máis universal de Matisse.



Identificación:

Aínda que non ten título, esta acuarela de **Kandinsky** é coñecida mundialmente como a **Primeira acuarela abstracta**. O autor pintouna en **1912**. Actualmente, a obra está no **Centro Pompidou de París**. Forma parte da **abstracción lírica**.

Contexto histórico-artístico:

Posiblemente a denominación de abstracto para este tipo de pintura non teña sido o máis afortunado, moitos prefiren a denominación de non obxectiva ou non figurativa.

Se os expresionistas postularon que a arte non era a imitación da natureza senón a expresión dos sentimentos a través da imaxe, **a abstracción quixo dar un paso adiante: a arte sería máis pura suprimindo todo referente e servíndose exclusivamente dos efectos de cor e forma. As obras resultantes adoitan carecer de títulos individualizados pois non son senón un xeito de comunicación**.

A pintura abstracta non posúe unidade ideolóxica nin programática, os pintores abstractos só teñen en común a eliminación das referencias directas á Natureza, o interese polas experiencias plásticas radicais e a influencia de ideas teosóficas que conectaban arte e espiritualidade.

A forza expresiva dos lenzos estará agora nas formas e cores, sen relación coa realidade. Son fundamentalmente tres as primeiras tendencias abstractas: a **Abstracción lírica** representada por Kandinsky, a **Abstracción xeométrica** ou **Neoplasticismo** representada por Mondrian e o **Suprematismo** exemplificado en Malevich.

Na **Abstracción lírica**, así chamada porque outorga á arte unha función mística, as cores e as formas dispóñense dun xeito aparentemente caótico seguindo o ditado intuitivo do pintor quen expresa libremente as súas emocións sen pretender racionalizalas. Prima por tanto á fidelidade ós propios sentimentos fronte á fidelidade ó mundo das aparencias. A través da linguaxe de formas e cores,

sen motivos figurativos, sen tema, a obra expresa un contido interior a través do que conmover psíquica e espiritualmente ó espectador.

Kandinsky, que escribiu *O elemento interior determina a obra de arte*, establece todo un corpus teórico sobre o significado das liñas (o punto é o elemento primario, a repetición de puntos xera a ritmo; a liña crea a melodía, aporta temperatura e xera movemento; a horizontal e a vertical configuran forzas estáticas e dinámicas.

Vasili Kandinsky naceu en Moscova en 1866. Cando parecía que se inclinaba cara á música, unha exposición impresionista que se celebrou na capital rusa fíxolle interesarse pola pintura. Kandinsky considérase como o pai da arte abstracta.

Pero a abstracción de Kandinsky non é froito dunha casualidade senón das súas propias investigacións e razoamentos, que expón nos seus libros. **O artista ruso mantíña que a forza da pintura atópabase nas formas e cores, do mesmo xeito que na música estaba nas notas. Así, a pintura sen tema ou obxecto é capaz de provocar emocións, iso si, require do esforzo ou empatía do espectador.** Durante a Primeira Guerra Mundial, Kandinsky abandona ao grupo de Múnic e tamén o expresionismo, regresando a Rusia e achegándose á Revolución bolxevique e á xeometría do estilo construtivista. No seu último periodo, reside en París ata a súa morte no 1944. Na capital de Francia, vai aplicar o conxunto da súa evolución artística desenvolvendo o que se coñece como abstracción lírica. **Para Vasili Kandinsky buscar un significado respecto a un tema resulta un erro. Na arte, o espectador debe participar, sentir e emocionarse coa pintura.**

Análise e comentario:

Esta acuarela fíxose nos turbulentos anos previos á Gran Guerra. Naquel momento, a aparición da arte abstracta foi toda unha revelación contra a arte tradicional e contra as propias vangardas, ao ser un movemento que buscaba a pureza a través das formas e das cores.

Nesta acuarela, represéntase **un espacio dinámico, cos remuíños de formas realizadas a partir de xestos nerviosos do pintor- e masas de cores, aparentemente colocadas de modo arbitrario, pero sen embargo todas elas cunha intención estética.** Para Kandinsky todo se simplificaba ás cores primarias (amarelo, maxenta e cian), ás formas primarias (cadrado, triángulo e círculo) e á interrelación de ambas. Esta obra quere prantexar que o cosmos nace tecnicamente froito das catástrofes, e cando foi presentada, ninguén a comprendeu. En cambio, hoxe está considerada unha das grandes obras mestras da arte contemporánea. Kandinsky aglutina os seus traballos en series chamadas *Impresións, Improvisacións e Composicións*, onde desenvolverá as súas ideas.

Nesta obra **Kandinsky abandona todo elemento figurativo, é unha completa liberación da forma e da cor. Tamén rexeita o espazo tridimensional** que ata agora fora un dos obxectivos da pintura. O espacio resultante é un espacio dinámico xa que as formas non son arbitrarias senón que suxiren un remuíño a base dos xestos do trazado das formas e da disposición das cores. Estes trazos en ocasións son lonxitudinais, noutros curvos, pero sempre ofrecen ese sentido dinámico que a obra posúe no seu conxunto.

Nas súas teorías artísticas prescinde da forma que escraviza á pintura pero tampouco quere quedar nunha mera forma decorativa, así vai a estudar a influencia das formas e das cores na psique humana e posteriormente elaborará as súas obras coa pretensión de conseguir un efecto no espectador.

“O vermello, unha cor limitada e cálida por excelencia, se comporta no noso interior como unha cor inqueda, impulsiva, chea de vida. Non posúe ese carácter irreflexivo propio do amarelo que parece disolverse cara os extremos...”

“O azul é a cor tipicamente celestial, o elemento da calma. Crea unha profundidade en estados máis graves onde non existe nin pode existir un final”.

Neste cadro predominan estas dúas cores, o vermello e o azul e ademais están sempre xuntos: o azul é unha cor fría que tende a contraerse mentras que o vermello é cálido e tende a expandirse. Estas dúas cores funcionan como dúas forzas que en ocasións poden sumar e noutras restar ou sexa limitarse ou impulsarse mutuamente. Este dinamismo cromático é potenciado polos trazos lineais que en certo modo suxiren a dirección e o ritmo das manchas que habitan no lenzo, poñendo en movemento toda a acuarela.



Identificación:

As señoritas de Avignon é un cadro que Pablo Picasso pintou en 1907. Está no MoMA e inaugura a arte cubista.

Contexto histórico-artístico:

O cubismo é unha das vangardas que xorden na primeira metade do século XX, nun mundo de avances industriais como a luz eléctrica, o automóbil, e tamén de loitas ideolóxicas entre capitalismo e marxismo. Baixo o nome de vangardas e “ismos” coñécense unha serie de movementos diversos e que teñen en común a ruptura cos modelos tradicionais, chocando ás veces coa incompreensión. Hoxe as vangardas considéranse xa clásicas.

O cubismo é un movemento artístico que se orixinou en París en torno a dúas figuras, que son Pablo Picasso e Georges Braque. O termo “cubismo” tamén se debe a Louis Vauxcelles, o mesmo que lle puxera nome ao fovismo. Este crítico de arte, referíndose a unha exposición de Braque, dixo que maltratava as formas, reducíndoo todo a cubos.

Este estilo recibe as súas influencias máis importantes da arte prehistórica, da escultura africana e da pintura de Paul Cézanne. Os cubistas queren romper coa tradición -tendo unha linguaxe propia-, uns códigos particulares e sen deixar de ser realistas (aínda que non imiten a realidade). Por conseguinte, a arte cubista consta de varios puntos de vista ou, mellor aínda, é a suma de todas as perspectivas (de fronte, de lado, desde abaixo, desde arriba e desde atrás). As cores inclínanse polos tons neutros e prescindén de toda luz. Ademais admite e utiliza algún materiais novos como anacos de lenzo, de teas,

papeis... xurdindo desta forma o *collage*. A temática é moi limitada, optando por mulleres, paisaxes, instrumentos musicais e figuras que sexan fáciles de descompoñer.

Análise e comentario:

Trátase dun **óleo sobre lenzo**. *As señoritas de Avignon* é a consecuencia de numerosos bosquejos e estudos; e unha vez terminado foi ensinado primeiro aos seus amigos, que quedaron entusiasmados, aínda que se considera unha anomalía artística. Estas mulleres espidas non remiten á mitoloxía elegante de Tiziano ou Rubens senón a unhas prostitutas dun famoso prostíbulo de Barcelona (en realidade son as mulleres da Rúa de Avinyó, unha vía da capital catalana onde abundaban os burdeis.).

O cadro constitúe un cambio revolucionario para a arte do século XX. Picasso rompe coa representación tradicional da natureza inaugurada no Renacemento (que se baseada na visión desde un só punto de vista, co volume e a corporeidade mediante o modelado e a gradación de tons e luces). Cinco mulleres de formas angulosas atópanse nunha habitación sen profundidade e delimitada por unha cortina de pregos moi angulosos, picudos e un fondo plano (así parece que as mulleres estean nun escaparate para ser escollidas). **Para a súa análise pódese dividir o cadro en tres franxas verticais:**

-Na franxa da esquerda Picasso pintara un mariñeiro que percorría a cortina. Posteriormente rectificou e substituíu a figura por unha muller con cabeza de perfil e ollo de fronte, o que lembra á arte do antigo Exipto.

-Na franxa central as dúas mulleres espidas mostran cabeza de fronte, ollos algo de perfil e almendrados, así como longas orellas influencia da arte ibera. Na zona inferior do centro hai un pequeno bodegón, presumiblemente composto de uvas, pera, mazá e melón.

-Na franxa da nosa dereita obsérvanse dúas mulleres con cara deforme que se inspiran nas máscaras típicas de África, pero a muller agachada presenta o rasgo máis novidoso, xa que simultaneamente ten parte do seu corpo de costas e parte de fronte, rompendo coa lóxica tradicional.

O espazo é irreal, fragmentado, sen perspectiva, sen planos de profundidade, no que non hai luces, a iluminación é uniforme en toda a superficie, nin sombras. Está clara a ruptura coa pintura figurativa, **as formas quedan reducidas ós seus elementos básicos moi xeometrizados con liñas moi marcadas.** Picasso ven de descubrir que a figura pode cortarse en planos, descompoñerse, analizarse. Así **presenta varios puntos de vista á vez: ollos de fronte, nariz de perfil; de pé e tombadas; corpo de costas e cabeza de fronte, o que equivale a unha fusión de espazo e tempo.** Interésalle a estrutura plástica que exclúe toda distinción entre forma e espazo.

A cor é arbitraria, sen a violencia dos *fauves*, plana e sen gradacións. No fondo dominan os azuis, brancos e ocres que subliñan aínda mais a planitude, nas figuras os ocres e rosados con rostros nos que aplica raias verdes a azuis en determinadas zonas, especialmente o nariz da figura agachada, ou brancas e negras para os detalles anatómicos.

Picasso, no seu conxunto, vai ser unha auténtica revolución, ao negar todos os cánones da arte anterior. Gostaba de rescatar elementos primitivos e conxugalos con puntos de vista alternativos, tanto técnica como compositivamente. Para o desenvolvemento das *Señoritas de Avignon* foi fundamental a obra *As bañistas* de Cézanne, xunto con elementos inspirados no Greco.



Identificación:

O *Retrato de Ambroise Vollard* é unha obra elaborada por Pablo Picasso entre 1910 e 1911. Pertence á arte cubista, máis concretamente ao cubismo analítico. Atópase no Museo Pushkin, na cidade de Moscú (Rusia).

Contexto histórico-artístico:

O impacto de *As señoritas de Avignon* foi tal, que o cubismo quedou inaugurado como vangarda. A partir desta obra, o estilo decore por unha rapidísima evolución na que se poden sinalar varias fases. Entre 1909 e 1911 desenvólvese o cubismo analítico, ao que pertence a obra en cuestión.

Análise e comentario:

Este óleo sobre lenzo versa sobre o retrato de Ambroise Vollard, un galerista francés que organizaba exposicións para pintores da vangarda. A obra presenta unha composición onde se fragmenta a imaxe en múltiples planos, que corresponden a puntos de vista e a momentos diferentes (Picasso replantea espazo e tempo) Seguindo a concepción cubista as formas e o fondo descompóñense en planos nunha representación bidimensional que configura o conxunto como as facetas dun espello roto. Renunciando á perspectiva para crear a ilusión de profundidade, fondo e figuras ocupan o mesmo plano e frágmentanse do mesmo xeito por mor da convivencia de distintos puntos de vista.

O cadro demostra pouco interese pola cor, reducida a unha gama de grises, verdosos e algún ocre, a gama de cor é reducida, típico destas primeiras obras cubistas, dominando as tonalidades neutras en gamas de ocres, azulados escuros e grises. Tal tendencia á monocromía resulta dunha reacción contra o Impresionismo ou o Fauvismo que apostaban claramente pola cor. Non existe nin profundidade nin volume. Cada plano recibe un tratamento de cor degradado de claro a escuro de modo que contrasta co que esta ó seu carón que se degrada en sentido oposto. Son planos de tamaño desigual, descontinuos e cortados nun complexo entramado de liñas. A luz resulta irreal, non hai un foco definido senón que procede desde distintos puntos e se materializa no aclarado das formas, é arbitraria, utilizada para destacar planos.

A figura xace estática e dela só se nos permite recoñecer o seu rostro, feito con marcadas formas xeométricas en forma de cubo, e fusionada co fondo. Vollard mira cara abaixo cos seus ollos semipechados, pensativo e insinúa soster algo nos brazos. O sorprendente é que aínda así se poida recoñecer ao retratado.

O *Retrato de Ambroise Vollard* é o pioneiro dunha serie de obras analíticas e sintéticas do pintor malagueño que, ao contrario do que puidera imaxinarse, tiveron unha enorme aceptación entre o público e a crítica, como *Home con pipa* ou *O afeccionado* entre outros.



Identificación:

A obra que podemos ver chámase ***Natureza morta con silla de reixa***. Trátase dunha pintura de Pablo Picasso elaborada en **1912**. Pertence ao **cubismo** e atópase no **Museo Picasso, en París**.

Contexto histórico-artístico:

Na véspera da Primeira Guerra Mundial, o cubismo analítico deixa paso ao sintético, escollendo aquelas visións dos obxectos máis interesantes para o artista. A combinación do plano grande e as facetas resulta chocante e moi expresiva, abrindo a porta a novas posibilidades cubistas que Picasso indagará en 1912 e nos seguintes anos. Esta obra non deixa de ser un bodegón, coa particularidade de que anuncia o tránsito dun a outro estilo cubista. **As principais novidades deste cubismo sintético son o abandono das paletas reducidas a grises e ocres por uha coloración moito máis rica e variada. Ademáis as obras non son tan xeométricas como as anteriores e aínda que siguen predominando os ángulos, tamén se utilizan as liñas curvas. Trátase tamén da primeira exploración en serio da mistura de elementos que non estaban considerados como válidos para a pintura.** O xogo con óleo e materiais da vida cotiá -convertidos en elementos artísticos- como o plástico, o cartón e a tea, en forma de *collage*, será de gran repercusión noutros movementos e artistas do século XX.

Vangardas como o dadaísmo, o futurismo, o surrealismo, o constructivismo, ou a abstracción lírica aproveitarán este descubrimento nas súas futuras obras de fusión (esculturas-pinturas, cadros-obxectos e ensamblaxes). As manchas en diagonal sobre o plástico, xunto cos trazos oblicuos e o facetado nos obxectos, crean un efecto dinámico, coma se estes se movesen.

Análise e comentario:

Neste cadro destaca en primeiro lugar a súa estrana forma ovalada nada frecuente na historia da pintura e por suposto en Picasso pero que aquí concentra o campo visual ó mesmo tempo que recorda a un espello no que se estivera reflectindo esta cadeira e os obxectos que nela hai.

O cadro **é un *collage* de óleo, hule e pastel sobre tea, de pequeno tamaño**. A primeira impresión ao mirar esta obra é de confusión. **Podería ser un típico cadro do cubismo analítico onde os obxectos aparecen descompostos en multitude de facetas, pero xa se adiviñan trazos que van abrir a porta á vertente sintética.** Hai unha parte que está así tratada (cubismo analítico) recoñecéndose algúns obxectos representados desde varios puntos de vista (unha copa de cristal, unha embocadura de pipa, un xornal, un anaco de limón...). Pero na parte inferior esquerda temos o trezado de reixa dunha cadeira perfectamente detallada e definida.

As cores son austeras como todos os da serie analítica, en tons pardos para non distraer ao espectador na reconstrución mental dos obxectos. Aparecen signos tipográficos, podéndose ler as letras

“JOU” (inicio da palabra *journal*). O artista utiliza as letras como un efecto máis para equivocar aos ollos do espectador (parecen sobrevoar a imaxe ao saír do xornal).

Se nos achegamos un pouco descubrimos máis elementos estraños: O marco é unha corda de cáñamo elixida polo pintor na súa creación -o pintor quixo intervir no espazo circundante do lenzo e romper ata nisto coa tradición-. Respecto ao óleo en sí mesmo, ocupa a zona superior, pero a zona inferior, de reixa, é un hule (elemento plástico de orixe natural).

Braque e Picasso xa incorporaran papeis, xornais ou cartóns pegados noutras obras cubistas, pero por primeira vez introdúcese o material plástico estampado. Para integrar este material no cadro, o pintor camuflou os bordos e manchou con trazos de pintura a superficie lisa do hule. O resultado é que ata que non estamos encima non descubrimos a existencia do propio *collage*, crendo que se trata dunha obra pictórica máis.



Identificación:

Guernica, a obra máis coñecida de Pablo **Picasso**. É unha pintura de **1937** e **combina os estilos cubista, expresionista e surrealista**. Na actualidade podémolo admirar no **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía** (Madrid).

Contexto histórico-artístico:

Desde o comezo da Guerra Civil, Picasso posicionárase claramente do bando republicano, comprometido na defensa do réxime legal e na salvación do patrimonio nacional, de aí a súa colaboración coa recadación de fondos e a aceptación do nomeamento de director honorario do Museo do Prado.

O 26 de abril de 1937, día de mercado, a Lexión Cóndor (aviación alemá do réxime nazi) bombardea a localidade vasca de Gernika, símbolo do nacionalismo vasco durante a Guerra Civil. É o primeiro exemplo dun masacre de poboación civil con fins desmoralizadores, o que logo se aplicaría na Segunda Guerra Mundial. O cadro é un encargo do goberno da II República para a Exposición Universal de París. O pintor realízao en dous meses, xa que traballa a contrarreloxo.

Pablo Picasso é un pintor inqueda que evoluciona e foi tamén un home preocupado e involucrado no seu tempo cunha ideoloxía progresista, republicana e contraria ao fascismo e ao franquismo. O xenio andaluz morreu en Francia deixando claro que o cadro non podería regresar a España ata despois da morte de Franco, e unha vez restablecida a democracia.

Análise e comentario:

Trátase dun óleo sobre lenzo de gran tamaño, de 3,5 metros de altura por case oito de longo. Aínda que o xénero da pintura parece histórico, non existe ningunha referencia a inimigos, verdugos, nin armamento, só vítimas, por tanto **pódese considerar como un cadro-denuncia dos horrores da guerra en xeral, convertíndose dese xeito nun símbolo universal do pacifismo**. O cadro ten aparentemente caos ou desorde porque este é un elemento común a calquera guerra. Con todo, Picasso establece unha orde dentro da desorde cunha composición a modo de tríptico.

Unha estrutura triangular no centro e as catro grandes cabezas que destacan (o touro, o cabalo, e as dúas mulleres que centran a nosa atención).

-Na parte dereita unha muller saca a súa cabeza gritando de pavor ante o horror das chamas que parece que a van consumir.

-Na parte central ten unha estrutura triangular cun vértice no quinqué (sacado por unha muller, talvez como símbolo de luz e esperanza) e na lámpada. Tamén figura a cabeza do cabalo -con ollos tipo remache, coa lingua a modo de cóitelo e agonizando ferido pola lanza que o atravesaa-. Na esquerda do centro podemos ver un paxaro ferido (símbolo da paz derrotada); á nosa dereita unha muller moribunda que se arrastra cos seus peitos e, na base da pirámide o soldado descortizado que leva unha espada e unha flor.

-Na parte esquerda figura o famoso touro e a nai co seu fillo, referencia ao tema da Piedade, quizá o máis expresivo do cadro.

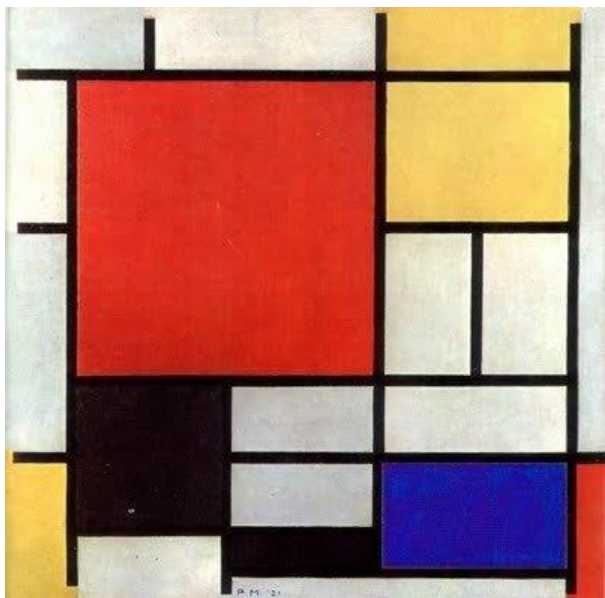
O cadro non ten practicamente cor (a non cor como símbolo da guerra). Predominan os tons brancos, negros, grises e azulados. A luz é irreal e xorde dos propios corpos, destacando trazos anatómicos que fomentan a expresividade (cabezas, brazos, mans...). A pintura non ten volume, as figuras son planas, excepto o cabalo que presenta certa redondez.

O movemento oriéntase de dereita a esquerda, cara a onde miran todas as figuras, o que significa a fuxida da vila, que queda resumida no edificio en chamas. **É un cadro dinámico por alternancia de curvas e rectas, espazos máis cheos e baleiros, negro e branco e a propia deformación dos personaxes. Estilisticamente presenta trazos cubistas, expresionistas e surrealistas. O estilo cubista obsérvase na selección de diferentes planos como nos peitos (de fronte e perfil), o touro ou no cabalo (lado dereito e esquerdo). O expresionismo obsérvase na deformación dos corpos, do mesmo xeito que a guerra que todo o deforma. O surrealismo, porque organiza a composición de forma subxectiva e estraña, coma se carecese de sentido real.**

O significado do cadro é un alegato en contra da propia guerra e do alzamento franquista. Picasso nunca quixo aclarar o significado do touro e do cabalo, aínda que pode asociarse coa fereza española, co fascismo e coas corridas de touros. A vítima é evidente: o conxunto do pobo español. **O que domina é a expresividade do terror, o berro e o pranto que distorsiona as figuras, as retorce e as deforma. Basta fixarnos nesas bocas abertas con linguas como punzóns, na muller que arrastra esa longa perna ou nos ollos en forma de bágoa.**

As inspiracións que Pablo Picasso recibiu para facer o *Guernica* inclúen a serie dos *Desastres da guerra* e *Os fusilamentos do 3 de maio*, ambos de Goya, así como as fotografías do propio bombardeo que o pintor observou. Esta obra de significación global vai ser un referente para a maioría de pintores do século XX

A obra, por expreso mandato de Picasso, non volveu a España ata despois da morte de Franco coa instauración da democracia.



Identificación:

Ante a nosa mirada podemos ver a **Táboa número 1**. Esta obra pertence a Piet **Mondrian**, que a elaborou en **1921**. Pertence ao **neoplasticismo**. O cadro atópase no **Kröller-Müller Museum**, en Otterlo (Países Baixos).

Contexto histórico-artístico:

O Neoplasticismo, estilo que se aplica tanto á pintura como a arquitectura ou deseño, é unha **arte abstracta caracterizada por formas extraordinariamente sinxelas** (planos, figuras xeométricas simples, liñas) e **cores primarias**. Partindo de investigacións previas, como as cubistas, presenta novas alternativas estéticas á sociedade moderna.

O renovado interese pola estrutura levounos plantexar se a pintura non podía converterse nunha especie de construción semellante á arquitectura. Así que se centraron en buscar as relacións matemáticas entre as formas coloreadas para, transcendendo a realidade externa, facer unha arte universal. Sérvese de formas planas rectangulares e cadradas, rexeita a simetría se ben persegue a harmonía, emprega principalmente as cores primarias, o branco como fondo e o negro para as liñas que delimitan as formas -branco e negro son considerados como non cores-.

Mondrian pretende coa súa obra un mundo mellor tras dos horrores da Guerra Mundial. Piet Mondrian, como creador do neoplasticismo, vai influir sobre todos os seguidores desta corrente. Esta vangarda vai inspirar non só aos artistas da abstracción postpictórica, senón á arquitectura contemporánea, á decoración de interiores, de mobles e á moda. Como curiosidade, a antiga carta de axuste e o Teletexto da Televisión lembran moito ás composicións do artista neerlandés.

Análise e comentario:

A pintura está realizada en óleo sobre lenzo, coa axuda de instrumentos de debuxo técnico.

Mondrian realiza obras que nos parecen moi sinxelas en forma pero que resultan moi complexas no concepto. O resultado é unha composición completamente equilibrada, onde cor, forma e disposición están estudados segundo unha perfecta orde mental e influenciadas polas súas crenzas espirituais. Para Mondrian, os dous extremos absolutos fundamentais que conforman o noso planeta son a liña de forza horizontal (é dicir, a traxectoria da Terra ao redor do Sol), e o movemento vertical e profundamente espacial dos raios (que ten a súa orixe no centro do Sol). **As tres cores principais son o amarelo, o azul e o vermello; non existen máis cores que eles nesta obra.** O horizontal e o vertical

representan os polos opostos da existencia: o espiritual e o material, o masculino e o feminino, o positivo e o negativo, o descanso e a actividade... Para o autor, a unión destes elementos é a felicidade.

O seu gran obxectivo sería a “desnaturalización” como forma de renunciar a calquera forma de representación mimética da natureza sendo as súas obras rigorosamente abstractas. A composición caracterízase por un conxunto de cadrados e rectángulos realizados en cores –planas- porque carecen de diferenzas de tons e así constan cheos de enerxía. Estas cores teñen delimitado o seu espazo por liñas negras e nalgúns cadros interiores termínanse en branco. Con elas limítanse espazos facéndoos máis pequenos, máis grandes, máis anchos, máis estreitos ou máis altos. Por este motivo toda obra individualízase e crea diferentes sensacións, tales como constrinximento ou expansión. As liñas non teñen todas o mesmo grosor. O resultado é unha expresión máis dinámica que estática. O cadro carece de bordos, con iso a cor pódese expandir e o espectador entrar ou saír, parecendo así que as cores están suspendidas. Omítense calquera liña curva ou diagonal e todo aspecto que implique profundidade ou movemento. Tampouco existe efecto de tridimensionalidade.

É unha arte racional, física e matemática, sen emoción nin sentimentalismos, obxectiva e sen tensións. Algo que a primeira vista resulta tan simple, ten sen embargo detrás todo un proceso mental de múltiples e posibles combinacións sobre as que o artista ha de tomar decisións: a colocación, o tamaño e a cor dos elementos que a compoñen.



Identificación:

A fonte é o título desta curiosa obra de arte. O seu autor foi **Marcel Duchamp**, en **1917**. Forma parte da arte **“Dadá”** e aínda que a orixinal está perdida, atópanse outras versións tardías e tamén copias en diferentes museos.

Contexto histórico-artístico:

A comezos do século XX, xa viran a luz vangardas como o fauvismo, o cubismo ou o expresionismo. Non obstante, durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Suíza actuaba como un estado neutral, razón pola cal moitas persoas viron alí un refuxio privilexiado. Entre esas persoas contábanse artistas, músicos e escritores de todas partes de Europa. **Aquela xeración de creadores estaba en contra da guerra, á que interpretaron como un signo da decadencia de Occidente. Animados polos seus valores antibelicistas e o seu sentido social crítico, un grupo de artistas fundaría un movemento que expresaba o seu desacordo e decepción fronte á incapacidade dos gobernos, da relixión, da filosofía, da ciencia, da tecnoloxía e das humanidades para evitar a destrución do mundo. A este movemento puxéronlle o nome de “Dadá”, dando lugar ao dadaísmo, e orixinouse no Cabaret *Voltaire* da cidade de Zúric.** Por certo, a palabra “dadá” non significa nada.

Pódese afirmar que as súas creacións non son obra de arte como tal pero o Dadaísmo si constitúe unha vangarda en tanto é un fenómeno de reflexión sobre a arte e a súa función. Criticaron duramente a

hipocrisía do mercado da arte que aceptaba como arte a obra pola firma do seu autor, independentemente da verdadeira comprensión do seu significado. De aí o seu empeño en provocar por calquera medio.

Análise e comentario:

O ready-made é un concepto acuñado polo propio Marcel Duchamp e amplamente utilizado con posterioridade. A idea é simple; trátase de illar un obxecto cotián -do día a día- do seu contexto habitual para elevalo á categoría de arte cunha clara motivación transgresora e antiarte, no que lle engade novos pensamentos ao devandito obxecto. Para a exposición da Sociedade de Artistas Independentes de Nova York, Duchamp escolle un urinario, extráeo do seu contexto (cuarto de baño), imposibilita o seu uso (ao arrincalo e colocalo ao revés), fírmalo cun pseudónimo (*R. Mutt*) e móstrao coma se fose unha obra de arte (neste caso unha escultura), provocando aos espectadores para que emitan un xuízo estético sobre un urinario que alcanza a categoría de arte. O maior sarcasmo é que obras coma *Fonte*, un sarcasmo artístico, seguen hoxe presentes nos museos e segan a ser consideradas como valiosas achegas á Historia da Arte. O mesmo Duchamp escribiu:

Lanceilles á cabeza os botelleiros e o urinario como unha provocación e agora resulta que admiran a súa beleza estética.

Cos seus ready-mades está a cuestionar esa gran pregunta: ¿que é a arte?, ¿que lle da valor a peza en si ou a firma?. O que Duchamp deixa claro é que non hai resposta, ninguén sabe como definilo ou en que consiste, a non ser todo aquilo que interroga a propia intelixencia do espectador. É pois este quen completa a obra mentres que o artista só actúa como mediador canalizando os significados xa inherentes ós obxectos e ós materiais.

Unha cousa quedaba clara: arte é sobre todo unha reflexión, unha idea máis que un obxecto, unha técnica ou unha forma. A verdadeira misión da obra é prantexar un debate do que é e non é arte, e ata que punto xoga a vontade do artista. Sexa o que quixera propoñer o artista francés cos seus traballos, o certo é que xunto a Picasso converteuse na principal cabeza visible da arte de principios do século XX.



Identificación:

L.H.O.O.Q. é o nome da obra que estamos a observar. Pertence a Marcel **Duchamp**, que a creou en 1919. Pertence ao **dadaísmo** e atópase no **Centre Pompidou**.

Contexto histórico-artístico:

COMO O ANTERIOR

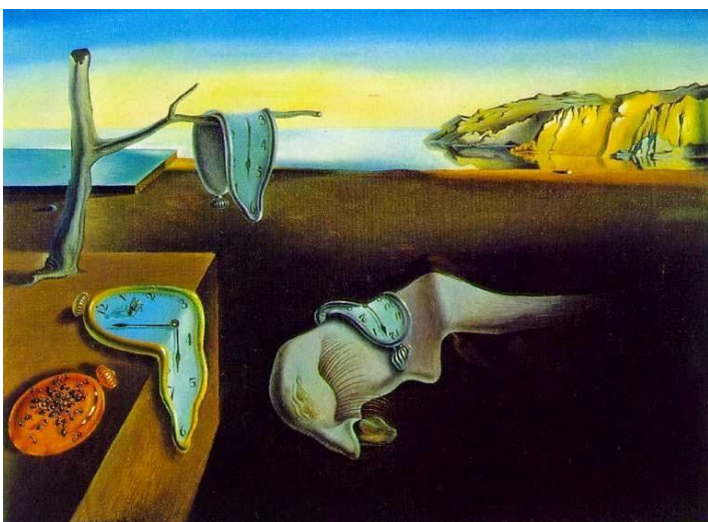
Análise e comentario:

En realidade a peza non é máis que unha sinxela representación nunha estampa da *Gioconda* (a archicoñecida obra de Leonardo da Vinci), que o artista modificou debuxando sobre ela un pintoresco bigote e unha pequena perilla. Duchamp pinta sen respecto algún sobre esta obra mestra, ademais de cambiarlle o título. Ao lelo rápido en francés, obtemos a frase «Elle a chaud au cul» (Ela ten o cu quente), que significaba que a *Mona Lisa* se atopaba excitada sexualmente.

Marcel Duchamp mancillaba deste xeito un das iconas da arte. A obra renacentista era un símbolo da mellor arte do pasado, que o artista francés profanou coma se dunha simple caricatura se tratase. A pesar do que puidese parecer, **a obra de Duchamp vai moito máis alá e está moi relacionada co concepto do ready-made (como en *Roda de bicicleta* ou na *Fonte*), onde se empregan obxectos cotiáns como se fosen grandes pezas de museo. En *L.H.O.O.Q.* a idea era xustamente a contraria, partir dunha gran peza artística para convertila nun obxecto cotián. A *Gioconda* pasou a converterse nun símbolo, xa non da cultura artística, senón da cultura popular. Desde entón tanto artistas como os medios de publicidade realizaron un bo número de reinterpretacións da obra de Da Vinci, converténdose na obra de arte máis popular do mundo (en gran medida grazas á aportación de Duchamp).**

O obxectivo, igual que cos ready-mades coma a *Fonte*, **era destruír a anquilosada, seria e hipócrita forma de entender a arte por parte dos que, simplemente, a utilizaban no seu propio beneficio.**

Este xenio contemporáneo realizou máis versións da obra. Nas décadas de 1930 e 1940 reproduciu por separado o bigote e a barba en forma de logotipos e nos 60 apareceu outra *Gioconda*, esta vez sen bigote nin perilla á que bautizou como *L. H. O. O. Q. rasée* (-afeitada-).



Identificación:

A *Persistencia da memoria* é unha obra surrealista de Salvador Dalí, de 1931. Emprázase no MoMA.

Contexto histórico-artístico:

O surrealismo forma parte das chamadas vangardas históricas. **Xorde en 1924 ao redor de André Bretón sendo en principio un movemento literario, para converterse nunha vangarda cinematográfica e pictórica. Trata de representar o mundo dos soños, dos fenómenos subconscientes, escondidos ou reprimidos, cuxa importancia estaba a ser demostrada pola psicanálise** (en base aos traballos do psiquiatra Sigmund Freud). Polo xeral nos soños adoitan aparecer imaxes inconexas, fantásticas, con personaxes estraños e en situacións raras, que segundo a “interpretación dos soños”, son formas que responden a desexos insatisfeitos, a unha forma de esconder o noso “eu” máis recóndito ou oculto (o que non se quere dar a coñecer). **A arte será para eles un método de coñecemento da realidade interior, non visible.** Utiliza recursos como a animación do inanimado (pedras que parecen moldearse, materias

que se abrandan, a metamorfose, mestura de elementos incongruentes, fragmentos anatómicos, máquinas fantásticas, formas que non existen, a evocación do caos, o automatismo e escribir ou debuxar sen lóxica.

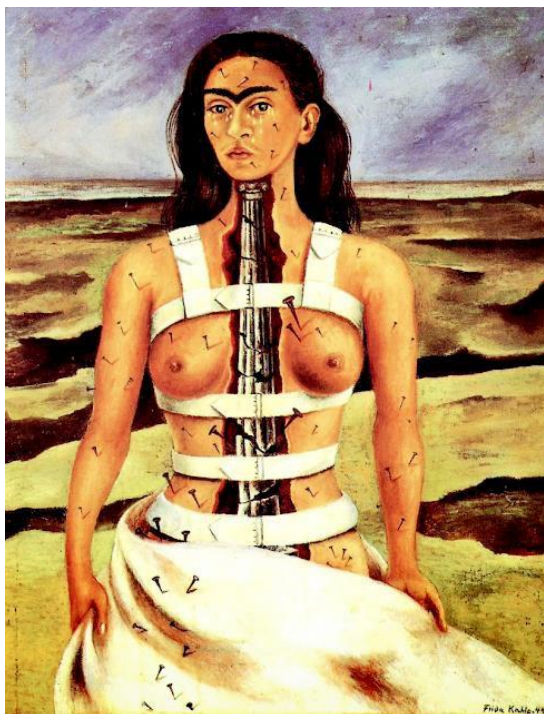
Dentro da diversidade dos artistas que compoñen o grupo, son trazos comúns a perfección técnica e a minuciosa execución. Pero optan por **dúas tendencias: unha abstracta e outra figurativa e hiperrealista. Á primeira pertencen Miró ou Marx Ernst, e á segunda Magritte e o propio Dalí.** Todos crearon un universo inquietante e fascinante, misterioso e incongruente, que sobrepasou o ámbito da pintura para aplicarse na escultura ou no cine (Buñuel e *O can andaluz*), sempre procurando o impacto visual.

Análise e comentario:

Esta obra, tamén chamada *Reloxos brandos*, está realizada en óleo sobre lenzo nun formato de pequeno tamaño, pouco máis grande que un folio. Nesta paisaxe soñada aparece unha asociación estraña (como sucede nos soños). A escena sitúase nunha praia da Costa Brava rodeada de cantís. O ceo e o mar confúndense á tardiña. Sobre unha mesa en diagonal atópanse un reloxo ríxido de peto- cheo de formigas-, un reloxo brando -que marca preto das 07:00- sobre o que está pousada unha mosca e que parece escorregar, e da mesa sae unha póla de árbore seca da que colga outro reloxo brando (que marca as 6:00 a modo de aforcado). No centro xace unha figura branda con gran nariz e cunha enorme lingua, cun ollo pechado e grandes pestanas que lembra ao autorretrato do *Gran masturbador*. Sobre esta figura hai un cuarto reloxo brando que parece derretirse como o queixo. Ao fondo, iluminada fortemente, distínguese unha cala con rochosos cantís e na praia unha pedra que proxecta unha longa sombra. Ao fondo, o mar e o ceo parecen unirse.

A obra **desde o punto de vista formal é clásica. Na composición obsérvase o esquema horizontal da praia e a rama da árbore que se equilibran coa vertical do tronco. Estas liña estáticas compénsanse con liñas dinámicas como as diagonais da mesa e sobre todo as curvas dos reloxos e da cabeza. Cobra importancia o debuxo delimitando as formas e volumes con certo detalle, pero estas non son reais, senón agrandadas e deformadas. A gama cromática xoga co contraste de cores frías como os azuis e grises con cálidos como marróns, amarelos e alaranxados.** A luz divide o cadro en dúas partes: o primeiro plano ten pouca luz (suave e procedente da dereita, incidindo nas figuras); a zona do fondo está fortemente iluminada cunha luz branca e irreal. O efecto de profundidade clásico presenta unha perspectiva xeométrica e as cores frías do ceo e do mar tamén contribúen á creación de espazo. O encadre está visto desde o alto, desde un plano cenital.

As interpretacións son moi diversas. Coincídese na interpretación das rochas como o que dura, o que permanece no tempo. En canto aos reloxos, tres deles marcan unha hora e o de peto (o único ríxido) non sinala hora (os reloxos serían o símbolo do paso do tempo, cuxos recordos se conservan na memoria). Dalí inspirouse nas alucinacións que tivo despois de comerse un queixo *camembert* brando. Como se aprecia, o pintor asociou este queixo cos reloxos e o tempo (a cabeza é un posible autorretrato, e por tanto, un ser brando condicionado polo paso do tempo que marcan os reloxos e por tanto o seu fin será a morte). **As formigas son un elemento recorrente na obra daliniana e representan a decadencia e o ocaso, do mesmo xeito que as moscas que acoden aos cadáveres.**



Identificación:

Esta obra leva por título ***A columna rota***. A súa autora é **Frida Kahlo**, que a pintou en **1944**. O seu emprazamento é o **Museo Dolores Olmedo**, na Cidade de México. Consideraremos que é unha **obra surrealista**.

Contexto histórico-artístico:

No século XX, a creatividade artística asociada tradicionalmente a Europa atopa novos escenarios xeográficos, xurdindo unha serie de artistas procedentes dos demais continentes. Un deses focos é América Latina, onde van brillar con luz propia nomes como o da autora da presente obra.

Frida Kahlo (1907-1954) foi unha poetisa e pintora mexicana. Creou unha pintura moi persoal, inxenua e profundamente metafórica ao mesmo tempo, derivada da súa exaltada sensibilidade e de varios acontecementos que marcaron a súa vida. A súa existencia, segundo ela, estivo chea de fatalidades. Padeceu problemas físicos crónicos ocasionados primeiro por unha polio e posteriormente por un grave accidente cando contaba dezaioito anos, que a obrigou a someterse a trinta e dúas operacións e permanecer postrada, circunstancia que aproveitou para comezar a pintar; e o infortunio polo seu fracaso matrimonial co famoso muralista Diego Rivera, vinte anos maior que ela e co que sufriu tres abortos.

Frida levou unha vida pouco convencional para a súa época, xa que era bisexual, e entre os seus amantes estivo o ruso Trotski. Xunto a estas facetas persoais, a súa obra tamén debe entenderse polo desexo de recuperar a cultura autóctona, de aí a presenza de deuses e mitos aztecas; influíu a súa capacidade para estar ao día de coñecementos científicos e tamén a súa militancia no partido comunista, sendo por tanto unha muller comprometida. A súa obra pictórica xira tematicamente ao redor da súa biografía e ao seu propio sufrimento. Foi autora dunhas duascenas obras, principalmente autorretratos, nos que proxectou as súas dificultades por sobrevivir. Na actualidade, a pintora mexicana é un símbolo tanto do feminismo como do indixenismo.

Análise e comentario:

Este autorretrato, feito en óleo sobre tela, resulta, como toda a obra de Frida Kahlo, nun vehículo de desafogo e canalización da dor física e psicolóxica que a acompañaba. Polo que fai referencia ao seu estilo, non pode cualificarse simplemente dentro do concepto “surrealista” e tampouco “realista”. Se tivesemos que decantarnos por algún sería o surrealismo polo simbolismo que utiliza para expresar a súa dor. Pero, sen dúbida, o estilo de Kahlo é persoal, ela móstrase mediante a súa arte tal e como sentía, e o resultado ten aspectos da arte primitiva e tamén do “naïf”.

Na *Columna rota*, Frida Kahlo preséntase de pé, semidesnuda, mostrando o seu torso aberto e roto interiormente, suxeitado por un corpiño. No fondo da ferida vemos unha columna clásica fragmentada que representaría a súa columna vertebral, a cal esta totalmente fracturada. **Resulta interesante o elemento da columna, de estilo xónico, coa que fai referencia á súa propia traxedia mediante a analoxía da traxedia grega. Pero non queda aí, xa que a artista debuxa diferentes cravos na vertical da columna, facendo mención á tradición cristiá, concretamente á iconografía de San Sebastián.** A súa mirada incrépanos directamente, e o seu corpo segue unha posición frontal, involucrando ao espectador na obra e facéndoo coñecedor do seu mal, mostrándose transparente. O seu rostro sen expresión aparente vese marcado polo pranto. As bágoas, que destacan pola súa opacidade, deslízanse polo seu rostro. **O fondo da composición está formado por desertos e ceos nubrados, que serven de aviso dunha treboada (o tormento da pintora, facendo eco da súa tristeza e soidade).** A composición inicial non contaba cunha saba pero a pintora considerou que o seu sexo podería ser unha distracción para a verdadeira mensaxe que quería transmitir e por iso engadiu a tea, o que lle imprime un aire clásico que reforza a imaxe da Antiga Grecia. Así, tamén centra a imaxe na gran ferida sanguenta ao redor da columna.



Identificación:

A verbena, de Maruja Mallo, é unha obra de 1927. O seu estilo é difícil de precisar (acéptase o realismo máxico, o expresionismo e xeralmente o surrealismo). Atópase no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Contexto histórico-artístico:

Maruja Mallo (1902-1955) foi unha pintora galega moi versátil e un auténtico crisol onde flúen os principais movementos de vangardas. Esa indeterminación á hora de concretar un estilo unificado nos seus traballos obrigou a encadrar a Maruja Mallo dentro do surrealismo, debido á súa forte conexión e vínculo con algunhas das súas principais figuras. Se tivéssemos que enmarcar dentro dun estilo á serie de *Verbenas*, poderíase facer dentro dun expresionismo dinámico. Hai varias fontes das que parte Mallo e fan imposible etiquetar tanto esta pintura como o resto da súa produción.

Durante a década dos anos 20 o cinema exerce unha marabillosa impresión nela e xunto ao futurismo vertebran unha constante nestes traballos: o movemento, a aparición da cidade como protagonista e as máquinas cos seus aspectos mecánicos. Con todo, o cubismo de Picasso non lle é indiferente e por outra banda podemos falar de realismo máxico nas súas pinturas. En definitiva é unha autora que escapa de calquera catalogación, demostrando así a súa grandeza e importancia na pintura. Finalmente destacar a transcendencia de Maruja Mallo na arte española. En primeiro lugar, a pintora de Viveiro destaca pola participación plena na creación dunha arte nova e de vangarda en España, no mesmo chanzo de importancia que Dalí, Buñuel, Lorca ou Alberti. E por último, o seu labor na pintura xa non só foi unha gran achega no terreo artístico, senón que configurou e marcou o camiño cara á profesionalización da muller no mundo da arte, debido en gran parte á súa irresistible personalidade e aos éxitos conseguidos nun momento histórico onde o papel das mulleres estaba reducido ás tarefas

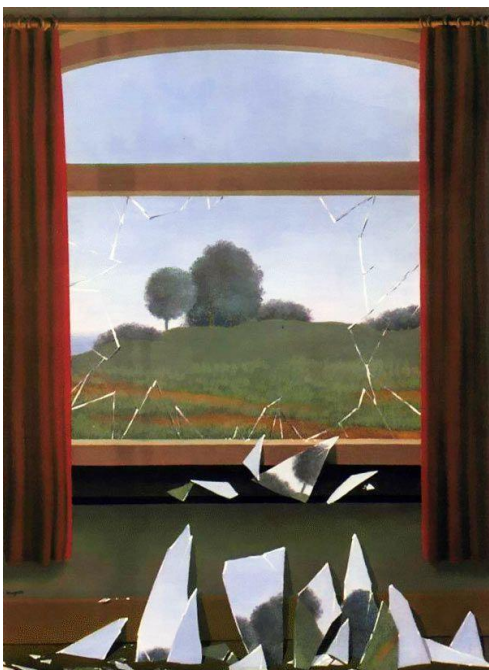
domésticas e á maternidade. **Moi comprometida coa Segunda República, vai ter que optar polo exilio cando se produce a Guerra Civil**, dándose a coñecer a nivel mundial. Todo isto fai de Mallo unha das máis grandes artistas do século XX.

Análise e comentario:

A autora galega consagrouse como unha das principais pintoras da súa xeración con **catro lenzos enmarcados dentro dunha serie que reciben o nome de *Verbenas*. Dita serie aúna o popular (elementos tradicionais de España) e a vida da rúa para fraguar retratos corais cun forte punto sociolóxico e antropolóxico, onde é posible observar a diferenza entre as distintas clases sociais. As *Verbenas* mostran tamén unha gran afinidade coa literatura de Valle-Inclán, especialmente co seu concepto de esperpento. A serie está composta por catro pinturas ao óleo que debido ao seu gran formato parecen murais. Nelas lévanse a cabo distintas escenas e actos, sendo en ocasións caóticas para a comprensión daquel que as contempla. A sátira, doutra banda, é un elemento dominante nestas catro obras. Finalmente advírtese certo compoñente máxico e o interese latente polas particularidades das cidades.**

A terceira *Verbena* é a que estamos a comentar, creada no mesmo ano que todas as da súa serie. Crese que representa á romaría de San Isidro ou á verbena de San Antonio da Florida, ámbalas dúas en Madrid. **Compositivamente é interesante ao dividir a composición en dúas diagonais que ao cruzarse, evidentemente, forman unha serie de triángulos equiláteros, aumentando así a sensación de dinamismo.** Aquí os personaxes multiplicáronse e a escena aparece máis abigarrada. En primeira instancia chama a atención a figura de dous xigantes; un deles leva na súa man unha cheminea de cartón que loce como un cetro real -advírtese certa influencia do primitivismo-. Non son os únicos xigantes, pois outra parella representa a un garda civil (presentes en todas as festas populares) e á súa muller. No centro da composición hai dous mozos vestidos de maneira pouco convencional e ortodoxa para a época, e unha delas ademais, leva saia de tenis (as mulleres da época non practicaban deporte). **É interesante observar a clara influencia dos grandes clásicos do Prado en Mallo**, institución moi frecuentada pola pintora, que acodía con Salvador Dalí, con Rafael Alberti e outros membros da *Xeración do 27*.

Na obra de Maruja Mallo **está presente a admiración da artista por Goya (na marxe inferior esquerda consta a figura dun guitarrista cego), polo Bosco e Velázquez (por exemplo na figura feminina ao fondo do lenzo, que é un autorretrato de Maruja a modo de *menina*).**



Identificación:

René Magritte pintou *A chave dos campos* en 1936. Esta obra surrealista localízase no **Museo Nacional Thyssen-Bornemisza**, en Madrid.

Contexto histórico-artístico:

O movemento surrealista realmente ten o seu punto de partida coa publicación do *Manifesto surrealista* en 1924 polo poeta André Bretón, no que **se definía o surrealismo como “un automatismo psíquico puro por cuxo medio se tenta expresar verbalmente, por escrito ou de calquera outro modo, o funcionamento real do pensamento sen a intervención reguladora da razón”**. Para anular a razón algúns experimentaron coa hipnose, as drogas, o alcohol e o espiritismo. O surrealismo trata de representar o mundo dos soños, que estaba a ser estudado pola psicanálise. Polo xeral, nos soños adoitan aparecer imaxes inconexas, fantásticas, con personaxes, formas e situacións estrañas que segundo a interpretación freudiana son a maneira de esconder traumas ou desexos insatisfeitos. **O surrealismo ten como antecedentes ao Bosco, Brueghel, Goya e tamén conexión coas vangardas do dadaísmo e o futurismo. Dentro do surrealismo déronse tendencias diferentes entras as que destacan a figurativa (Dalí, Magritte...) e a abstracta (Miró).**

Análise e comentario:

A *Chave dos campos* é unha paisaxe realizada coa técnica de **óleo sobre lenzo con técnica realista, case fotográfica**. É un exemplo do estilo de Magritte, que rodea ás súas obras dun aire misterioso ou enigmático, á vez que cheo de beleza e poesía. Aínda que situemos ao belga dentro do surrealismo, os seus cadros diríxense ao pensamento sobre o que é a realidade. **No cadro percibimos elementos tradicionais como unha paisaxe, a existencia da perspectiva lineal, o xogo de cores con predominio dos fríos que contribúe ao extraño, a importancia da luz, ou un punto de vista alto.**

No fondo observamos unha vista cun campo verde levemente ascendente que nos conduce cara a unhas árbores baixo unha bóveda de cor azul, que ocupa gran parte do espazo paisaxístico (parece frío). A xanela rompeuse coma se tirasen unha pedra e a serenidade crébase cando observamos como os fragmentos de cristal manteñen as imaxes do exterior. Todo iso parécenos ilóxico (os cristais son como pezas dun crebacabezas que reproduce a paisaxe desordenadamente). **Poderíase falar de tres planos:**

-**O plano do cadro percibido en conxunto polo espectador.**

-Un **plano paralelo ao espectador, que é a xanela**, e entre ambos se xera un espazo intermedio onde se atopa o gran enigma.

-Por último o **plano de fondo ou decorado, que representa a paisaxe.**

O gran interese destes cadros está nese plano intermedio. Podería contemplarse a hipótese de que ao romper a paisaxe do cristal, aparece fóra a verdadeira (ver o mundo real fóra de nós). Esta conxuntura levaría a presentar á arte como unha representación, pero nunca é a realidade. Tamén convén ter en conta o significado surrealista do espello (como se existise un reflexo detrás do espectador). **Para os surrealistas, as fiestras representan liberación e un escape ou chave para o noso interior. Neste sentido a obra pódese vincular coas premisas e ideas de Freud (ao romper o cristal da xanela libérase o noso ego auténtico).**



Identificación:

Carnaval do arlequín é un cadro que pertence a **Joan Miró**. Esta obra foi elaborada **entre 1924 e 1925** e forma parte da **arte surrealista**. Hoxe atópase na **Albright- Knox Art Gallery**, en **Búfalo** (Estados Unidos).

Contexto histórico-artístico:

COMO O DE DALÍ

Análise e comentario:

Realizado en **óleo sobre tea nun formato de 66 x 93 cm**, o cadro está realizado a partir de **bosquexos previos sendo á vez unha representación irracional e racional**.

Dende un punto de vista iconográfico, na parte inferior podemos ver unha botella moi esquemática, que ao ser descorchada provoca que salga o fume branco (os soños de muller), mentres que o fume negro transfórmase nun brazo que atravesa o cadro e acaba nunha man branca que sostén a **escaleira (símbolo da evasión cara á liberdade)**. Esta cinta branca e o brazo negro son os eixos que dividen o cadro verticalmente e horizontalmente, remarcado pola chan marrón e a parede *beige*. A continuación unha guitarrista (o seu busto é de cor vermella e a súa cabeza amarela), que co seu brazo esquerdo inicia unha canción -como simboliza o pentagrama-, parece ser seguida polo trino do paxaro vermello sobre fondo amarelo. Mentres, co seu brazo dereito sostén unha cinta coas cores da bandeira española.

Á esquerda figura o arlequín, que loce gran bigote e fuma en pipa (do protagonista sae unha póla cun pequeno insecto azulado que parece perder sangue e pon tres ovos grandes, simbolizando a creación). Así mesmo, **o seu pescozo é moi longo e no seu corpo presenta un oco -en alusión ao estómago baleiro pola fame que padece o pintor-**. O arlequín leva nunha man unha pequena paleta triangular de pintor e na outra unha fruta, que se vai transformar nun dragón que parece entreterse cunhas pelotas. Debaixo do arlequín, **outro insecto coas súas ás de cores primarias e que sae dun dado xoga como un malabarista cunha pequena pelota (simbolizaría a vida alegre e desenfadada)**.

Máis cara á esquerda chegamos á escaleira, cuxos banzos diminúen coa altura e distancia (perspectiva clásica). Na parte alta percíbese unha orela e máis arriba un ollo - símbolo do ser humano- que se evade pola escaleira para alcanzar a súa liberdade ou ben para elevarse desde o terreal ao espiritual. **Moi preto do ollo, hai un cartabón que enlazariamos coa idea masónica do home como creador e construtor. Preto da orela figuran dous peixes voadores (asóciase na simboloxía co aparello xenital masculino, que neste caso voarían cara á femia)**. Na parte central da escaleira aparece unha gran esfera en negro e branco como a lúa (a súa cara visible e a cara oculta). Na parte inferior e entre as patas da escaleira temos un paxaro que se pode interpretar como símbolo do órgano xenital masculino, entre as pernas.

Sobre o chan aparecen formas, e dous gatos vestidos de arlequín que xogan cun nobelo. Sobre o gato amarelo xorde un elemento en forma de insecto (representa o feminino). A mesa (como alusión á

comida e á fame) figura en escorzo e de cor azul, e sostense sobre unha soa pata, na que están presentes un peixe -que parece nadar no mar azul-, dúas froitas, un libro aberto coas páxinas en branco e un mantel. Encima da mesa o globo terráqueo que está atravesado por unha frecha simboliza a ansia de saír da pobreza e conquistar o mundo, vencellado á ambición de Miró. Na parte superior ábrese unha xanela rodeada por unha especie de verme que aparenta ser un cigarro brando co seu filtro amarelo (daquela fumar era un símbolo de elegancia e sofisticación). A fiestra aberta representa a liberdade, e a ilusión permite ver unha lúa en forma de araña, unha pirámide (a Torre Eiffel segundo o autor) e unha árbore vermella. **Na escena global pódese dicir que existe *horror vacui*.**

O cadro **ten gran cromatismo (cores primarias, secundarias e complementarias que se aplican de forma plana)**. Miró representa as figuras de xeito antinaturalista mesturando miniaturas de obxectos reais con outros elementos inventados pola súa imaxinación. O ritmo está marcado polas cores brillantes que moven aos nosos ollos e crean dinamismo (todos os obxectos semellan frotar).

Bloque 6: A Universalización da arte desde a segunda metade do século XX.

A arte na segunda metade do século XX. Onde está o límite?

Introdución.

A gran diversidade de tendencias existentes nas artes plásticas durante este período fai moi complexo unha análise correcta das mesmas en tan curto espazo. A isto engadiremos que os novos medios de comunicación de masas amplían a concepción de artes (aparecen a televisión, os debuxos animados, a música de masas, a informática, etc.), á vez que popularizan as xa existentes.

Como norma **debemos apuntar que as principais escolas artísticas desde 1950 desenvolveranse nos Estados Unidos, principal potencia mundial e lugar ao que moitos artistas van refuxiarse, debido ao ascenso dos totalitarismos e á Segunda Guerra Mundial** (sobre todo europeos que viron o seu mundo devastado tras a contenda, ou ben son perseguidos polas súas ideas políticas). Con todo, non debemos esquecer que no resto do planeta aparecen estados emerxentes que queren demostrar a súa independencia creando arte ou profundando nas súas propias tradicións culturais. Como segunda característica podemos mencionar que a arte do período, principalmente a abstracta, transfórmase en algo incompreensible e inarticulado, que critica a unha sociedade que avanza moi axiña.

Desenvolvemento técnico e plástico.

A nivel pictórico aparecen así tendencias como o informalismo ou o expresionismo abstracto, no que a pintura e a escultura se mesturan entre sí a través de materiais nunca empregados en arte (area, plástico, xeso...). Outras tendencias artísticas van ser a neofiguración, derivada das anteriores. Nos anos 60 destaca o **pop-art** (que subliña o valor iconográfico da sociedade de consumo, que aparece nestes anos), o **hiperrealismo** (que busca a obxectividade da cámara fotográfica), e a **arte conceptual** (profundamente antiburguesa e anticonsumista polo efémero das obras). **A arte posmoderna é outra tendencia onde se observa unha liberdade absoluta á hora de crear. Nomes como Andy Warhol, Jackson Pollock, Antoni Tàpies ou Mark Rothko son referencias absolutas na pintura deste período.**

En canto á escultura, esta transita polos mesmos camiños que a pintura, cunha liberdade absoluta do artista, que traballa con novas concepcións en canto aos ocos, as deformacións, o espazo e a súa incorporación á obra, a abstracción e o movemento. O aceiro corten, as resinas e as luces de neón pasan a ocupar un lugar primordial nas esculturas contemporáneas. Algúns autores representativos serán Alexander Calder, Eduardo Chillida, Claes Oldenburg, Richard Serra, Donald Judd e Dan Flavin.

En arquitectura debemos destacar que a creatividade foi a norma xeral, sobre todo despois das graves destrucións da Segunda Guerra Mundial e coa aparición de novos materiais como o titanio ou a extensión do cemento visto. A renovación arquitectónica impulsada na primeira metade do século XX por Antoni Gaudí, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe cristalizou en estilos como o racionalismo e o organicismo, a cargo de nomes como Alvar Aalto, Óscar Niemeyer e

Lucio Costa. Posteriormente aparecen o tardomodernismo -que esaxera e enzalza os valores tecnolóxicos- (Centro Pompidou), o posmodernismo, que é irracional, e a arquitectura de alta tecnoloxía (*High Tech*), que incorpora elementos da industria, de corte futurista. Neste último grupo atópanse algún dos arquitectos máis afamados da actualidade, como é o caso de Norman Foster, Santiago Calatrava, Frank Gehry, Zaha Hadid ou Richard Rogers.

Prospectiva.

Nun amplo concepto, é fundamental ter presente o termo **minimalismo**, que vai acompañar a maior parte de estilos e obras dos diferentes xéneros ao longo deste medio século, en especial desde 1970 (a palabra fai alusión á expresión –menos é máis-, como forma de simplificación e pureza). En décadas máis recentes deberíamos mencionar novas formas de arte efímeras como o **body art** (onde o corpo humano é o propio lenzo sobre o cal crear) e os **happenings** (recreacións improvisadas en tempo real cuxa misión é transmitir sentimentos ou sensacións).

Como conclusión global podemos dicir que o panorama artístico desde 1950 ata a actualidade é un decorrer de camiños creativos individualizados onde a multiplicidade de puntos de vista e de formas de expresión permiten a consideración do concepto arte como un territorio infinito, onde cabe todo e por tanto non é unha arte para ver, senón para pensar. O obxecto artístico convértese nun mero soporte da información, da idea do artista, que é o ben máis prezado por riba do resultado.

Obras a comentar.



Identificación:

A **Casa da Fervenza**, ubicada no estado de Pensilvania (Estados Unidos) é un edificio deseñado por **Frank Lloyd Wright** entre **1936 e 1939**. Dentro da arquitectura, pertence ao **racionalismo organicista**.

Contexto histórico-artístico:

A semente do Movemento Moderno ten a súa orixe na arquitectura norteamericana de finais do século XIX, concretamente coa Escola de Chicago creadora dunha nova tipoloxía, os rañaceos construídos baixo o espírito utilitario: a forma segue a función.

O triunfo produciuse na década dos anos 20 por medio de tres grandes arquitectos: Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe. Teñen en común o constante afán de descubrir e explorar novas vías, servirse de todo tipo de materiais (formigón armado, aceiro), aplicar a creatividade e a experimentación superando as formulacións clásicas e historicistas. Será sempre unha arquitectura funcional na que prima a habitabilidade fronte á ornamentación. Non significa que non se procure a harmonía. A beleza estará na súa correcta distribución interior, nunha luz convenientemente tamizada, na súa integración no entorno, no benestar térmico e acústico, ...

Pódense diferenciar dúas tendencias: o Racionalismo (Le Corbusier) e o Organicismo (Lloyd Wright). O primeiro fundamentase no emprego de volumes elementais (cubo, cilindro, cono e esfera) dominando a lóxica construtiva. O segundo, cando os totalitarismos e a Segunda Guerra Mundial detiveron a actividade construtiva, desenvolveuse nos Estados Unidos. En resposta á frialdade racionalista, recupera o valor emocional, insiste na adaptación á natureza, defende a harmonía entre as partes e co todo, procura formas escultóricas, máis libres e intuitivas.

Análise e comentario:

A vivenda tamén se coñece como **Casa Kaufman**. É unha mostra de arquitectura civil, pois é a casa residencial da familia que lle da nome. Na actualidade alberga o museo da Western Pennsylvania Conservancy.

A casa compre todos os preceptos teorizados por Wright sobre arquitectura orgánica. Constrúese sobre a fervenza parecendo que a auga mana dela, feito que constitúe un efecto visual, pero tamén existe o efecto sonoro producido polo son da auga ao precipitarse. En canto aos materiais, a casa emprega a pedra autóctona do lugar con aparello irregular, en cachotería para os elementos verticais; o formigón armado nas grandes terrazas horizontais; o vidro para as grandes ventás e estas, remarcadas con estruturas metálicas de cor vermella (co que se integran mellor no exterior e iluminan o interior). A

casa estrutúrase a partir dun núcleo central que é a cheminea vertical e a partir de aí vaise expandindo o espazo en sentido centrífugo mediante terrazas de formigón -en diferentes dirección-, que vistas desde o alto crean o efecto de espazo cruciforme. **Estas plataformas das terrazas outórganlle un aspecto plástico e escultórico.**

A vivenda **ten tres plantas**: na primeira (como planta libre) dispónse un gran salón con cheminea, a cociña e termina coa expansión nunha terraza en voladizo que se apoia en soportes encaixados na roca e vigas de cemento. Desde o interior a sensación é que a auga nace da propia casa. Neste amplo espazo as paredes e a cheminea son de pedra e por tanto o exterior pétreo intégrase no interior. Enriba temos unha segunda planta con dormitorios e baños que á súa vez se abren nunha nova terraza, pero perpendicular á anterior. A terceira planta de menores dimensións consta dun estudo e un dormitorio destinado ao fillo dos Kaufman. De novo prolóngase cara a unha nova terraza. En suma, o arquitecto logrou integrar edificio e entorno, construindo unha estrutura moi dinámica con contrastes entre as verticais das paredes e horizontais das terrazas e tamén entre a cor da pedra, os elementos metálicos e o branco do formigón, que malia as súas formas futuristas, pasa desapercibida no fondo do bosque.

Esta vivenda vai marcar un fito constructivo que aínda a día de hoxe é sinalado como vangardista e rompedor, sendo referente para numerosas vivendas funcionais que adoitan erixirse en moitas das nosas cidades, vilas e aldeas.



Identificación:

A seguinte imaxe permítenos ver o **Museo Guggenheim** de **Nova York**, obra de **Frank Lloyd Wright**. Foi inaugurado en **1959** e forma parte do **organicismo arquitectónico**.

Contexto histórico-artístico:

O Museo é xunto á *Casa da Fervenza* a obra máis famosa do arquitecto Frank Lloyd Wright, que recibiu o encargo aos seus 76 anos. As formas curvas do museo contrastan co resto das estrutura ortogonais da gran urbe estadounidense, colmada de rañaceos e onde o pouco espazo dispoñible adquire un gran valor económico. O promotor foi o magnate Solomon R. Guggenheim, quen chegara a coleccionar unha importante mostra de obras de mestres das vangardas e da arte abstracta de pintores europeos como Vasili Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso e Piet Mondrian.

O museo tardou quince anos en edificarse, dando como resultado que ningún dos grandes protagonistas da súa construción o visen rematado (Guggenheim morrera en 1949 facía dez anos e Wright fíxoo seis meses antes da súa apertura). Na actualidade é un dos museos máis frecuentados do mundo, tanto polo seu contido como polo continente.

Análise e comentario:

O edificio é en esencia unha gran rampla circular que trepa arredor dun patio de formigón e que remata nunha gran cúpula de cristal, como se dun moderno Panteón se tratase.

Wright crea unha **estrutura en forma de rampla de seis tramos cun sentido de espiral, que se van achegando cara ao centro. As paredes do interior da rampla inclínanse cara a dentro creando unha estrutura de cono, en cambio as paredes exteriores inclínanse cara a fóra para contribuír ao efecto visual contrario. Este sentido ascendente ten como foco central a cúpula, destacada mediante unhas vigas radiais que saen das paredes.** Desta forma, os visitantes podían usar o ascensor ata o último nivel e ir descendendo comodamente, mesmo aqueles que requirisen cadeira de rodas (toda unha innovación para a época).

O exterior do Museo Guggenheim é un cilindro branco de formigón reforzado que parece xirar cara o ceo como nun gran remuíño. É como unha grande estrutura escultórica. Existe un volume complementario na outra esquina da mazá, que queda enlazado mediante unha gran laxa horizontal e que serve de marquesiña ao conxunto. Un aspecto, non apreciable, é que o edificio está afundido en relación ao nivel da rúa e separado por unha xardineira -con cobertura vexetal- que o integra en Central Park (este aspecto era importante xa que o parque proporcionaría un alivio fronte ao ruído e á conxestión causado pola cidade. Ademais, a natureza forestal da área daríalle un sentimento de inspiración ao museo). Con isto semella coma se o museo crecese desde o fondo da terra. **As referencias á natureza, comúns na obra de Frank Lloyd Wright, fan que esta obra de arte en sí mesma poida considerarse tamén orgánica, aínda estando nun entorno urbán.**



Identificación.

O *Pavillón alemán para a Exposición Universal de Barcelona de 1929* foi construído nese mesmo ano por Ludwig **Mies van der Rohe**. O seu estilo é o **racionalismo funcionalista, dentro do movemento moderno de arquitectura.**

Contexto histórico-artístico:

Construído no ano 1929 para ubicarse en Montjuïc, foi demolido despois da Expo, pero debido ao interese que despertou e ao seu posterior recoñecemento, favoreceuse á súa reconstrución no mesmo emprazamento, que concluiría en 1986.

O edificio estaba destinado a albergar a recepción oficial presidida polo rei Alfonso XIII xunto ás autoridades alemás. Coñecido como unha das obras máis relevantes da arquitectura contemporánea, o Pavillón caracterízase pola simpleza radical da súa organización espacial e formas, xunto coa elegancia dos materiais aplicados. Froito da continua análise á que foi exposta ao longo dos anos, **atribúenselle distintas influencias entre as que destacan o particular gusto do seu creador pola arquitectura tradicional xaponesa, o suprematismo e o neoplasticismo.** Por unha banda cumpre con unha función protocolaria

(recibir a personalidades), pero tamén **simbólica ao reflectir os valores da República de Weimar que se implantou en Alemaña despois da I Guerra Mundial (transparencia, austeridade, racionalismo e democracia), en oposición ao vello Imperio Alemán, autoritario e belicista.**

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) foi un arquitecto e deseñador industrial xermano-estadounidense. Xunto a Walter Gropius, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, é amplamente recoñecido como un dos pais da arquitectura moderna. **Do mesmo xeito que Gropius, foi director da *Bauhaus* e ambos se exiliaron a EE.UU. en 1937 ante a consolidación do nacionalsocialismo.**

Análise e comentario:

Nesta obra Van der Rohe vai a expoñer de xeito radical algunhas das bases en que se asenta o Movemento Moderno como vai ser a **planta libre levada aquí esta idea ata o extremo, o uso dos novos materiais prescindindo do adorno non necesario ou o sostén da cuberta (e do edificio) sobre pilotes.** Os materiais empregados nos falan da modernidade da arquitectura: aceiro, vidro e tres variedades de mármore e ónix.

É un edificio con claro predominio das formas rectas e sobre todo horizontais que se acentúan cos grandes voladizos e con formas xeométricas baseadas nun xogo independente e ortogonal de planos que se superpoñen e forman módulos rectangulares, similares aos da pintura neoplasticista de Mondrian. Como edificio aberto e libre, carece de portas e os espazos non son totalmente pechados, feito que anima aos espectadores para ir descubrindo o edificio como algo fluído. Por outra banda **tamén existe certa integración entre interior e exterior, estando pouco definidas as barreiras entre ambos grazas á transparencia das súas ventás e dos reflexos das distintas superficies** (mármore puído, vidros e láminas de auga). Pero aínda que o edificio é vidriado, algúns dos cristais son opacos, establecendo un control das vistas. **O edificio non ten unha fachada tradicional en sentido estrito; levántase sobre un pódium rectangular ao que se accede a través dunha escaleira O pavillón pode considerarse dividido en zonas limpas (terraza, patio, recepción e administración).**



Identificación:

O ***Edificio Seagram*** é un rañaceos construído en **Manhattan** (Nova York) entre os anos **1954 e 1958**. É obra de Ludwig **Mies van der Rohe**. Pertence ao **estilo internacional**.

Contexto histórico-artístico:

Fuxindo do nazismo e unha vez nos Estados Unidos de América, Mies van der Rohe vai optar pola corrente enclavada dentro da Arquitectura Moderna denominada como **Estilo Internacional**. Esta nova concepción é **propia de mediados do século XX e propugnaba una forma de proxectar universal e desprovista de rasgos racionais, caracterizada no formal pola súa énfase na ortogonalidade e o emprego de superficies lisas, pulidas e desprovistas de ornamento**.

O Estilo Internacional **xorde nun contexto histórico de acelerada evolución da tecnoloxía e ante a necesidade de novos modelos edificatorios, residenciais e de traballo**. A este feito únese a incomodidade de algúns arquitectos co eclecticismo de finais do século XIX, que daba moita importancia aos adornos, moitas veces sen unha relación clara coa finalidade da obra. **A invención do formigón armado e a mellora nas aleacións do aceiro fixeron posible a construción en altura e o apoxeo desta nova corrente**.

Análise e comentario:

O *Edificio Seagram* é un clarísimo exemplo dun estilo cuxo fin era provocar unha ruptura coa tradicional configuración de espazos, formas compositivas e estéticas. **Utilízanse novos materiais da industria como o formigón armado, o aceiro laminado e o vidro**. Para Mies van der Rohe o máis importante era a función da obra no canto da estética e por tanto a forma era consecuencia da función. A fachada caracterízase pola ausencia da decoración.

É un rañaceos de planta rectangular, de 157 metros de altura (39 plantas) completamente acristalado o que fai que toda a parte interna do edificio estea tan iluminada e nos de unha sensación de maior espazo. **Todo o perímetro exterior de abaico ata arriba, deixa á vista a estrutura do edificio, aínda que non cós verdadeiros elementos estruturais, senón cunha “pel” de bronce que exterioriza esa estrutura interna**. Así se soldaron nos marcos das fiestras elementos verticais que ó tempo que reforzaban a fachada potenciaban a verticalidade do edificio. Hai que indicar que segundo a lexislación americana antiincendios os revestimentos exteriores do edificio tiñan que ser metálicos o que se corresponde coa estrutura interna do edificio de tal maneira que temos unha reprodución no exterior do interior do edificio.

Son moitas as singularidades deste edificio. En primeiro lugar, **ocupa o mínimo espazo posible, xa que o solo neoyorquino tiña prezos desorbitados**. En segundo lugar, **realiza toda unha homenaxe á arquitectura clásica, deseñando o rañaceos no seu trazado vertical coma se fose unha xigantesca columna na que son apreciables a basa (neste caso, o vestíbulo), o fuste (as distintas plantas) e o capitel (distinguíble claramente nos tres últimos pisos, de deseño diferenciado)**. O edificio *Seagram* destaca tamén por atoparse retranqueado respecto a a aliñación da avenida na que se sitúa, xerando ante si unha pequena praza cunha lámina de auga a cada lado (esa praza permite á construción respirar no medio dun conxunto urbano no que a densidade edificatoria deixa apabullado ao espectador).

En definitiva, o mellor Mies van der Rohe constrúe aquí un edificio de liñas depuradas, sen ningunha concesión ao ornamental; pura mostra da súa mentalidade racionalista. O resultado é unha obra de gran elegancia arquitectónica no que o uso mesurado de poucos elementos dá como resultado un símbolo do novo mundo que chegaba despois da Segunda Guerra Mundial. **Trátase do minimalismo feito realidade, ilustrando o lema do arquitecto: “menos é mais”**.



Identificación:

A **Vila Savoia** é unha edificación emprazada en **Poissy-sur-Seine (nas aforas de París)**. Construíuse entre **1929 e 1931** e o seu artífice foi **Le Corbusier**. Forma parte da **arquitectura racionalista funcional**.

Contexto histórico-artístico:

Cara a finais do século XIX obsérvanse xa algunhas tendencias que rexeitan o decorativismo da arquitectura modernista ou *Art Nouveau* (representada por Gaudí, Horta, Guimard...) e inclínanse por unha arquitectura plenamente racional na que a función determine a forma. Concluída a I Guerra Mundial e en relación tamén coas vangardas artísticas, algúns arquitectos expoñen unha arquitectura que responda ás necesidades sociais en cuestións de vivenda e urbanismo. Para este fin defenderán **unha nova arquitectura desprovista de toda decoración, sinxela e de liñas puras. Nesta nova arquitectura incorpóranse os novos materiais como o ferro, vidro e formigón armado. A este tipo de arquitectura coñecemos como racionalista.**

Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret-Gris), nado en Suíza pero nacionalizado en Francia, é a **figura máis popular e influínte da arquitectura contemporánea**. Arquitecto, urbanista e escritor, defendeu a necesidade de adaptar a construción ás necesidades do momento, para o que non era suficiente unha modificación formal senón que era preciso racionalizar e estandarizar a arquitectura como se dunha fabricación industrial se tratase. Segundo escribe no seu libro *Cara a unha arquitectura, as vivendas han ser máquinas para vivir, realizadas en serie e cunha grande economía de espazo. O modelo válido tanto para vivendas individuais como para bloques fundaméntanse en formas xeométricas puras (rectángulo, cilindro e cubo), volcado ó interior, sen elementos decorativos engadidos e con medidas a escala humana para o que se serviu dun sistema de proporcións propio.*

Análise e comentario:

Estamos ante unha construción de aceiro, vidro e cemento, polo que materialmente podemos falar de elementos novidosos para a época.

A *Vila Savoia* é un modelo da posta en práctica das ideas do arquitecto comprendidas nos seus **“cinco puntos para unha nova arquitectura”**, sendo mostra dunha gran sobriedade e un exemplo da chamada arquitectura racionalista ou Movemento Moderno:

”:

1. Construción sobre pilotes ou piares, así por unha banda se illa á casa da humidade pero tamén permite facer un xardín.
2. Planta libre porque os novos materiais permitían prescindir dos muros de carga ou tabiques.
3. A fachada libre, é dicir sen función sustentante.
4. Xanelas continuas, ao perder o muro a súa función sustentante, permitindo a realización de cristaleiras que permiten a visión do exterior.
5. Terraza-xardín ou azotea que substitúe ao tellado de dobre vertente.

O seu aspecto exterior é xeométrico con forma de paralelepípedo, levantándose sobre o chan sobre pilotes de formigón armado para illar a casa da humidade. Está pintada de branco e rodeada dun xardín. A casa ten tres plantas conectadas ben por unha escaleira helicoidal ou mediante unha rampla que vai desde o nivel dos pilotes á azotea e á terraza axardinada. Esta rampla é nova pois atende ás ideas de *Le Corbusier*, para quen as escaleiras compartimentan ou dividen as plantas mentres que as ramplas enlazan unhas con outras.

Estruturalmente, a planta baixa, rodeada por eses soportes mencionados inclúe o garaxe e a zona de servizo. No primeiro andar, o muro foi substituído por unha gran ventá corrida que permite a entrada da luz e tamén ver o exterior. Nela o mestre suízo aplica a idea de planta libre e organízaa do seguinte modo: Nun dos seus lados o gran salón ábrese cara á terraza mediante unha cristaleira; nos outros lados sitúa o comedor, os dormitorios, a cociña e baños. Neste espazo os tradicionais tabiques de ladrillo ou doutros materiais substitúense por cristaleiras. Na parte superior a casa carece de teito e no seu lugar aparece a terraza-xardín que enlaza coa vivenda mediante unha rampla ata o solárium. As formas redondeadas desta terraza contrastan coas rectas no resto do edificio.



Identificación:

A composición que vemos denomínase **Un: Número 31**. Trátase dunha obra de **Jackson Pollock** de **1950**. Encádrase dentro do **expresionismo abstracto** e pertence ao **MoMA de Nova York**.

Contexto histórico-artístico:

Acabada a Segunda Guerra Mundial e destruída Europa, configúranse dous grandes centros de poder que axiña van iniciar unha loita pola influencia no mundo que se coñece como a Guerra Fría. O foco da arte occidental trasládase desde París a Nova York e na “Cidade dos rañaceos” nacen novas correntes como o expresionismo abstracto, que contará rapidamente co apoio entusiasta da crítica.

Esta pintura é a **expresión dunha época marcada por profundos cambios sociais e políticos nun mundo que acaba de saír dunha guerra mundial, que vén de descubrir o horror dos campos de concentración, que está a experimentar coa bomba atómica -Hiroshima e Nagasaki- e que se acha inmerso no comezo da Guerra Fría.**

O expresionismo abstracto é un estilo que aparece favorecido pola apertura do MoMA e tamén do Guggenheim. **En 1942 un grupo de autores das vangardas decide xuntarse na cidade estadounidense, adoptando como características os cadros de gran formato, o automatismo, a pincelada visceral, a xestualidade dos pintores e a expresividade instantánea** (o chamado *action painting*, ben mediante *dripping* ou goteo ou *splashing* ou chorreado). **Esta arte “libre” serviu de contrapartida fronte ao realismo social soviético.**

Análise e comentario:

A Composición nº 1 é unha obra de dimensións enormes, unhas dimensións heroicas que evocan a grandiosidade dos grandes lenzos do pasado pero que era absolutamente novo na pintura moderna. Como todas as outras composicións xa non hai título, simplemente nomea as obras con números para abrir o significado da obra e non limitala coa significación dos títulos.

Coloca o lenzo directamente sobre o chan, pois como el mesmo explica así sente que está dentro da pintura, xira no seu redor e entra nela, incluso quedan as pegadas das súas mans na parte superior dereita. **O pintor xa non se sitúa diante do cadro senón que se mete dentro del. Do mesmo modo, o gran formato fai que o espectador non contemple a obra senón que se sinta dentro dela, que quede preso nese entretecido de cor que o pintor lle ofrece.**

Trátase dun óleo sobre lenzo que tamén emprega esmaltes, nun formato de gran tamaño (de 2,7 x 3,5 metros). Seguindo un procedemento habitual do autor, non ten marco, xa que primeiro pintaba e logo recortaba. A idea de Pollock era conseguir un estado de inspiración para, mediante o automatismo, conseguir unha representación libre (o *Action painting*). O proceso que o autor seguía era sinxelo: despois de colocar o lenzo sobre o chan e ter a pintura ou esmaltes a man, adoitaba anular a súa conciencia ben con alcol ou outras substancias, comezando a danzar e bailar, deixando liñas espontáneas e gotear ou chorrear a súa pintura en diversas capas de maneira desenfreada, para que desta forma aflorase o subconsciente.

Cando pintaba non adoitaba utilizar pinceis senón paus, coitelos, o propio bote ou tubos de pintura experimentando con materiais como vernices, acrílicos, aluminio, cristais, area... O resultado son liñas e trazos enérxicos que van e veñen como nun furacán, as cores puras non interactúan entre elas, senón que se superpoñen amarelos, grises, azuis e negros ben como manchas ou chorreando (*dripping*) enchendo todo o lenzo, é dicir, *horror vacui*. **Non existe un tema, senón que do mesmo xeito que no jazz, a obra vaise realizando e formando a medida que se executa, xurdindo múltiples variacións. A mirada do público desprázase ou percorre todo o cadro cara aos bordos, onde o único importante é o acto de pintar.**



Identificación:

Pintura, do autor **Antoni Tàpies**. Data de **1955** e atópase no **Museo Reina Sofía** (Madrid). Pertence a un estilo coñecido como **informalismo**.

Contexto histórico-artístico:

O triunfo de Franco na guerra cívil supuxo un duro golpe para as vangardas españolas, bastante vinculadas coa Segunda República. Os dous grandes grupos do informalismo en España apareceron con serias dificultades en Barcelona e en Madrid. No grupo catalán Antoni Tàpies vai ser o gran referente, mentres que no madrileño, Antonio Saura e Manolo Millares van ser os nomes máis destacados.

O barcelonés Antoni Tàpies (1923-2012) iníciase en *Dau al Set*, un grupo artístico vangardista de Cataluña creado ao redor da mesma revista en 1948. De inspiración surrealista, o seu propio título (en castelán “La séptima cara del dado”) xa delata o seu carácter rupturista. Tàpies deslígase dese grupo a comezos dos anos 50, tras superar a súa etapa figurativa e surrealista, perfilando paulatinamente o seu traballo cara á abstracción e cara á integración no cadro de elementos matéricos como areas, cordas, palla, teas, madeira, cemento... aos que ás veces rabuña, raspa, corta (*gratagge*) creando superficies con relevos e valores táctiles -que se poden apalpar-. Todo isto son características do chamado informalismo matérico, no que a materia se converte na auténtica protagonista.

Análise e comentario:

Elaborado con técnicas mixtas sobre un soporte de lenzo, Tàpies adiciona aspectos como a obsesiva repetición dun número reducido de obxectos como portas, pés ou zapatillas ás que se unen caligrafías e signos, especialmente as cruces ou as iniciais “A” e “T” do seu apelido. Ademais, como elementos pictóricos utiliza densos empastes de cores terrosos (marróns, ocre, *beige*), grises e brancos sucios. Nestes cadros, e en concreto en *Pintura* existe un simbolismo ou lectura ás veces difícil.

As obras de Tàpies deste período e da década seguinte, representan unha novidosa e persoal linguaxe baseada na liberdade absoluta do artista, na que **os valores plásticos baséanse tanto no visual como nas calidades táctiles dos materiais empregados (as chamadas texturas)**. Neste tipo de obras, Tàpies realiza “auténticos muros nos seus cadros”, ás veces con composicións moi estruturadas e sereas, e outras máis libres e violentas. **Son obras relacionadas coa abstracción, introducindo ás veces signos (na presente obra, por exemplo, un elemento cruciforme na esquerda do lenzo), caligrafías ou números. Neste tipo de obras, o material convértese no protagonista absoluto co que o autor xera unha estética, e non ao revés.** A través da materia, Tàpies descubre un novo mundo, “a poética da materia”, alonxado do concepto tradicional do estético ou dunha proposta formal pechada. Un novo mundo no que crea un estilo moito máis libre (aínda que non indefinido), capaz de evocar un universo novo de sensacións para o espectador.



Identificación:

Esta peculiar escultura leva por título ***Equivalent VIII***. O seu autor é **Carl Andre**, que a elabora en **1966**, sendo un referente do **minimalismo**. Atópase na **Tate Gallery**, en Londres.

Contexto histórico-artístico

Trala IIGM comeza unha nova etapa na arte estreitamente vinculada coa evolución dos tempos. Créanse múltiples e novidosas formas de expresión debidas á total liberdade de creación para reinterpretar a nova realidade. Estas tendencias establecen unha ruptura coas correntes estéticas anteriores, e nelas búscase a orixinalidade e provocar unha nova ollada do espectador ante a obra da arte. **Nos anos 60 e 70**

naceron e desenvolvéronse, paralelamente, novas correntes de expresión artística, como a Pop-Art, a Op-Art, a nova Figuración, a Arte Conceptual ou a Arte Minimal. Os trazos característicos do Minimalismo serían: a repetición dun elemento sinxelo, a falta de límites precisos (obras que poden continuar indefinidamente no espazo), o uso de elementos xeométricos que aportan sinxeleza, a redución da obra aos seus mínimos materiais e prescindindo do accesorio, a importancia da estrutura sinxela formada con elementos simples.

Os artistas deste movemento reducen os detalles ó máximo (de aí o nome do estilo), apostando pola simplicidade e eliminando os elementos sobrantes. Ademais de formas xeométricas simples tamén empregan cores puras, para conseguir orde e precisión. Hai tamén un **desexo de ocultar a man do autor e así as obras soen ter un acabado industrial, impersoal que lles quita calquera aspecto de manualidade**. É unha arte na que **a obra non quere representar nada, simplemente é**. Os obxectos teñen a **única finalidade de facernos experimentar como nos afecta a súa presenza, tanto a nos coma ó espazo que habitamos**.

Análise e comentario:

Esta escultura é unha **serie de 120 ladrillos refractarios, colocados nun rectángulo de 6 x 10 en dúas capas**. A forma de cada un dos ladrillos é distinta, pero teñen a mesma masa, o mesmo peso e o mesmo volume, o que os fai ser equivalentes. **Dispóñense directamente sobre o chan porque deste xeito se converte en parte do espazo, facendo que o espectador se relacione coa obra**.

Vemos dúas capas de ladrillos superpostos, idénticos na práctica, sen características individualizadas, inidentificables. A escultura ou volume exténdese horizontalmente, sen apenas levantarse do chan. Aseméllase a un solo, e sen embargo, ten certo grosor. Podería ser un podio, pero non realza suficientemente o que podería soportar. Tampouco é un verdadeiro volume. Evoca unha construción en marcha, cando apenas se alza do chan, aínda que sexa unha obra concluída.

Decenas de ladrillos unidos, cada un independentemente non é nada, pezas industriais, moldeadas en serie, partes dun conxunto que se transforma nunha obra poderosa. Os ladrillos soltos non teñen importancia, non chaman a atención. Pero conxuntados marcan un espazo, que ocupan sen constituír ningunha barreira.

A obra de André non dá pé a ningunha interpretación ou mensaxe, pero resiste a ollada. O espectador rodea a obra respetuosamente, case percibindo como destaca a individualidade de cada ladrillo. A trama ortogonal das xuntas é visible, como se os ladrillos (invisibles e case illados por separado), cobrasen presenza cando se lles mostra en grupo, formando parte dun conxunto ou “comunidade”. O autor dicía que a súa obra é estética, materialista e comunista: **É estética porque carece de forma transcendente de espiritualidade e de intelectualidade. Materialista porque está feita dos seus propios materiais, sen pretensión fronte a outros materiais. E comunista porque a súa forma é igualmente accesible a todos**.

Se nos fixamos con detalle, podemos descubrir mínimas diferenzas de cor e de textura en cada bloque, leves imperfeccións que personalizan cada peza, realizando a masa aos ladrillos, sen que estes deixen de constituír un bloque sólido e harmonioso.

En 1966, na inauguración desta obra, houbo unha gran polémica e críticas por parte da prensa, xa que para a opinión pública era “un montón de ladrillos” que costara 2.000 libras esterlinas. A obra, refeita en 1969, foi adquirida pola Tate Gallery en 1972, continuando a polémica, aínda que na actualidade “Equivalente VIII” está valorada en 850.000 libras.



Identificación:

Unha e tres sillas é o nome desta composición que **Joseph Kosuth** presentaba en **1965**. Actualmente pódese admirar no **MoMA**, onde representa á **arte conceptual**.

Contexto histórico-artístico

Trala IIGM comeza unha nova etapa na arte estreitamente vinculada coa evolución dos tempos. Créanse múltiples e novidosas formas de expresión debidas á total liberdade de creación para reinterpretar a nova realidade. Estas tendencias establecen unha ruptura coas correntes estéticas anteriores, e nelas búscase a orixinalidade e provocar unha nova ollada do espectador ante a obra da arte.

A **Arte Conceptual** é unha corrente experimental nada nos anos 60. Trátase dunha arte interesada polas ideas, ás que considera o motor e a esencia da obra de arte. **Non importa tanto o obxecto representado como as ideas que se queren representar**. Inclúe tanto as obras realizadas con materiais de escaso valor como os artistas que realizan exhibicións de se mesmos.

Para a **Arte Conceptual**, os obxectos que nos rodean e cos que intreactuamos cada día son os que crean o mundo. Pero ditos obxectos non existen ata que non lles damos un nome ou unha explicación. **Non forman parte da nosa vida ata que non adquiren un significado, pasando así do mundo das ideas a formar parte do noso entorno**. Esta reflexión xa a plasmara no seu momento o dadaísta Marcel Duchamp, quen apostara por presentar os obxectos como ideas e crear arte a partir deles. Para os expertos, Duchamp e os seus “ready-mades” foron a orixe da Arte Conceptual do século XX.

Neste marco, na Arte Conceptual prevalece a visión dos obxectos como a idea do mesmo, como elementos conceptuais sobre a súa representación física ou a propia realización artística. Deste xeito, a exhibición final da obra carece de valor respecto ao proceso creativo e a elaboración da obra, así como os produtos intermedios (bocetos, apuntes). **É a Arte Conceptual unha forma de expresión onde os obxectos presentados invitan á estimulación intelectual do espectador, destacando na obra de arte esta capacidade de estimulación sensorial**. Os medios utilizados para esta finalidade son o texto, a fotografía ou o vídeo, os cales presentan todas as características necesarias para levar a cabo a misión de que a idea trala obra é máis importante que a obra en si.

Análise e comentario:

Nesta obra aparece unha cadeira plegable, unha fotografía da mesma a tamaño real e un letreiro coa definición do termo dun dicionario. Unha obra que el mesmo define como “antiformalista”, e que **é unha mesma reflexión dende tres puntos de vista ou perspectivas distintas: mediante o obxecto físico (a cadeira), a súa representación icónica (a fotografía da mesma cadeira), e mediante o elemento lingüístico (a palabra que designa ao obxecto e a súa definición)**. Deste xeito, Kosuth chama a atención

sobre un triple código de aproximación á realidade: un código obxectivo, un código visual e un código verbal (referente, representación e linguaxe). Estes tres códigos ou situacións parecen preguntarse se se trata do mesmo elemento, tratando de captar a natureza conceptual da obra, reducindo a obra á súa esencia filosófica, intelectual e lingüística.

Trátase, polo tanto, dunha obra emblemática do inicio da Arte Conceptual. **Con ela, o artista conceptual pon de manifesto que non é necesaria a creación dos obxectos: resulta suficiente a definición dos mesmos. Coa elección de obxectos cotiás e sen vinculación coa arte (unha cadeira corrente e vulgar), Kosuth convirte ditos obxectos en arte.**

Neste sentido, iníciase na arte unha etapa antiformalista, usando un código que se aproxima á realidade a través dunha mesma reflexión dende distintas perspectivas, cun compoñente visual e verbal. Separando estética e arte, Kosuth pretende que a obra sexa unha proposición analítica: se a obra é vista dentro do seu contexto como arte, non proporcionan ningún tipo de información, polo que a obra debe ser unha presentación das intencións do artista, que nos está a dicir que esa obra concreta é arte (“se alguén di que é arte, é arte”).

O radical prantexamento da creación artística, visto como un mero produto de consumo, pretende ser eliminado por parte dos conceptualistas como Kosuth, mediante a redución das obras artísticas á mínima expresión obxectiva. Esta liña artística, fora iniciada por Marcel Duchamp cando unha cousa cotiá como un urinario se converte en obxecto de museo, anulando a súa función utilitaria, e todo isto faino provocando un impacto no espectador.

Curiosamente, pese ao rexeitamento do mercantilismo na arte por parte de Kosuth, a súa obra exhibese nos máis importantes museos do mundo na actualidade.



Identificación:

Este conxunto de imaxes pertencen á serie **Marilyn**, de **Andy Warhol**. Elaborados en **1962-64**, forman parte do **pop Art**. O autor elaborou moitas versións con esta temática ao longo da década, xogando co formato, coas cores e co número de repeticións. O orixinal pertence á **Tate Gallery**.

Contexto histórico-artístico:

O pop art ten a súa orixe en 1947 en Escocia, pero o seu auxe sitúase a finais dos anos 50 e na década dos 60, coincidindo co triunfo en Estados Unidos da sociedade de consumo. É unha cultura destinada ás masas, que aparece nuns anos de progreso económico, de rexuvenecemento social e de culto cara ás grandes estrelas da música e do cine. **Artisticamente, este movemento debe situarse dentro dunha volta á figuración como reacción ante a arte elitista do expresionismo abstracto.**

Nesta arte rexuvenecedora, ás veces preséntanse os contidos de forma divertida, e noutras é unha vía para a crítica cara ao consumismo que nos atrapa e aliena. A repetición ata a saciedade desas imaxes populares nos medios de comunicación, conduce á súa banalización ou cousificación, algo que de tanto consumirse queda gastado e sen contido (por exemplo o mito do “Che” Guevara, que perde o seu significado revolucionario cando se converte na imaxe dunha camiseta). Esta obra é unha das primeiras que Andy Warhol fixo tras coñecer o suicidio en 1962 de Marilyn Monroe, actriz e verdadeira *sex-symbol* dos 50. Warhol produce a súa obra coma se fose unha máquina -cunha analoxía coas máquinas de produción en serie-, de feito o seu estudo artístico chamábase *The Factory*.

Como figura artística, Andy Warhol (1928-1987) foi un polifacético artista estadounidense, natural de Pittsburgh pero de orixe eslovaca, adicado por igual á pintura, escultura, fotografía, publicidade, etc. Este autor foi en si mesmo unha icona dos 60 ao ser un símbolo da modernidade, actuando de enlace entre os artistas, os intelectuais, as modelos, os homosexuais, as *celebrities* e moitos millónarios da sociedade de Nova York. Os temas máis utilizados polo autor son obxectos de consumo como as latas de *Coca-Cola*, as sopas *Campbell*, e moitas estrelas do cinema, da música e da política como Elvis Presley, Liz Taylor, os *Beatles*, Michael Jackson, Audrey Hepburn, Ernesto Guevara ou Mao Zedong. Con estas representacións tan populares e coñecidas achegaba a arte ao gran público, que se convertía así en consumidor.

Análise e comentario:

Tecnicamente, a obra é unha **serigrafía sobre lenzo. A técnica en cuestión permitía imprimir fotografías de gran tamaño sobre o lenzo, que logo se retocaba con cores moi expresivas de tinta vinílica ou pintura acrílica.**

Desde o punto de vista formal **son retratos figurativos**, e aínda que con certo parecido á fotografía de Marilyn, ninguén podería dicir que é ela, senón unha representación, parécese á actriz nos beizos, ollos, cellas, pestanas, rizos do cabelo e no óvalo da cara. **Apenas se aprecia volume, aínda que se percibe o sombreado no pescozo e nos cabelos con efecto de claroscuro, nunha representación esencialmente plana. Non existe efecto de profundidade ou perspectiva. Destacan as cores, que son intensas, vibrantes e rechamantes sen apenas gradación xa que non existe efecto de luz e se distribúen por zonas** (o amarelo no pelo, o rosa no óvalo da cara, vermello nos beizos, turquesa nas pálpebras dos ollos...).

A expresión, se nos fixamos durante uns minutos, non transmite nada, de xeito contrario aos grandes retratos da arte renacentista ou barroca. **Tampouco existe nin ritmo nin movemento. A repetición en serie destas imaxes viría a significar a súa conversión en cousas triviais e en obxectos de consumo.** Esta obra encádrase nunha serie de cadros que o artista realiza a inicios dos anos 60 de personaxes famosos como James Dean ou Marlon Brando, obxectos do mundo cotián como as botellas de Coca Cola ou os botes de sopas Campbell. Todos eles símbolos da sociedade do momento que mostran a súa superficialidade, a banalidade sen ningún tipo de subxectividade ou reflexión persoal.

A obra pertence a unha serie na que remite o mesmo motivo ata a saciedade, algo que lle permite a técnica da serigrafía que se convertería no seu selo persoal. **A Warhol gústalle a impersonalidade froito deste tipo de traballo semiautomático, pois el chegou a afirmar que o que mais lle gustaría sería acabar convertido nunha máquina.** A cara de Marilyn, reproducida infinidade de veces, resaltaba a superficialidade e a banalidade da fama como algo pasaxeiro e no fondo, tráxico. Warhol, que buscaba obsesivamente a fama e que chegaría a ser toda unha estrela en vida no ambiente de Nova York, adoraba todo o que tiña que ver coa fama e a súa fugacidade. **Chegaría a afirmar que toda persoa ten dereito a quince minutos de fama.**

Así pois, partindo dunha imaxe popular, modificando as cores, acada un resultado visiblemente distinto pero obxectivamente igual.



Identificación:

Os fotogramas de “*Art must be beautiful, Artist must be beautiful*”, unha *performance* de Marina Abramović. Foi filmada en 1975 para o Festival de Arte de Charlottenborg, en Copenhague (Dinamarca).

Contexto histórico-artístico:

Dentro das diferentes tendencias da arte conceptual atopamos as manifestacións non duradeiras, onde destacan os *happenings*, o *Land Art*, o *Body Art* e as *performances*. Nestas últimas, **os artistas levan a cabo un espectáculo efímero destinado a provocar emocións e sentimentos no público, pero sen facelo partícipe directo da representación.**

Esta tipoloxía artística caracterízase por incluír diferentes rituais e xestos, introducindo elementos novidosos como poden ser os coitelos, o lume, a electricidade, o petróleo... e xogando con estados psicofísicos como a consciencia, a dor, ou o trance. **As *performances* adoitan ser filmadas e fotografadas para que quede constancia a futuro.**

A pioneira na arte da *performance* é Marina Abramović, unha artista serbia que iniciou a súa carreira a comezos dos anos 70. Activa durante máis de catro décadas, descríbese a sí mesma como a “madríña da arte da *performance*”. O traballo desta singular creadora explora a relación entre artista e audiencia, os límites do corpo e as posibilidades da mente.

Análise e comentario:

O formato é moi sinxelo. A artista sitúase espida fronte a unha parede branca e o cámara ubícase fronte a ela (toma o sitio dun espello), de xeito que Marina Abramović queda mirando aos ollos ao espectador.

Na grabación desta *performance* que representou en Copenhague, pódese ver a Abramović peiteando agresivamente a súa melena. Con un cepillo nunha man e un peite na outra, pásaos polo seu cabelo mentres repite a frase que da título á obra (“a arte debe ser bela, a artista debe se bela”). A súa voz e o seu xesto denotan dor, aínda que nalgún momento parece entrar en trance. Cando comeza a grabación, a muller amósase repousada para ir adquirindo unha actitude obsesiva e agresiva, subindo o volumen da voz, a rapidez das repeticións léxicas e coa respiración máis entrecortada.

O traballo de Marina pode lerse como masoquista, pero tamén como liberador do corpo e a alma das restricións impostas pola cultura, e tamén do medo ante a morte e a dor física. A *performance* tamén ten un significado feminista, pretendendo criticar o culto á imaxe persoal que a muller ten que amosar, alén do seu desempeño profesional. **Para Marina Abramović, a arte tiña que perturbar, deixando o valor estético nun plano moito menos importante.**

Desde os seus inicios, Abramović sempre empregou o seu corpo como materia prima e territorio para a experimentación. Ela é a obra de arte en sí mesma, pero esa obra de arte non ten sentido sen o público nin se entende sen o intercambio de enerxías que se produce entre artista e espectadores. En ocasións, a artista permitiu ao público interactuar con ela e dispor do seu corpo a pracer, poñendo en risco a súa seguridade persoal.

A *performance* segue a ser un valor á alza no panorama creativo e ten parentescos coa acción poética, a intermedia, a poesía visual e outras expresións da arte contemporánea. Algúns críticos chaman a tales expresións *live art*, *action art*, intervencións e *manoeuvres*.



Identificación:

Este conxunto de imaxes realizadas entre 1977 e 1980 pertencen á serie *Untitled Film Stills*, de **Cindy Sherman**. Constitúen un fito na **fotografía contemporánea** e pertencen ao **posmodernismo**. A colección pódese desfrutar no **MoMA**.

Contexto histórico-artístico:

Dende a invención da fotografía na primeira metade do século XIX, esta disciplina foi evolucionando de forma imparable, ben como mecanismo de difusión da actualidade, ben con fins publicitarios ou como expresión artística. Nesta última faceta, a medida que o século XX avanza vai irille comendo terreo á pintura como expresión creativa, acaparando o aplauso da crítica e gañando adeptos que lle outorgan unha consideración equivalente ás artes plásticas tradicionais.

Por outra banda, a evolución da historia da arte segue o seu transcurso contemporáneo con estilos moi variados e solapados no tempo, como por exemplo a arte posmoderna. **O posmodernismo pódese catalogar como unha forma artística aberta, definida pola indefinición, pola diversidade de estilos e materiais, e principalmente pola mestura de compoñentes antigos e novos, experimentando coas cores e as texturas, e apropiándose de elementos do pasado («ad hocismo»).**

Cindy Sherman (Nova Jersey, 1954) é unha artista estadounidense do campo da fotografía. Estudou arte en Búfalo (NY) e a súa obra fotográfica posicionouna como unha das artistas máis relevantes da actualidade, con catro décadas de traballo que a colocaron nunha posición de privilexio na escena da arte contemporánea. De toda a obra de Cindy Sherman non existe aínda ningún traballo que opaque a *Untitled Film Stills* (Fotogramas Sen Título), o seu traballo máis emblemático e influente.

Análise e comentario:

A serie *Untitled Film Stills* está formada por 84 escenificacións en fotografía de pequeno tamaño, que imaxinan unha escena dunha película ficticia protagonizada por ela mesma. A maioría delas son en branco e negro, deixando a cor para as da última fase do proxecto.

A obra refírese á linguaxe visual do cinema das décadas de 1940 e 1950, particularmente ao de directores de Hollywood como Alfred Hitchcock. Tamén hai referencias ao estilo das películas de serie B e ao cinema negro, así como aos filmes europeos, particularmente os da Nova Onda Francesa e o neorrealismo italiano. **Sherman desexaba recuperar os modelos cinematográficos de representación da muller, para ofrecer unha lectura, a través dos seus fotogramas, ao redor da condición feminina no mundo contemporáneo. Consegue facer unha hibridación entre o que se coñece como *tableaux vivants* e *performances* e tamén aglutinar elementos das distintas vangardas cun aire actualizado. En cada fotografía desenvólvese unha historia onde a propia artista se caracterizou con maquillaxe e vestido, tomando como referencia ás grandes actrices do pasado (Sofia Loren, Greta Garbo, Brigitte Bardot, etc). Sherman usa o seu propio corpo como auténtico escenario. Con todo, repetiu en numerosas ocasións que as súas fotografías non son autorretratos, senón cadros nos que personifica a outra persoa, e tamén a estereotipos específicos.**

Compositivamente, unha constante en *Untitled Film Stills* é que o personaxe pon a mirada fóra do cadro, o que implica que hai unha acción máis aló da imaxe (refírese ao ton inqueda e á atmosfera do cinema negro sen copiar unha película ou escena en particular, todo é pura suxerencia e queda na mente do observador). **O tema central destas imaxes é a feminidade estereotipada, con tópicos como a muller abandonada, a moza universitaria, a muller perdida, a prostituta, a manipuladora... Isto non atende a unha banalización da muller senón a visibilizar a súa imaxe social.** A partir deste proxecto, a fotógrafa mostrará nas súas series unha gran atención pola imaxe social da muller.

A meirande parte destas fotografías fixéronse na zona metropolitana neoiorquina, en praias da contorna e en Arizona. O resto da serie remátase en Nova York en 1980 cando Cindy Sherman sente que esgotou os clichés femininos e regresa á cidade, decantándose por fotogramas a cor. **As fotografías non teñen nome para evitar que se perdesse a ambigüidade pero outorgóuselles un número con fins de catalogación** -cando foron exhibidas na galería Metro Pictures-. A numeración iniciouse por ano pero logo volveuse totalmente arbitraria. Sherman chegou ao punto de crer que estaba a repetirse e decidiu rematar a serie.

Untitled Film Stills foi extraordinariamente ben recibida; con todo Sherman non adquiriu fama instantánea. Ela queixábase doutros artistas masculinos menos talentosos e cuxas carreiras despegaban a gran velocidade mentres ela debía agardar o seu turno con humildade e resignación. Finalmente, a obra en cuestión alterou definitivamente o curso da fotografía artística.

Para elaborar esta obra, as fontes de inspiración foron moitas e variadas. Desde o cine negro clásico ás películas de segunda fila, pasando polo concepto das vangardas e a provocación de Marcel Duchamp.



Identificación

A escultura que estamos a ver coñécese como **Mamá**. Podémola atopar á saída do **Museo Guggenheim de Bilbao**. Data de **1999** e a súa creadora foi **Louise Bourgeois**. **Non forma parte de ningún estilo definido.**

Contexto histórico-artístico

Louise Bourgeois (1911-2010) foi unha escultora parisina. É unha das artistas que deixou unha profunda pegada na Historia da arte, xa que cada unha das súas obras supónnos un reto por descubrir. **Aínda que nela se aprecian influencias vangardistas, como o surrealismo, o expresionismo abstracto ou o posminimalismo, a artista foi creando unha linguaxe propia innovadora e de difícil clasificación, achegándose ao que se coñece como arte abxecta (de mal gusto ou escatolóxica).**

As súas obras fan referencia ao seu mundo interior e ao caos emocional que arrastra dende a súa infancia (na que mantivo unha afectuosa pero complicada relación cos seus pais). O pai de Louise Bourgeois enganaba á súa nai, sendo esta cómplice da situación. Para a nena francesa, que adoraba á súa nai, foi un episodio traumático e que influíu na súa obra durante algún tempo. A nai de Bourgeois aínda que era moi cariñosa, tamén era posesiva e controladora coa súa filla, como se pode observar en trazos da presente escultura.

Análise e comentario

Esta escultura de case nove metros de altura pertence a unha serie inspirada na araña, motivo que apareceu por primeira vez en varios debuxos realizados pola artista nos anos 40, e ocupou un lugar primordial na súa produción durante a década de 1990. As arañas preséntanse como unha homenaxe á súa propia nai, que era tecedora.

A figura, imponente polo seu tamaño, sostense sobre unhas lixeiras patas que semellan arcos góticos e que realizan a función de gaiola. Á vez, fan de gorida protectora dunha bolsa chea de ovos que se atopan perigosamente adheridos ao seu ventre.

A obra está cargada de sentimento, pois provoca medo e pavor, pero debido á súa gran altura equilibrada sobre as súas extremidades lixeiras, transmite unha vulnerabilidade case conmovedora. A maternidade é o tema central da obra e pon de manifesto a duplicidade e a ambigüidade: a nai é protectora e depredadora ao mesmo tempo; tece a seda tanto para fabricar o capullo como para defenderse dos depredadores e cazar á súa presa. A maternidade pode ser fráxil e forte ao mesmo tempo, sentimentos complicados que presenta a nai cara aos seus fillos e os fillos cara á nai. A sobreprotección que unha nai ofrece aos fillos terminará por debilitalos á hora de defenderse na vida.

Cando preguntaban a Louise o significado da súa obra, esta respondía que era unha oda á súa nai (era a súa mellor amiga). As nais, envoltas en sedosas conxecturas, fían, tecen, coidan, protexen segredos... e inquiétannos. Ao mesmo tempo, a figura arácnida podería considerarse como unha das mellores nais do reino animal (coida e protexe ás súas crías, nútreas e transpórtaas). **Ademáis, a francesa, considera que unha araña é ademais unha artista, pois tamén tece.**

Inspirándose en moitos movementos artísticos do século XX, Louise Bourgeois vai crear estas extraordinarias obras, cheas de honestidade e poesía, onde o viandante, despois de observar con arrepío a obra que se presenta ante os seus ollos, queda atrapado baixo as extremidades deste monstro e séntese protexido, como na compañía da súa nai.