

## **APORTACIONES DEL INDIVIDUO Y DEL MARCO SOCIO-CULTURAL A LA OBRA DE ARTE**

(Discurso de apertura del año académico 1998-99)

---

ÁNGEL AROCA LARA

ACADÉMICO NUMERARIO Y DIRECTOR

---

El antropocentrismo renacentista propició, como es sabido, la exaltación del individuo. El hombre tendió a despojarse del anonimato que lo había retenido preso, fundido en la trama social durante la Edad Media y comenzó a ser él mismo, singular, consciente de su valía personal y alzado sobre el grupo a ser posible. Si los *condottieri* merecieron coronar en soberbia apostura los pedestales de las plazas, los artistas discutieron con príncipes y pontífices y llegaron a imponerles su criterio. Frente al arte corporativo de los primeros siglos medievales, que se nos revela uniforme, estándar, sujeto invariablemente a los postulados estéticos del estilo románico y con escasísimos destellos de individualidad, el del Renacimiento, cimentado en la savia vivificadora del naturalismo gótico, se nos brinda extraordinariamente rico en matices, pues, si bien hay un estilo de época que actúa como aglutinante, el genio individual se impone y lo desborda, generando una serie de estilos personales que van desde la fragilidad en fermiza de los modelos de Sandro Botticelli a la rotundidad de los miguelangelescos, pasando por la ambigüedad y el enigma que anida en los tipos humanos del gran Leonardo, fundidos en *sfumato* con un paisaje tan impreciso como ellos. Paisaje este diametralmente opuesto, por otra parte, a la concreción de formas, perfectamente delimitadas por el protagonismo de la línea, común a los fondos de la mayoría de sus contemporáneos

Tan personalísimas formas de hacer dieron como consecuencia la irrupción en el vocabulario artístico del término *maniera*, del que se deriva el de Manierismo, con que se designa el estilo artístico del último Renacimiento. Este vocablo, *maniera*, comienza a utilizarlo Giorgio Vasari para subrayar las evidentes diferencias de la producción de los grandes maestros renacentistas. Cada uno tuvo su propia *maniera* y estas formas singulares de hacer, tratándose de artistas de la talla de Leonardo da Vinci, de Miguel Ángel Buonarrotti, de Rafael Sanzio, tuvieron un nutrido grupo de imitadores en los pintores manieristas.

Habida cuenta del clima renacentista de exaltación del individuo, en la obra de arte se veía, sobre todo, la proyección del hombre: el mecenas, el promotor intelectual y por supuesto el autor, éste especialísimamente. De aquí que el conocimiento de la biografía del creador comenzara a considerarse clave para entender lo que de singular y diferente al quehacer de otros maestros podía advertirse en su producción. Dicho de otro modo, prosperaba la creencia de que la manera del artífice se hallaba esencialmente configurada por el temperamento de éste y las circunstancias que envolvieron su existencia.

El propio Giorgio Vasari escribió el libro titulado *Vidas de grandes artistas*, que está considerado como el punto de partida del método biográfico. Para sus partidarios la Historia del Arte se redujo prácticamente a la historia de los artistas. Hoy, como veremos más adelante, dicho método ha sido ampliamente superado y la obra de arte, lejos de entenderse como fruto exclusivo de la actividad especulativa del hombre, se contempla como un fenómeno complejo en el que inciden factores ajenos a la voluntad del autor, pero que se la imponen y con dicionan su producción.

Ello no quiere decir que el método biográfico sea despreciable por superado. Lo que está claro es su insuficiencia, por lo que quien aspira a alcanzar el conocimiento de una obra de arte —con independencia de analizar otros aspectos— deberá bucear en la biografía de su autor, pues ésta le brindará, sin duda, algunas de las claves que conforman su objeto de análisis. Así, al comparar las representaciones de la Virgen debidas a tres artistas del *cuatrocento*: Fra Angélico, Botticelli y Fra Filippo Lippi, advertimos que tras el tono idealizante común, la tendencia a suplantarse los modelos divinos por los humanos, o la inclusión de las formas arquitectónicas del Renacimiento en los escenarios, que son propios de la época y afloran en todos los pintores italianos del siglo XV, cobran presencia ciertos aspectos diferenciadores singulares en cada uno de los referidos artistas, que tienen mucho que ver con su temperamento y su trayectoria vital.

Efectivamente, para alcanzar una mejor comprensión del *Altar de la Coronación de la Virgen* de Fra Angélico, es preciso adentrarse en la vida del artista. El conocer que Giovanni de Fiesole perteneció a una familia distinguida, nos ayuda a comprender la irreprochable elegancia de los personajes de sus cuadros: la Virgen cruza sus manos sobre el pecho y se inclina reverente ante Cristo con la misma distinción que rezuman los arcángeles de sus anunciaciones. Ángeles y santos se agrupan en perfecta armonía, ofreciéndonos una visión ideal de la Gloria. Los del primer término son los bienaventurados que gozaron de la predilección del Angélico, quien no rehuye el dejarnos testimonio elocuente de que entre ellos destacó Santo Domingo. Más cerca del trono están los que se distinguieron por cantar las glorias de María. Por fin, los ángeles acólitos solemnizando la Coronación con la música de sus instrumentos.

La idealización de los protagonistas alcanza cotas sublimes; la Virgen es representada extremadamente joven, casi niña, para alejarla de cualquier contaminación y preservar su pureza —en ello se adelanta nuestro artista a las inmaculadas-niñas de Murillo y Zurbarán—; Cristo es un bello monarca ideal, Hijo incuestionable de Dios. La crítica ha puesto en relación esta ajustada visión de la Gloria con los arrobos místicos del pintor.

Pero en este retablo Fra Angélico no sólo nos deja testimonio de su extracción social

y sus supuestas visiones extáticas, también pone de manifiesto su profunda piedad, la unción reverente con que se acercaba al cuadro, como si de orar con los pinceles se tratara, así como la calidad de su oficio y el empeño puesto en rozar la perfección en sus obras. El Angélico pinta con colores de frescura inexplicable, nunca se habían logrado tales efectos de transparencia, de refulgencia y brillantez. Ni los esmaltes más relucientes reflejando la luz tienen la luminosidad de sus colores; unos colores que preparaba el propio artista en el mortero —jamás desdeñó estas tareas que otros delegaban en los aprendices— recordando las recetas de Cennino Cennini.

Si en el virtuosismo técnico y la calidad del acabado de sus obras se conjugan el oficio, la paciencia monacal y la paz del claustro, el conservadurismo del artista, su apego al quehacer de los maestros medievales, fueron la razón del goticismo arcaizante que rezuma su pintura. El simbolismo de los colores, la claridad compositiva, el amor al detalle y la preocupación descriptiva nos sitúan a Fra Angélico muy cerca de los pintores trecentistas y han dado pie a que se le considere por cierta crítica como un pintor anacrónico, que no supo tomar el tren de su tiempo sin abandonar el lastre de la etapa anterior.

Las vírgenes botticellianas están más acompasadas a su tiempo que las del Angélico, sin duda, pero muestran en su rostro una profunda tristeza. En lugar de gozar la alegría de los días venturosos de Belén, parecen sentir la tragedia del Gólgota. Esta bella tristeza premonitória hay que ponerla en relación con la languidez enfermiza de Simonetta Vespucci, con la muerte anunciada de aquella tísica sublime del cuatrocento, que fue amante de Giuliano de Medici y a la que Sandro Botticelli profesó un amor rendido e imposible. El conocer su admiración hacia la esposa del banquero Marco Vespucci y la asiduidad con que la tomó como modelo, es fundamental para entender el rictus delicado, débil y doliente de los rostros femeninos de Botticelli.

También Fra Filippo Lippi utilizó a su concubina Lucrecia Butti en las representaciones de la Virgen. En este caso, las relaciones entre el pintor y su modelo trascendieron el plano platónico en que se contuvo el amor de Botticelli por Simonetta Vespucci y fueron causa de escándalo para sus contemporáneos.

Tenía nuestro carmelita cincuenta y dos años cuando se llevó con él a Lucrecia, monja de Prato, que sólo contaba veintiuno. El escándalo fue tan sonado que tomaron cartas en el asunto los Medici y hasta el propio Papa. A los dos años de la escapatoria la hermana Butti volvió a su convento con un niño —Filippino, que también sería pintor andando el tiempo— y fue recibida sin remilgo como monja por su abadesa. Ello ha llevado a pensar en la probable complicidad de la priora en estos amores novelescos, cuyo inicio tiende a situarse con anterioridad a la escapada. En cualquier caso, lo que sí está claro es que continuaron tras la vuelta al redil monacal, pues varios años después, en 1465, Lucrecia dio a luz otra criatura de Filippo Lippi, Alejandra.

Pese a los arrebatos libidinosos de Fra Filippo Lippi, sus *madonas* descuellan entre las más hermosas que produjo el Cuatrocento. En ello tuvo mucho que ver la extraordinaria belleza de la monja de Prato —para que luego digan que la cara es el espejo del alma—, modelo habitual del artista, como queda dicho. El bambino que suele jugar en el regazo de María es el fruto de su amor prohibido: Filippino Lippi. No cabe un más consumado desplazamiento de los personajes divinos por los humanos.

Es evidente que en los tres ejemplos que anteceden el adentrarse en la vida de los

artistas redundan en un mejor conocimiento de su producción. No obstante el método biográfico es insuficiente, ya lo hemos dicho, y la sobrevaloración del papel del artista en la configuración de la obra de arte, un error que desprecia la complejidad de la misma.

Dos siglos después de que Giorgio Vasari publicara las *Vidas* que sentaron las bases del esquema biográfico, éste comenzó a eclipsarse. Efectivamente, en 1764 y en Dresde vio la luz una obra de Winckelmann, titulada *Historia del Arte en la Antigüedad*, que supuso el paulatino abandono de los balbuceos metodológicos precedentes y marcó el inicio de la historia científica del arte.

Winckelmann, apoyándose directamente en la obra, emplea una metodología descriptiva e interpretativa a un tiempo de las piezas de arte clásico, que él, heredero de Polibio y de acuerdo con su creencia en un desarrollo de la historia en ciclos cerrados, que abarcan perfeccionamiento, madurez y decadencia, sitúa dentro de un curso orgánico a lo largo de cuatro períodos: antiguo, sublime, bello e imitativo.

En la última década del siglo XVIII el abate Luigi Lanzi dio a conocer su *Storia pittorica d'Italia*, la primera obra que atendió a la evolución de los estilos y a las relaciones y discordancias entre los postulados pictóricos de los mismos. Lanzi clasifica a los artistas y los agrupa en escuelas regionales, de forma similar a la utilizada por los botánicos con las plantas.

Será en el siglo XIX, al tiempo que se produce el auge de la ciencia histórica, cuando la Historia del Arte comience a interesar decididamente a los estudiosos. Surgen los trabajos de románticos idealistas como Jacobo Ruskin, de Giovanni Moralli, con su método comparativo de formas y partes anatómicas de las figuras para atribuir las obras artísticas. Dicho método, impregnado de positivismo, lo encontramos asimismo en Berenson, cuya obra *Pintores italianos del Renacimiento* goza aún de cierto predicamento pese a que fue escrita hace un siglo.

Es también en la centuria decimonónica cuando Hipólito Taine, desde las filas del positivismo, aborda el estudio de la obra de arte en su relación con el medio en que surge, considerándola como un hecho físico y no espiritual. En su *Filosofía del Arte* establece una pretenciosa clasificación de los factores que inciden en la evolución artística. Su punto de partida metodológico consiste en constatar que la obra de arte no se produce aisladamente. Esta feliz conclusión, diametralmente opuesta a la antigua sobrevaloración de la incidencia del individuo en el quehacer artístico, es sin duda la aportación más importante de Taine a la historiografía artística. De todas maneras no hemos de olvidar que el contexto en que éste inserta la obra de arte es puramente material, lo que le acarreó numerosas críticas ya en su tiempo, por entender que su propuesta metodológica era insuficiente para una comprensión correcta del complejo fenómeno estético.

Evidentemente, si no es admisible presentar el arte como fruto exclusivo del anhelo creador del hombre, la sobrevaloración del medio en detrimento de otros factores tampoco parece el camino adecuado para conducirnos a buen puerto.

Ello no obstante, si comparamos la arquitectura egipcia con la mesopotámica, podemos llegar a la conclusión de que, efectivamente, Hipólito Taine no andaba descaminado al conceder una importancia excepcional al medio físico, pues la abundancia o la escasez de piedra o de otros materiales apropiados para confeccionar grandes vigas

—la madera sobre todo— tuvieron gran incidencia en las formas arquitectónicas y la tipología de los edificios. Así, mientras que en Egipto la abundancia de piedra permite una arquitectura adintelada, Mesopotamia, que es un país de barro, tiene que utilizar la bóveda de adobe o ladrillo como sistema de cubierta e inventar la cerámica vidriada para enmascarar la pobreza de los muros.

El error de Taine estuvo en considerar que este factor era determinante. Quienes fueron capaces de desecar los terrenos pantanosos anegados por las aguas del Eúfrates y el Tigris y lograr una agricultura floreciente, que fue la base de la precoz civilización sumeria, en un medio que había sido extraordinariamente hostil antes de que el tesón del hombre lo redimiera, no habrían tenido problemas insalvables para levantar una arquitectura adintelada, de habersa empeñado en ello. El medio geográfico condiciona sin duda, pero el determinismo es incompatible con la voluntad y la inteligencia del ser humano. Sin dejar Egipto y Mesopotamia podemos constatar que otros factores directamente relacionados con el hombre, como las creencias religiosas, el sistema político, la organización de la sociedad o la idea de la vida y de la muerte, tuvieron tanta o más importancia que el medio físico en el arte de dichas culturas.

Nadie cuestiona el que las grandes pirámides fueron fruto del carácter necrolático de la antigua civilización del Nilo. Para los egipcios la vida terrenal fue un mero tránsito hacia la eternidad que habría de depararles la muerte. En consecuencia, las casas e incluso los palacios —moradas transitorias— se construyeron con materiales deleznable, por lo que apenas nos ha llegado algún rastro esporádico de aquellos edificios. Por el contrario, las casas de los muertos, hechas de materiales sólidos, con vocación de eternidad, aún siguen asombrándonos en Gizé en Sakará, en el Valle de los Reyes.

Por otra parte hay quienes piensan —seguramente con razón, pues está probado que los egipcios conocieron la bóveda— que el carácter adintelado de la arquitectura de este pueblo, tuvo que ver, sobre todo —más incluso que con el medio, en el sentido a que hemos aludido líneas arriba— con el anhelo de garantizar la eternidad de sus templos y sus tumbas.

Efectivamente, el carácter dinámico de la arquitectura abovedada y su sistema oblicuo de transmisión de fuerzas le hacen mucho más vulnerable que la adintelada; pues ésta, al transmitir sus empujes en el sentido de la gravedad, se nos ofrece presidida por un reposo tranquilizador. Es ésta, la adintelada, una arquitectura muerta y presumiblemente duradera, como si hubiera sido diseñada para albergar la muerte por toda la eternidad. Si al dintel le añadimos la forma piramidal, estable sobre todas, la perdurabilidad del edificio está garantizada.

Frente al desprecio por la morada terrenal que advertimos en Egipto, Mesopotamia apuesta por la vida y nos brinda el palacio como la construcción más importante. Esta tierra, fragmentada en ciudades-estado con vida independiente, se caracterizó políticamente por el despotismo y la lucha constante. Basta recordar la Historia para constatar que con relativa frecuencia surge en Mesopotamia un caudillo al que se le queda pequeña su ciudad. El ansia de extender sus dominios le impulsa a formar un vasto imperio a costa de someter por la fuerza a sus vecinos. Estos, incómodos con la dependencia a que se han visto abocados, esperan ansiosos el momento de liberarse del yugo. En esta situación, cualquier debilitamiento del poder central puede ser el

detonante del levantamiento de los territorios sometidos y de la consecuente desmembración del imperio tras una guerra más ó menos larga.

Tal panorama político confiere una importancia excepcional al palacio desde el punto de vista propagandístico y lo convierte en elemento disuasorio. El déspota sabe muy bien que la extensión y magnificencia de la residencia real, además de brindarle un marco suntuoso para las grandes fiestas de la corte —éste, como el común de sus súbditos, ha apostado decididamente por la vida—, son un reflejo de su poder. Quienes se acercan al palacio suelen quedar deslumbrados por sus dimensiones y su riqueza, que son expresión de la grandeza de su dueño y actúan como freno de prudencia ante cualquier conato de rebelión. En consecuencia, los palacios de Mesopotamia fueron enormes, verdaderas ciudades palatinas a la manera de nuestra Medina Azahara, que tuvo en ellos su precedente más remoto. Fue habitual que albergaran el zigurat intramuros, como muestra de que hasta la divinidad se hallaba bajo la jurisdicción del monarca.

Volvamos la vista hacia Egipto para seguir descubriendo aspectos de su arte claramente relacionados con la creencia en la vida de ultratumba. Tal es el caso de la abundancia y el carácter de las piezas que integran uno de los capítulos más sugestivos del arte egipcio: la escultura funeraria.

Según la creencia de los egipcios el alma o *bá* se separaba del cuerpo tras el óbito e iniciaba el viaje de los muertos para someterse al juicio de Osiris. Después volvía a la tumba —morada eterna de los muertos vivos— en busca del cuerpo que la había albergado en la vida terrena, pues necesitaba de un adecuado soporte material, para subsistir y garantizar la anhelada vida eterna del difunto. De aquí deriva el afán de conservar el cuerpo mediante complejas prácticas de embalsamamiento.

La momia, no obstante, se consideraba insuficiente. Era preciso que cerca de ella se situara el *Ká*, sombra o doble del difunto, considerado como la fuerza vital del cuerpo, sin la cual éste se extingue y, en consecuencia, provoca la anulación del alma. Para asegurarse la vida eterna del señor de la casa-sepulcro había de darse la triple concurrencia del cadáver incorrupto, el *bá* y el *Ká*. De aquí que, junto a los despojos del finado se pusieran estatuas y relieves que sirvieran de asidero al *Ká*, e incluso al *bá* si, pese a todo el cuidado puesto en la casa de la muerte por conservar el cuerpo, éste llegara a descomponerse.

Además de la escultura o esculturas que sostienen al *Ká* —hay difuntos importantes que tienen en varios *Kás*, uno para cada título o atributo—, las diferentes estancias de la tumba se pueblan de estatuas que representan a los sirvientes, la esposa, los hijos y los hijos de los hijos del muerto. Todos viven con él, como en otra casa solariega, la de ultratumba, lo sirven, lo acompañan en la mesa y lo asisten en las recepciones.

El anhelo de perdurabilidad que ha impulsado la ajecución de dicha estatuaria, incide en la naturaleza del material que la conforma. Desde la madera o la blanda caliza de las primeras dinastías, evoluciona progresivamente hacia la mayor consistencia del granito y la dureza extrema del basalto, la diorita, la obsidiana o el pórfido. El material condiciona la técnica y ésta da lugar a una determinada textura, influye en el acabado de las piezas, pero sobre estos aspectos estético-plásticos planea el principal objetivo del arte funerario: asegurar la eternidad del difunto.

La vocación de eternidad que preside la estatuaria trata de suprimir cualquier sa-

liente en el bulto redondo y el relieve para evitar roturas, pues todo desperfecto incide fatalmente en lo que debe preservarse a ultranza: la vida de ultratumba. Surge así la *estatua-cubo*, en la que el efigiado se repliega sobre sí: junta las piernas, pega los brazos al tronco y cierra las manos, además de fundirse con el asiento en un bloque de inmovilidad absoluta, en el que todo se articula ortogonalmente, sintetizándose verticales y horizontales.

Entre los restos arqueológicos que nos ha legado el antiguo Egipto, es difícil rastrear la presencia del altorrelieve y el mediorrelieve, pues la acusada proyección de sus elementos los hace espacialmente vulnerables y, en consecuencia, inapropiados para un arte ansioso de eternidad. Abundan, sin embargo, el bajorrelieve y el huecorrelieve por su mayor garantía de pervivencia.

La relación de los diferentes aspectos de la escultura egipcia que son consecuencia del carácter necrolático de esta civilización, es más larga de lo que pudiera antojársenos a primera vista; como no se trata de agotarla, concluimos haciendo referencia a la impronta trascendente de los retratos funerarios. Son marcadamente frontales, sus ojos están dirigidos al infinito, alzan la frente con dignidad y repliegan los miembros de su cuerpo en la forma que quedó referida líneas arriba, como si estuvieran petrificados por el mensaje divino de que son portadores. Respiran idealismo; en ellos no hay rastro de defecto y las señas de identidad se desdibujan bajo el velo idealizante que los envuelve. Sus artífices rehuyeron el reflejar cualquier signo de transitoriedad, eludieron deliberadamente la anécdota. No son imágenes de éste o aquel momento. El retratado suele estar teñido de un rejuvenecimiento irreal en aras de su idealización, pero su imagen se nos revela intemporal, hecha para siempre, respirando eternidad.

¿Qué diferencia con los retratos de Gudea del otro lado del mar Rojo, cerca del golfo Pérsico, en la tierra entre ríos? Las efigies de este pacífico *patesi* de la ciudad de Lagash participan de la estética egipcia en su condición de *estatuas-cubo*, la densidad y dureza del material —los más de treinta retratos conocidos de Gudea son de diorita o dolerita—, incluso en la simplificación idealizante del atuendo, que es prácticamente idéntico en todas las esculturas: una túnica de austeridad monacal, que deja descubiertos el hombro y el brazo derechos, cae hasta los pies recta y sin pliegues; éstos sólo aparecen bajo la axila y en el antebrazo izquierdo. El único adorno es una estrecha estola con franjas.

El tono idealizante se mantiene en las manos delicadas de extremada finura; pero al final de los afilados dedos vemos ya un detalle de acusado realismo: las uñas están cinceladas con minucia. Dicha tendencia es mucho más patente en la cabeza, pues, si bien los ojos grandes y dirigidos al infinito, como perdidos, se hallan cerca de la estatuaria funeral egipcia, los pómulos acusados, la barbilla zoqueta, la boca finamente ribeteada, denotan un realismo que nada tiene que ver con la expresión aséptica o intemporal de la escultura del país del Nilo.

Si los escultores de los señores de la pirámide y la mastaba eliminaron el defecto y cualquier signo anecdótico de transitoriedad, los retratistas de Gudea lo representaron tal como era: bajo de estatura, la cabeza voluminosa y hundida en los hombros, cuellorcorto. Y es que el poderoso *patesi* de Lagash, que siempre aparece con las manos juntas, en actitud de oración, quiso presentarse ante los dioses tal como era y tan hu-

milde como el más modesto de sus súbditos. La concesión de la súplica importaba, sin duda, mucho más que el rango y la apariencia.

Si la vocación eterna del retrato-asidero del *Ká* indujo al escultor a despreocuparse de reproducir fielmente el físico del efigiado, pues éste era de carne mortal y un signo de transitoriedad en definitiva, las estatuillas de los orantes sumerios, halladas en los santuarios de Asmar, de Jafaya, de Agrab, del Diyala, de Mari, de Obeid, persiguieron obsesivamente el parecido con el devoto que las depositaba al pie de la divinidad. Fue común que dichos exvotos se adquirieran prefabricados en los talleres de los alrededores del templo, pero antes de cerrar la venta el artista retocaba el rostro en un intento de que éste reflejara el físico del comprador. Tal operación era de vital importancia, ya que la misión de las estatuillas fue la de recordar permanentemente a los dioses la súplica formulada. Si estos podían reconocer al suplicante, colocado a sus plantas día tras día, las probabilidades de alcanzar el favor demandado habrían de ser, sin duda, mucho mayores. Tal fue el anhelo que inspiró el realismo de los retratos de Gudea.

Frente a la inalterabilidad del arte egipcio, que se nos muestra frío, distante e irreplicablemente perfecto desde las primeras dinastías hasta el periodo saíta, el arte mesopotámico es reflejo del dinamismo de su historia, la complejidad del territorio y las diferencias étnicas de sus pobladores. En contraste con la serena majestad y el fervor religioso que se desprenden de los retratos de Gudea, que supo limitar sus ambiciones y se entregó por entero a ejercer el mecenazgo y a administrar la paz, este monarca acadio, Naram Sin —algo anterior al *patesi* de Lagash, pero también de la segunda mitad del tercer milenio—, se nos muestra altivo, desproporcionalmente mayor que el resto de los personajes de la estela y la cabeza cubierta con la tiara de la divinidad para dar testimonio de su real condición. Al son de trompetas de victoria camina al frente de sus guerreros armado hasta los dientes: en una mano lleva el arco y el hacha, la jabalina en la otra. Dos divinidades astrales han protegido a Naram Sin en esta batalla de la región montañosa y boscosa de los Lulubi. El resultado ha sido inmejorable: el ejército enemigo no cuenta más que muertos, heridos y fugitivos. El propio monarca pisotea dos cadáveres trabados, en tanto que otro cae dando tumbos entre las peñas.

El carácter belicoso y cruel de las gentes del norte volverá a reencontrarse con la plástica siglos después con el advenimiento de Asur.

Efectivamente, el arte asirio hereda corregido y aumentado dicho carácter. Su escultura y también su pintura se caracterizan por un acusado realismo, sanguinario y feroz con frecuencia, que es fiel expresión del ansia guerrera y la temible crueldad de este pueblo. Los relieves en bronce de las puertas de Balawat, obra del siglo IX antes de Cristo, narran con todo lujo de detalles las campañas de Salmanasar III desde la Babilonia meridional hasta las costas fenicias, pasando por Armenia y Siria. Sus escenas son testimonio del arrojo de los asirios, que escalan las murallas sin temor a las flechas enemigas, de la temible eficacia de los arqueros, siempre tensando el arco en formación, de las sumisiones y tributos que recibe Salmanasar por sus victorias. Pero además de estos episodios, que son propios de una lucha leal, los bronces de Balawat nos estremecen por la crueldad de los vencedores, que salen de las ciudades arrasadas entre enemigos empalados y espantosas pirámides en las que se amontonan las cabezas cortadas de los vencidos.

En la plástica asiria, pese a la impronta realista que ya hemos apuntado, la forma tiende a sacrificarse en aras de la expresión. Los rostros barbados de los retratos: duros, de ojos inquisidores y labios cerrados con gesto amenazador, temibles casi siempre, parecen cincelados para amedrentar al espectador ante la ferocidad del efigiado. Su anatomía igual que la de los animales que caza, se representa excesivamente marcada —los músculos hinchados y tensos los tendones— para reflejar la fuerza de este pueblo temible ¿Qué diferencia la de estos monarcas duros, de fría crueldad y voluntad inflexible, con el rostro amable y el gesto piadoso del buen Gudea? ¿Qué contraste el de este arte cambiante con el egipcio: reiterativo hasta la saciedad?

Desde luego no fue la impericia de los artífices la razón de la resistencia a evolucionar que advertimos en la plástica del país del Nilo. El virtuosismo técnico de que hicieron ostentación en sus obras, nos inclina a pensar que éstos, contrariamente, fueron hombres de ingenio, capaces de crear y deseosos de innovar. Si se plegaron a repetir una y otra vez los mismos modelos, a copiar día tras día las convencionales torsiones anatómicas que advertimos en las pinturas y los relieves, fue porque así estaba dispuesto desde antiguo y debía respetarse la tradición.

El faraón y sus allegados, deseosos de mantener su situación de privilegio, se encargaron de marcar las directrices que habían de seguir los artistas y de sofocar cualquier innovación. Para ellos, situados como estaban en la cúspide del entramado social, todo cambio era motivo de preocupación aunque éste se experimentara en un terreno tan aparentemente inocente como el arte. Era necesario, por conveniente para la minoría dominante, que todo permaneciera igual, que la plástica, al efigiar al faraón, lo revistiera de la misma dignidad que lo envolvía en los ceremoniales áulicos, tan solemne, tan frío y tan distante como mandaba la rígida etiqueta palaciega, y sobre todo idealizado, como un ser superior y divino, pues no en vano era hijo de Ra.

Dicha tendencia, aunque menos acentuada, se extendía a las representaciones de los príncipes, de los funcionarios reales más significados de la cúpula del ejército y del clero, de los grandes terratenientes. A medida que descendía la condición social del efigiado, decrecían el hieratismo y el tono idealizante de la plástica. Los retratos de las gentes del pueblo llegan a ser de un naturalismo sorprendente, casi inverosímil en el contexto del arte egipcio.

Bastó que Amenhofis IV sustituyera al dios Amón —sol humanizado— por Atón —disco solar—, cuya relación con los mortales era absolutamente natural: procurarles luz y calor, que no era poco, pero nada más, para que el arte de Tell el Amarna se viera penetrado por una brisa de naturalismo, sin precedente en Egipto.

El faraón dejó de titularse hijo de Amón, con todo lo que dicho título conllevaba de personaje divino y eterno, y se hizo llamar Akenatón: adorador de Atón, simplemente. Los sacerdotes de Karnak que, aprovechándose de que su dios fuera padre del monarca, habían establecido una ventajosa alianza del clero y la monarquía de Tebas, sustanciada en rentas, honores y privilegios, vieron con malos ojos que el tradicional equilibrio de poderes entre el trono y el altar se fuera al traste. Las reformas de Akenatón perecieron con él, pues dieciseis años de reinado no fueron suficientes para cambiar la fe, el arte y las maneras de un país tan fiel a la tradición. Los detalles naturalistas irradiados por la escuela del escultor Tutmes en Tell el Amarna, se proyectaron sobre la plástica del sucesor de Amenofis, su yerno Tutankamón, pero el cambio operado en el

apelativo del monarca, la reposición de Amón en detrimento de Atón, presagiaba ya la vuelta al hieratismo y la solemnidad de siempre.

En cualquier caso, la aventura de Amenofis IV fue extraordinariamente saludable para el arte de su tiempo, que se nos ofrece como una isla de libertad, de naturalidad, en medio de un océano de distancia, de rígido y sublime envaramiento. Ni antes ni después de Akenatón el arte egipcio pudo permitirse un relieve tan cautivador como éste del Museo de Berlín, en el que el faraón y la reina Nefertiti juegan con sus hijas y las acarician en el gineceo. Se trata de una escena de familia común en los hogares donde hay niños pequeños, el tema no entraña en sí ninguna novedad. Ésta estriba en que se nos hayan abierto de par en par las puertas de la clausura real para permitirnos ver al señor del Alto y el Bajo Egipto y a su augusta esposa brindando a las princesas el mismo calor y las mismas caricias que todos reciben del divino Atón.

Entramos en Egipto y Mesopotamia para constatar que el medio físico incide en el arte, aunque no con tanta fuerza como pretendió Hipólito Taine; no obstante, al dejar estas civilizaciones antiguas, lo hacemos con el convencimiento —tal lo espero al menos— de que la referida incidencia palidece, si se compara con la proyección que tienen sobre el fenómeno estético la política, la economía, la estructura de la sociedad o las creencias. Ello nos introduce de lleno en uno de los cuatro grandes métodos que han impulsado en nuestro siglo el estudio de la Historia del Arte: el sociológico. Los otros son el formalista, el iconológico y el semiológico o estructuralista.

La Sociología del arte surge como una metodología preocupada por el análisis de las condiciones de creación de la obra artística, y las relaciones de dicho acto creador con el contexto en que se produce ésta. Los primeros trabajos de esta naturaleza aparecieron marcados por el interés en conocer las condiciones laborales de los artistas, la posición de éstos dentro de los gremios, el tipo de encargos que se les hacían, sus salarios, el precio de las obras, la condición social de los clientes y mecenas, etc. Tales estudios se centraron sobre todo en el Renacimiento italiano.

Frederik Antal en su libro *El mundo florentino y su ambiente social*, publicado en 1947, constata que toda obra de arte está compuesta en función de un determinado público, tanto en su aspecto formal como en su contenido; pero como el gusto del público no es unánime ni invariable, sino que, al contrario, se nos muestra cambiante en el tiempo y en el espacio, el arte cambia y se producen estilos diversos. Las razones de esta heterogeneidad poco tienen que ver con la voluntad del artista, pues se fundamenta en las diferencias sociales y económicas y, por tanto, en la visión o filosofía de la vida práctica, creencias e intereses del grupo humano que ejerce su dominio sobre el resto de la sociedad.

La Historia del Arte nos brinda infinidad de avales para la teoría de Antal. La inalterabilidad del arte egipcio a que acabamos de hacer referencia es, sin duda, uno de ellos. También tiene un ejemplo elocuente en las diferencias existentes entre nuestra pintura barroca y su coetánea holandesa.

España, contrarreformista hasta la médula, donde la burguesía fue prácticamente inexistente en el siglo XVII y las clases dirigentes fueron el clero y la nobleza, de cuyas filas se nutrió la clientela de los artistas, produjo una pintura eminentemente religiosa, con algunas incursiones en el campo de la Mitología. El pueblo recibía complacido el mensaje de los grandes lienzos que se le brindaban en los retablos y los

muros de los templos. La función de éstos ya no era meramente didáctica, como en el Medievo, pues, siguiendo las recomendaciones de Trento, buscaban también provocar sentimientos en el espectador. Por otro lado la pintura mitológica buscó, por lo común, satisfacer el deseo de ostentación de la aristocracia y colmar su delirio de grandeza; se dieron los conjuntos murales o series de lienzos que para lograr la perseguida glorificación de una determinada familia y dejar testimonio de la antigüedad de su linaje.

La Holanda del Barroco, protestante y burguesa, con una mentalidad mucho más pragmática y realista, tendió a eliminar el mensaje de los cuadros y procuró que llegaran a ser lo que son por lo común en nuestro tiempo: simplemente objetos de arte, cuya belleza nutre nuestro espíritu, sin más misión que la de decorar una estancia para hacerla más agradable. Frente al carácter de nuestra plástica, esencialmente religioso o portador de algún otro mensaje trascendente, la pintura holandesa potencia las escenas de género que retratan la vida cotidiana, y confiere condición de cuadro independiente a determinados elementos que hasta entonces sólo habían servido como fondo y ornamento de la historia narrada. Surgen así el bodegón, el paisaje, la marina, las flores, etc. El tamaño de estas obras es, por otra parte, sensiblemente menor que el habitual en la pintura española coetánea. Ello, tanto porque la casa burguesa no tiene las dimensiones de los templos, los conventos y los palacios de la aristocracia, como por la naturaleza de los temas.

Frederik Antal, al considerar —no sin razón, como acabamos de ver— que el arte ha sido un modo de satisfacer las necesidades de la clase o clases que lo han promovido, y en consecuencia, el reflejo de sus ideologías, de su visión general del mundo y de la vida, convirtió al artista en un mero instrumento de la sociedad, puesto al servicio de ésta, que es la que realmente determina la obra. La Sociología del Arte supuso, desde luego, un disparo a la línea de flotación de quienes se empeñaban en ver la obra artística como fruto exclusivo de la actividad creativa del individuo.

Dicho ataque fue igual de serio y contundente para los partidarios del método formalista. Su principal impulsor, Henrich Wölfflin, había muerto dos años antes de que Antal publicase la obra que venimos comentando. Esta vino a enterrar también su teoría de que las formas se desarrollan con independencia del proceso histórico y se enriquecen y transforman por una fuerza intrínseca. En consecuencia, para Wölfflin la obra de arte no tiene que ver nada con las ideas de la época. Antal, tal como queda dicho, fue el feliz sepulturero de esta creencia.

Otro de los principales paladines de la Sociología del Arte fue Arnold Hauser, influenciado por Antal, la "pura visibilidad" de Dvorak, el pensamiento marxista de Lukács y las investigaciones sociológicas de Weber. Entre sus obras destaca la *Historia social de la Literatura y el Arte*, publicada en 1951, que, pese a los furibundos ataques que recibe de Pierre Francastel, es un libro cuya lectura sigo recomendando a mis alumnos como punto de partida para algunos temas.

Menos recomendable se me antoja un libro de Nicos Hadjimicolaou, que vio la luz en 1973. Me refiero a *Historia del arte y lucha de clases* que, desde un planteamiento marxista, tan recalcitrante como trasnochado, utiliza seis páginas de la referida obra para tratar de convencernos de que el color rosa del lazo con que se toca la Marquesa de Solana de Goya es una consecuencia de la ideología burguesa dominante.

Pese a estridencias como la que acabamos de referir, pese a que con frecuencia se

ha utilizado con fines políticos, pese a sus detractores —que los tiene—, entiendo que no debe cuestionarse la bondad del método sociológico y no me caba duda de que la obra de arte está influida por la política, la economía, la sociedad y las creencias, entre otros factores, del tiempo y el lugar en que surge. Todos ellos son los gestadores de los estilos. Las formas no evolucionan por sí para llegar de un estilo a otro, los grandes cambios estilísticos que registra la Historia se han debido a las transformaciones operadas en los terrenos político y económico, social, religioso o filosófico. En definitiva, el marco socio-cultural en que surge la obra de arte, se proyecta sobre la misma y queda reflejado en ella.

Ello no debe inducirnos a caer en el error de considerar que la sociedad tiene capacidad de crear. La creación es fruto de una acción individual. Los grupos humanos no crean. Aun cuando se trate de una manifestación colectiva —un ballet o un concierto— o de una obra que requiera el concurso de numerosos operarios y artistas— la construcción de una catedral—, siempre podremos rastrear en el coreógrafo, el director de orquesta y el arquitecto, el genio creador capaz de aglutinar y armonizar una serie de creaciones individuales y conformar con ellas una pieza de arte única.

Tampoco debemos sobrevalorar la condición individual del acto creador y que ello nos haga caer en el error de ver la obra de arte como fruto exclusivo del ingenio del individuo.

Los procesos de la creación son mucho más complejos de lo que pudiera parecer a primera vista, pues el artista expresa en su obra una serie de sentimientos y emociones que se han producido en virtud de su relación con otros, como consecuencia de estar inmerso en una época e impregnado de las situaciones, creencias y valores de la misma. Ésta es la razón de que la obra de arte sea sobre todo un reflejo del marco socio-cultural, pues es muy frecuente que el estilo individual se desdibuje eclipsado por la fuerza arrolladora del estilo de época.

¿Cómo podemos conciliar estas dos afirmaciones aparentemente contrapuestas: la actividad creadora es tarea del individuo y el arte es un reflejo del marco socio-cultural? La solución es realmente simple en este caso: el ambiente se proyecta en el fondo de la obra, dando lugar a lo que se conoce en ésta como "hecho histórico", mientras que el genio singular del artista radica en su sensibilidad para captar el mensaje de su tiempo y su capacidad para plasmarlo de forma estética. Su labor conforma el "hecho estético" de la obra.

La doctrina de Trento, el poder de la Iglesia y un pueblo fervoroso y apasionado fueron los pilares que sustentaron la imaginería polícroma andaluza del Barroco. La voluntad de los artistas poco tuvo que ver con la proliferación de las imágenes del Crucificado en dicha época; éstos se limitaron a atender la demanda social. En el *Cristo de la Clemencia* de Juan Martínez Montañés, el tema que constituye el fondo de la obra, el "hecho histórico", vino determinado por el momento y por Vázquez de Leca, quien, portador de las inquietudes de su tiempo, lo encargó al "dios de la madera". Montañés nada tuvo que ver con la elección del asunto, su aportación a este crucificado —sin duda, uno de los más bellos que ha producido el arte— fue poner su oficio bien aprendido al servicio de una ejecución irreprochable, en la que se advierte su decidida voluntad de idealizar al efigiado, anteponiendo la apostura que reclama su condición divina al verismo del tormento. Seducido por la belleza, como buen medite-

rráneo, el "Lisipo andaluz" sin faltar al realismo imperante en la plástica de su tiempo, volvió los ojos a los modelos apolíneos del Renacimiento y sacrificó la expresión en aras de la corrección formal. Basta comparar este crucificado con el *Cristo del Amor*, del cordobés Juan de Mesa, mortalmente desplomado, para advertir que, si bien el fondo de las dos imágenes es el mismo, las diferencias entre el maestro y su discípulo a la hora de interpretarlo son evidentes. La aportación de los artistas, el "hecho estético", se nos revela aquí como un elemento claramente diferenciador de dos obras coetáneas sobre un mismo tema.

Aunque como norma general le hemos reconocido primacía a la época en la configuración del quehacer artístico, la proporción en que se han mezclado los dos ingredientes de la obra, el artista y el marco sociocultural, ha experimentado cambios sustanciales a lo largo de la Historia. La aportación del individuo fue prácticamente nula en la Prehistoria y muy escasa en las civilizaciones nacidas del totalitarismo político o contaminadas por algún tipo de alienación. El artista ha ganado terreno en detrimento del marco socio-cultural en los tiempos de mayor libertad; sólo entonces los estilos personales han logrado alzarse sobre el estilo de la época y brillar con luz propia.

Frente al carácter estandar del arte románico, fruto de un tiempo marcadamente teocentrista en el que el individuo —sometido al poder feudal y atenazado siempre por el miedo que alienta la ignorancia— apenas si contó. Julio Romero de Torres nos ha legado una pintura personalísima, sin paralelo en su época. No entramos ahora a valorar el arte de "nuestro inenarrable Leonardo", lo que nos interesa reseñar en este momento es lo singular de su personalidad artística, su voluntad de ser él mismo: un amante rendido de Córdoba que sólo tuvo ojos para ella y dio la espalda al arte de su tiempo. Sin esta ciudad, sin sus tabernas de cante "escuchao", sin sus mujeres, sin el puñal de música de la guitarra hiriéndonos de "madrugá", la pintura de Julio hubiera sido imposible. Él lo sabía y quiso agradecerse lo pintándola. Todo en sus lienzos nos remite a Córdoba. Hay veces en que se nos muestra abiertamente, otras se nos insinúa en la penumbra del patio o trata estérilmente de ocultarse tras la tapia encalada, pero allí está omnipresente. Si tras la tristeza enfermiza de los rostros botticellianos planea Simonetta —ya lo hemos dicho—, tras estas *Alegrías* están los años de juventud de Romero de Torres, vividos en Córdoba —él lo ha dicho— para el flamenco y las juergas de taberna: "Dejo de pintar y estoy durante unos años entregado a la vida bullanguera... Ahora bien, aquellas juergas no eran la clásica juerga estéril, banal y vacía. En ellas yo observaba y sentía, y temblaba de emoción ante una petenera bien cantada o ante el vértigo final de un baile".



**Fra Angélico:**  
*La Coronación de la Virgen.*  
Museo del Louvre. París.



**Botticelli:**  
*La Virgen de la Granada.*  
Galería de los Uffizi. Florencia.



**Fra Filippo Lippi:**  
*La Virgen y el Niño.*  
Galería Nacional. Washington.



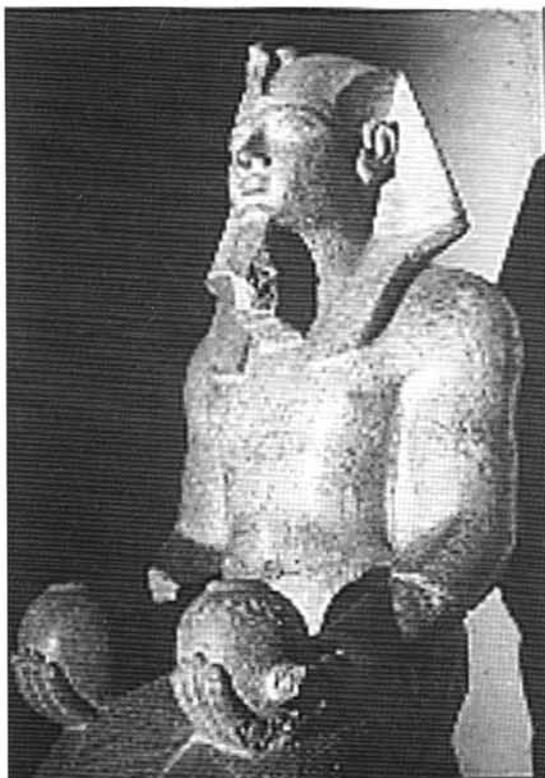
*Templo de Kefrén.*  
Gize.



*Panel de cerámica vidriada de Babilonia.  
Museo de El Cairo.*



*Estatua sedente de Kefrén.  
Museo de El Cairo.*



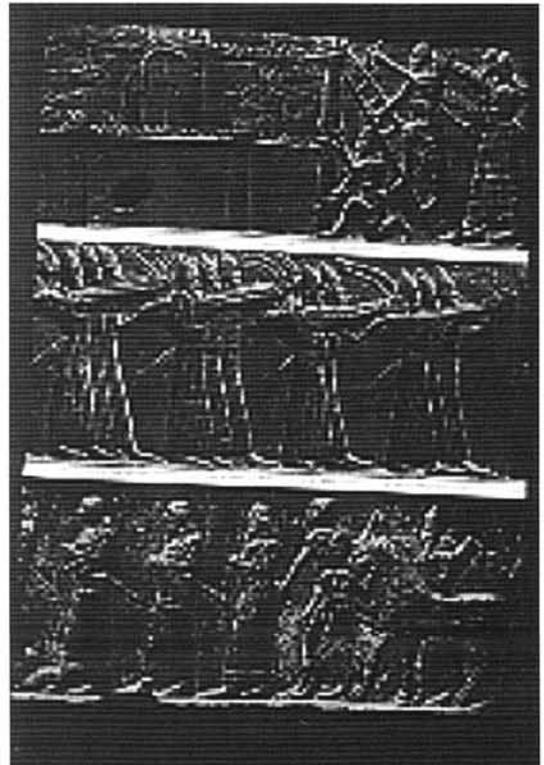
*Estatua sedente de Amenofis II.*  
Museo de Turín.



*Pequeño Gudea sentado.*  
Museo del Louvre. París.



*Estela de Naramsin.*  
Museo del Louvre. París



*Relieve narrativo de Balawat.*  
British Museum. Londres.



*Estatua de un príncipe asirio.*  
Museo de Boston.



*Estatua sedente de Ramsés II.*  
Museo de Turín.



*El escriba Morgan.*  
Museo de El Cairo.



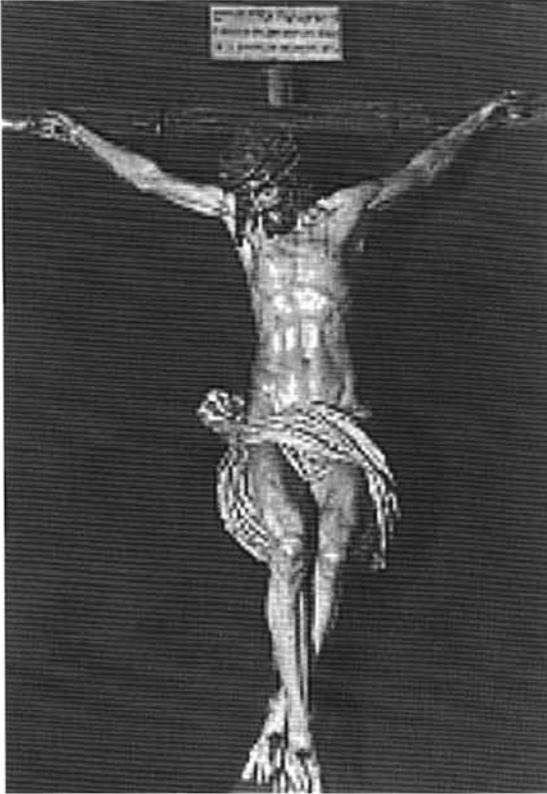
*Amenofis IV con su familia.*  
Museo de Berlín.



**Valdés Leal:**  
*Las Postrimerías.*  
Hospital de la Caridad de Sevilla.



**Fabricius:**  
*El jilguero.*  
Museo Mauritstuis. La Haya.



**Martínez Montañés:**  
*Cristo de la Clemencia.*  
Catedral de Sevilla.

**Juan de Mesa:**  
*Cristo del Amor.*  
Parroquia del Salvador. Sevilla.





*Portada principal.*  
Iglesia de la Magdalena.  
Vézelay.



**Julio Romero de Torres:**  
*Alegrías.*  
Museo de Julio Romero de Torres.  
Córdoba