

El presente libro electrónico está diseñado para ser leído, transmitido o almacenado en un dispositivo con pantalla y controles tipo computadora.

Para leerlo de página en página utilice los botones del ratón, izquierdo o derecho, o las flechas del teclado.

Puede acceder a las diferentes secciones del contenido desde el índice, dando un clic sobre el icono o título de su elección.

Puede copiar o imprimir las secciones de su interés, ejecutando los comandos para el efecto.

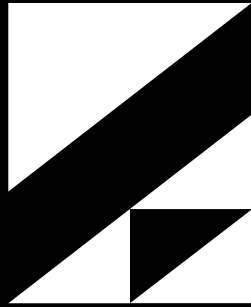








UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA



arquitectura

FACULTAD DE ARQUITECTURA

C I F A

ESCUELA DE DISEÑO GRÁFICO





*Artes puras y los diseños*  
*Del Renacimiento al Realismo*



**Agradecimiento a:**

Prólogo  
Restauradora  
**Margarita Estrada Pérez**

Sección áurea  
**D.I. Andrea de Michel**

Glosario  
*Estudiante* **Jenny Daniela García**

Por su paciencia  
**Dr. Miguel A. Chacón**  
Director de CIFA

Texto y selección de imágenes:  
**Arquitecta Brenda Penados**

Diagramación y diseño:  
**D.G. Erick Galindo**

Asesoría en diseño:  
**Licenciada Julieta Molina**

Digitalización:  
**Pedro Pablo Leal**

Guatemala, 2008

# Índice

i PRÓLOGO

ii INTRODUCCIÓN



1. EL PENSAMIENTO DEL HOMBRE. Del Renacimiento al Poshegelianismo.



2. LA RELIGIÓN. De la Inquisición al Concilio Vaticano I.



3. DE LA IMPRENTA A LA TECNOLOGÍA. La evolución del diseño gráfico, del Renacimiento al siglo XIX.



4. DE LA ARTESANÍA A LA TECNOLOGÍA. Por la Licda. D.I. Andrea M. Leal P de Michel.



5. CUADROS SINÓPTICOS. De la recuperación de lo antiguo a la veritas del siglo XIX.



6. OBRAS MAESTRAS.



7. OBRAS SELECCIONADAS.



8. LA MÚSICA Y EL ARTE.



9. ACTIVIDADES.



10. GLOSARIO ILUSTRADO. Por Jenny Daniela García.



11. BIBLIOGRAFÍA.



12. DISCOGRAFÍA.



13. IMÁGENES

*i*

# Prólogo

Cuando decidimos entrar a la Universidad, (adj. Que pertenece o se extiende a todos los países, a todos los tiempos), escogemos una carrera, y poco a poco se va abriendo delante de nuestros ojos un mundo de conocimientos que no sabíamos que existía, van pasando días, maestros y maestras, imágenes, libros y la sorpresa cada vez es mayor al descubrir todo lo que hay referente a uno sólo de los temas del conocimiento humano. Y es el tema que escogimos para dedicarnos el resto de nuestras vidas.

Es un privilegio conocer, de manera ordenada, lo que se ha hecho, entenderlo, interpretarlo y hacerlo nuestro, esto equivale a crear nuestra propia herramienta de trabajo, y una herramienta adecuada para el trabajo sólo puede ser el resultado del conocimiento de lo que se quiere hacer.

Como hagamos esa herramienta y como la usemos es nuestro aporte personal, nuestro sello distintivo, como personas únicas e irrepetibles, para resolver las mismas necesidades en distintos tiempos y con la suma de todos los conocimientos.

Cofusio, dijo: “Quien volviendo a hacer el camino viejo aprende de nuevo, puede considerarse un maestro”.

*Margarita Estrada Pérez*

Guatemala, noviembre de 2008



*ii*

# *Introducción*

El modo de ver en la cultura occidental desde el Renacimiento hasta nuestros días, ha estado condicionado por la ideología capitalista y sus propuestas económico-sociales. Los supuestos más importantes: propiedad privada, individualismo, concepto de éxito y felicidad como sinónimo de riqueza económica, están simbolizados en la pintura académica tradicional desde el siglo XVI. Esta línea de continuidad se rompe en el siglo XIX con la aparición del arte moderno y la fotografía, que busca proponer un nuevo orden simbólico y destruir los valores capitalistas.

Pero para explicarnos mejor, hagamos un poco de historia. Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas, en la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, idea que debía mucho a la visión del fuego que consume y las cenizas que permanecen, así como a la experiencia de las dolorosas quemaduras. El universo está ordenado en función de Dios, Él no necesita situarse en relación con los demás: es en sí mismo la situación, Él está en todo lugar y las imágenes son vistas desde el ojo de Dios, situación que prevalece en el sistema feudal.

En el Renacimiento – propiciado por la aparición del nuevo modo de producción capitalista – el humanismo burgués reivindica al hombre como eje central del Universo.

Las convenciones de la perspectiva, donde TODO se sitúa en atención a nuestro ojo, el ojo del espectador que únicamente podía estar en un lugar en cada instante. Estas convenciones regirán hasta el siglo XIX, cuando la Revolución Industrial propicia el advenimiento de la fotografía, y surge entonces en las artes el Impresionismo basado en la teoría física del color. Primero la cámara fotográfica, es un ojo, un ojo mecánico que se libera de la inmovilidad humana, puede estar en constante movimiento, libre de las fronteras de el tiempo y el espacio, aísla la apariencia instantánea y destruye la idea de que las imágenes son atemporales, lo que vemos es algo relativo que depende de nuestra posición en el tiempo y en el espacio, ya no es posible imaginar que todo converge en el ojo humano, punto de fuga del infinito.

Todo dibujo o pintura que utiliza la perspectiva propone al espectador como centro único del universo. La cámara - y sobre todo la cámara de cine de fines siglo XIX - le demostraba que no era el centro.





*ii*

# *Introducción*

Para los impresionistas – inicio de la contemporaneidad – lo visible ya no se presenta al hombre para que este lo vea, por el contrario lo visible es un fluir continuo. Para los cubistas, lo visible ya no era lo que había frente a un solo ojo, sino la totalidad de las vistas posibles del objeto representado.

El arte moderno y la fotografía ponen en crisis las normas convencionales de la pintura académica, el ojo humano es remplazado por el ojo-lente de la cámara y su nuevo concepto de el espacio, el tiempo y la velocidad, así como del movimiento delirante de la cinematografía, desplazando la perspectiva euclidiana, de la perfecta sección Áurea.

La era tecnológica ha efectuado una gran revolución en nuestro modo de ver, en la manera de aprehender el mundo, el ojo humano ya no es centro del universo, ahora el hombre es una minúscula partícula de un todo que se escapa a su dominio y propiedad, la soledad existencial es el precio a su divorcio de la naturaleza y la falta de espiritualidad será el sinónimo de nuestros tiempos.

Así como hay modos de ver según la época y la evolución, así hay que saber ver el arte y el diseño y eso depende de nuestra formación. La realidad se hace visible al ser percibida y una vez atrapada esa forma tal vez no pueda modificarse en la conciencia de aquel que ha reparado en ella.

Los modos de ver siguen planteando una indagación continua sobre el encuentro casual o deseado de alguien con una obra de arte, un momento mágico de nuestra percepción inmediata con lo ya sabido, enfrentándose a su propia reacción: sorpresa, descontento, reconocimiento..., esto desemboca en el lenguaje de la pregunta cuando la mirada del espectador se detiene ante esa obra de arte, ante un diseño y lo atrae, en ese momento no importa el número de años transcurridos desde que fue creada la obra, sino nuestra capacidad de saber ver su presencia, de devolverla al presente y vemos el pasado como nadie lo vio antes, lo percibimos de un modo distinto.





ii

# Introducción

Todos y cada uno de nosotros percibimos y apreciamos una obra de arte de manera diferente, unos con mayor sensibilidad estética que otros. Al saber ver y aprender nos damos la oportunidad, por un lado, de afirmar y corregir esta disposición individual/natural con la que contamos y por el otro de definir y enriquecer con mayor claridad nuestros gustos y experiencias visuales, gracias a especialistas y estudiosos de las diferentes ramas de la historia del arte que nos ayudan a recuperar, evaluar y ampliar nuestros conocimientos y a dirigir nuestra mirada y nos ejercitan visualmente en el saber ver y percibir la calidad de la obra de arte. El arte de saber ver una obra de arte es tan complejo como la personalidad del observador, y un sin número de veces entra en juego lo que premeditadamente esperamos de ella. Quizás lo que más nos ayude a entenderla sea el afán de verla con los menos prejuicios posible y dejar que todos sus elementos comiencen a descubrirse y animarse ante nuestros ojos, a persuadir nuestros sentidos y a captar nuestro pensamiento.

La historia constituye siempre la relación entre un presente y un pasado, sin embargo, una obra cuando se presenta como arte o diseño, la miramos de una manera que esta condicionada por los modos de ver de la época en que fue creada, pero la seducción que ejercen las obras sobre nosotros, es porque nosotros aceptamos el modo en que sus creadores vieron y quisieron expresar, lo aceptamos en la medida en que corresponde a nuestra observación de las cosas y personas, porque seguimos viviendo en una sociedad de relaciones sociales y valores morales comparables y que a través del desarrollo de nuestra sensibilidad estética aprendemos a saber ver.



# El Pensamiento del hombre: Del renacimiento al poshegelianismo.



# El Pensamiento del hombre: Del Renacimiento al Poshegelianismo

## 1.1 El Renacimiento

### Aristotelismo/Platonismo

La cultura del Renacimiento se dividió en dos corrientes el naturalismo aristotélico (laico-científico) de Telesio y Campanella, y el misticismo neoplatónico (metafísico-religioso) de Ficino y Bruno.

### Mito de los Orígenes

Justo cuando rompía con el pasado y creaba las premisas del mundo moderno, el Renacimiento estuvo obsesionado por la necesidad del regreso a lo antiguo: los humanistas querían recuperar a los clásicos; Lutero defendía un retorno a la Iglesia primitiva; Maquiavelo abogaba por la vuelta al régimen político de las antiguas comunidades (polis); los filósofos, por último, querían recuperar la sabiduría griega.

El moderno concepto de progreso “fue totalmente ajeno al hombre del s. XVI. A sus ojos, el único desarrollo posible consistía en el restablecimiento de la única e insuperable sabiduría antigua (la griega y la egipcia)” (Varios autores, 2004:230). Lo arcaico, lo original, lo natural y el pensamiento de los antiguos se convirtió en norma absoluta y sede de una perfección definitiva.

La investigación filosófica demostró la necesidad de una investigación sobre el significado real de los textos antiguos.

Nació la primera perspectiva histórica moderna: la exigencia de una cronología de obras y personajes que los ubique en su justa época y los ordene sucesivamente, explicando las reciprocas influencias. “Se trataba de aplicar al tiempo lo que la perspectiva había aplicado al espacio: la colocación en su distancia justa de los objetos analizados mediante la utilización de un método historiográfico” (Varios autores, 2004:231).

Durante el Renacimiento, en cambio, estalló una auténtica egiptomanía: los jeroglíficos, por ejemplo, fueron interpretados como una lengua sapiencial. Es también digno de ser recordado como el mito de los orígenes egipcios de la sabiduría, ligado al afán de conocer al Platón más auténtico, provocó la creación de un Platón egipcio llamado Hermes Trismegisto (Hermetismo), un filósofo al que hoy llamaríamos virtual porque nunca existió.

### Magia

Durante el Renacimiento, el resurgir de una visión laica de la vida y de un interés hacia la naturaleza que todavía no conocía las reglas científicas hizo que la magia se convirtiera en una parte constitutiva del pensamiento filosófico.

El notable peso de estos intereses en la cultura del s. XVI no comportó ningún avance teórico en la magia, caracterizada (como la religión) por un intrínseco tradicionalismo: “la formula de los hechizos era inmejorable y expresaba un saber definitivo e inmutable” (Bruno, 1995: 132). Los conceptos fundamentales del pensamiento mágico del Renacimiento permanecieron iguales, pudiéndose resumir en las nociones de simpatía cósmica y de cualidades ocultas (propiedades de la materia que derivan de relaciones de forma y semejanza, y no de relaciones de cantidad estudiadas por la ciencia).

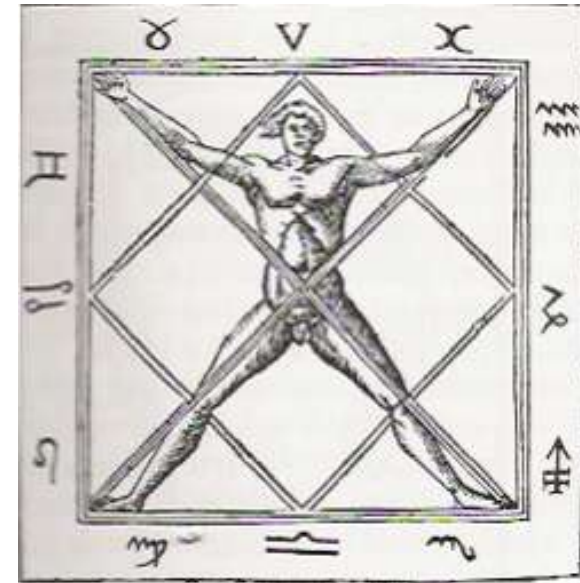


Imagen mágico-astroológica utilizada por G. Bruno, el concepto del hombre-microcosmos.



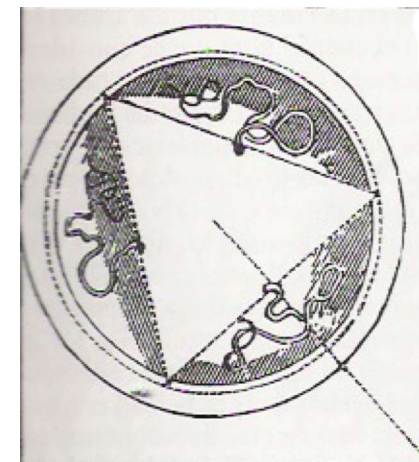
### Demonológica

Según la ortodoxia cristiana, no es lícito considerar al diablo como un simple símbolo de tendencias psicológicas, como pretende la mentalidad racional contemporánea.

Un punto teológicamente importante es el que hace referencia a la bondad del diablo. En efecto, éste no es malo de nacimiento: Orígenes, uno de los Padres de la Iglesia, apuntó que Lucifer y los demás ángeles que lo siguieron en su rebelión pecaron por un acto de consciente voluntad.

Pero hay más; “después de afirmar que todo lo creado esta en íntima perfección, la teología cristiana no podía considerar al diablo como un principio absoluto y antológicamente negativo” (Varios autores, 2004: 234).

La mitología griega no produjo nunca ningún símbolo asimilable al concepto de diablo, así que, a falta de un modelo mejor, el primer cristianismo utilizó la imagen mitológica del sátiro, un ser mitad hombre y mitad animal, con cola y patas de macho cabrío, rostro burlón, entregado a la lujuria y relacionado con los ritos dionisiacos. Contrariamente a lo que pueda parecer, la presencia del diablo en la cultura europea no alcanzó su máximo auge en la Edad Media, sino en el Renacimiento. El Martillo de las Brujas, el manual del que se sirvieron los inquisidores para sus interrogatorios, no fue elaborado hasta finales del S XV, y la caza de brujas alcanzó su cima en el período comprendido entre 1575 y 1625. El demonismo se desarrolló en este período siguiendo las más radicales directrices del Hermetismo.



La punta de Arturo, diagrama mágico, dibujo de G. Bruno.

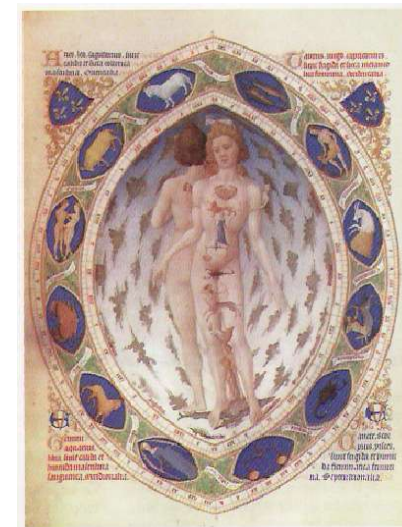
### Simpatía Cómica

El concepto de simpatía cósmica constituye la base de la magia, y fue formulado por vez primera en los ambientes del tardío paganismo del imperio romano. Ésta afirma que en cada parte de la naturaleza, incluido el mundo mineral, existen atracciones y repulsiones, afinidades y antipatías entre elementos que se atraen y se oponen. Es una teoría coherente con las ideas del pneuma cósmico y del alma del mundo, formuladas en el mismo período. “Si el Universo es un gran ser vivo que resulta penetrado por el sutil espíritu del pneuma, entonces existirá entre todos los objetos que componen la realidad la misma correlación que existe entre las piernas, el estómago, las manos y los demás órganos de un ser vivo” (Bruno, 1995: 296). Todo esto relacionado entre sí.

Del principio de simpatía universal deriva la posibilidad de acciones a distancia: todas las cosas, incluidas las que están separadas en el espacio, tienen conexiones continuas y constantes. Los magos del mundo antiguo pensaban que los fenómenos magnéticos era la demostración de este principio.



Correspondencia entre mundo vegetal y animal según el mago del Renacimiento Dalla Porta.



La medicina astral, correspondencia entre partes del cuerpo humano y constelaciones zodiacales. Principios siglo XV.

## 1.1 Renacimiento

### Hermetismo

La incorporación de los tratados herméticos a la filosofía del Renacimiento fue una de las causas del prestigio que adquirieron la magia, el ocultismo y la creación de una lengua sapiencial. La importancia de estos elementos en la cultura del S. XVI es un descubrimiento de la crítica, gracias al trabajo de la investigadora inglesa E.A. Yates.



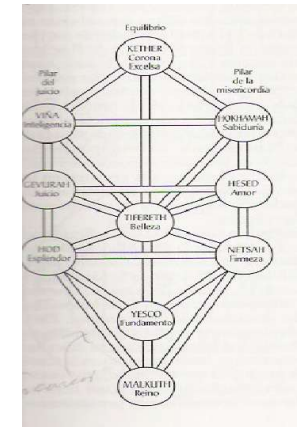
Imagen de Hermes otorgando la sabiduría a la humanidad.

### Cábala

La palabra Cábala (Qabalah: literalmente, “tradición” y también “recepción de lo divino”) designa el conjunto de las prácticas místicas y esotéricas hebraicas. Lo que hoy día se sabe de ellas se basa casi exclusivamente en “Las grandes corrientes de la mística hebrea” (1941), obra del historiador del hebraísmo Gershom Scholem.

Las reflexiones cabalísticas llevaron a la formación de un esquema fundamental, formado por diez de estas fórmulas: el árbol de las Sefirot.

Un límite teórico que los cabalistas consideraban inalcanzable era el conocimiento del verdadero nombre de Dios. Conociendo su nombre propio y secreto (el En Sof, formado, según la tradición esotérica, por unas setenta y dos letras), se entraría en posesión de la divinidad. Para llegar a alcanzar este objetivo, la Cábala proponía una forma de meditación basada en la contemplación, mística de las Sefirot. “A través de la realización de complicados rituales esotéricos en los que se podían llegar a alcanzar profundos estados autohipnóticos, el cabalista remontaba el camino de la creación partiendo del Malkuth (mundo terrenal) y alcanzando a la postre el Keter (la corona de Dios)” (Varios autores, 2004: 240). El objetivo imposible de la breve vida de Pico della Mirandola, no fue otro que el conciliar la Cábala con el cristianismo.

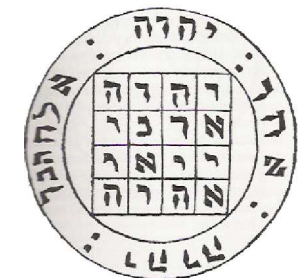


Esquema del árbol de las Sefirot. (meditación con Dios).

### Gematría

La Cábala hebrea tardomedieval, relacionada con la vía de las Sefirot pero claramente diferenciada de ella, elaboró una segunda estrategia de meditación mística conocida como Sendero de los nombres. Su idea central consistía en que, en tanto que escrito directamente por Dios, el texto de la revelación debía ser necesariamente perfecto bajo cualquier punto de vista, cada pregunta formulada por el hombre puede encontrar su respuesta definitivamente en la Biblia, verdades no muy evidentes, basado lo oculto en la equivalencia entre palabras y números.

En realidad, la Cábala fue una reflexión sobre lo inconocible, lo absurdo y lo paradójico: una práctica orientada a destacar la imposibilidad de alcanzar la verdad última utilizando los medios de la razón.



Talismán para curar al hombre de cualquier enfermedad, presentado por Agrippa.



Arte combinatoria

El arte combinatoria fue fruto del genio de Ramón Llull (1213-1315), teólogo, filósofo y misionero catalán y uno de los autores más prolíficos (y de difícil lectura) de la historia.

El objetivo de su frenética actividad misionera no fue otro que el de la conversión de árabes y hebreos, por vía del convencimiento de la verdad superior del cristianismo. Particularmente del dogma trinitario, el mayor obstáculo teológico para la reunificación de las tres grandes religiones monoteístas.

Su idea era disponer en un círculo los elementos fundamentales que forman una noción (por ejemplo, respecto a la idea de Dios, bondad, sabiduría, omnipotencia). Estas casillas conceptuales entran en relación entre sí a través de esquemas gráficos que pueden dibujarse en el centro de ruedas. Ya que todo razonamiento es una forma de relación entre nociones, resulta posible realizar una representación del conocimiento y de sus procedimientos según módulos geométricos.

Estos diagramas deberían permitir el descubrimiento de las leyes del pensamiento asociativo. Llull, por ejemplo, demostró que en las ruedas dedicadas a problemas naturales prevalece siempre el esquema del cuadrado de los opuestos: tierra y agua se oponen a aire y fuego; primavera y verano se oponen a otoño e invierno, y así sucesivamente.

De manera similar, la aplicación de las ruedas combinatorias en teología demostraría el dogma trinitario: el esquema más adecuado para relacionar los atributos de Dios (bondad, sabiduría y omnipotencia) es siempre triangular.



Clavis Universalis, instrumento capaz de ordenar el saber, según Llull.

Ars Inveniendi

Un rasgo característico del Renacimiento que tuvo una amplia difusión en el abigarrado campo del pensamiento mágico fue el ars inveniendi; esto es, "la búsqueda de un método racionalmente especificable capaz de generar nuevos descubrimientos lógicos" (Varios autores, 2004: 246). Paolo Rossi, historiador de filosofía italiano, resume del siguiente modo sus ambiciosos objetivos: "Descifrar el alfabeto del mundo, conseguir leer en el gran libro de la naturaleza de los signos impresos por la mente divina; descubrir la total correspondencia entre las formas originarias y la cadena de las razones humanas; construir una lengua perfecta y capaz de eliminar los equívocos y de desvelar las esencias, poniendo al hombre en contacto no con los signos, sino con las cosas; dar lugar a enciclopedias totales, a ordenadas clasificaciones que sean el espejo fiel de la armonía del cosmos" (Varios autores, 2004: 247).

El intento más ambicioso de cuantos desarrolló Bruno para delinear efectivamente una "maquina de inventar" fue el sistema de las ruedas mnemónico-asociativas propuesto en su De umbris idearum (Las sombras de las ideas, 1582).

El problema de descubrir la lógica que permita distinguir las asociaciones útiles entre la infinita pléyade de asociaciones sin sentido fue resuelto por Bruno en términos mágicos, proponiendo ubicar en el centro del sistema determinadas imágenes celestes o mitológicas, esquemas arquetípicos usados en la creación de talismanes y figuras de la astrología (casas planetarias, decanos). Una vez plasmadas con fuerza en la fantasía, estas imágenes mentales serían capaces de condicionar positivamente la búsqueda de relaciones asociativas.



Representación de la mente de Dios. Esquema gráfico reticular.

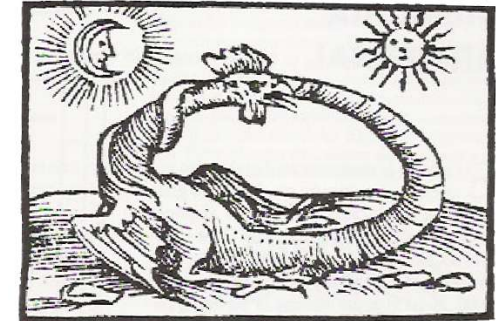
## Lengua Sapiencial

Los humanistas aprendieron de su lectura que el mítico Hermes Trismegisto no fue el creador del alfabeto (una forma de comunicación ya degradada) sino de un tipo de escritura antigua: la jeroglífica, una especie de comunicación prelingüística basada en la visualización gráfica de los distintos conceptos.

La respuesta del ambiente humanístico fue inmediata: “los jeroglíficos fueron considerados ejemplos de una lengua sapiencial filosófica y perfecta, capaz de referirse inmediatamente (dibujándola) a la esencia misma de todas las cosas” (Varios Autores, 2004:248).

La convicción de haber desvelado el secreto de la antigua sabiduría egipcia es bien visible en el estilo de las ilustraciones que adornan las numerosas ediciones renacentistas del texto de “Orapolo”: un estilo tenebroso, inquietante, mágico y sapiencial.

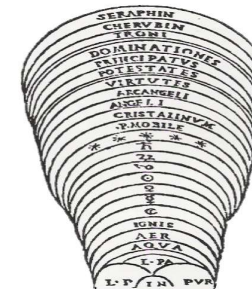
Giordano Bruno (De magia, 1590) creyó además ver en los jeroglíficos la fina lengua de los dioses: “Las letras sagradas de los egipcios eran imágenes tomadas de las cosas de la naturaleza o de partes de ellas” (Bruno, 1995:35).



Serpiente que se muerde la cola (Uroboro), símbolo del tiempo cíclico, Ficino lo entendió como un jeroglífico.

## Memoria Artificial

El método de la memoria artificial plantea dos distintas fases. En primer lugar hay que transformar lo que se quiere recordar en una adecuada representación visual, una imagen mnemónica ligada de distintos modos a las nociones que se quiere retener en la memoria. Las “figuras conceptuales” así formuladas deben situarse ordenadamente en una sucesión precisa y estandarizada; esto es, un recorrido de lugares (loci o estancias de la memoria) que fije la secuencia.



Recorrido de la memoria propuesto por J.H. Romberg.

## Imágenes Mnemónicas

La memoria cobra énfasis gracias al impacto emocional por lo bello y lo desagradable, por lo cómico y lo obscuro. La regla es clara, a pesar de que el antiguo tratado Ad Carum Herennium de autor anónimo, como ocurre con todos los manuales o tratados antiguos, es parco en ejemplos visuales.

“Las extraordinarias prestaciones que la memoria artificial hizo posible muestran a las claras que, con las técnicas adecuadas, la capacidad intelectual (la cognitiva, no memorística) podría desarrollarse hasta niveles verdaderamente altos. El ars memorandi podría transformarse en una más ambiciosa ars inveniendi, el arte del descubrimiento de nuevas verdades, el secreto de la creatividad y de la inteligencia” (Bruno, 1995:236). Por este camino se llegó a una convergencia con la magia, cuya culminación se encuentra en la obra de G. Bruno, un mago de la memoria en el sentido más literal de la expresión, además de haber sido el mayor filósofo del Renacimiento tardío.



Carta del Tarot de uso adivinatorio. Siglo XVI.





### Mundanización

Desde finales de la Edad Media tuvo lugar una mutación del sentido religioso, que se inclinó hacia una progresiva humanización de la figura de Cristo. Este cambio tuvo lugar por vez primera en el campo del arte, en el que cada vez con más frecuencia se trataron temas concernientes a la vida estrictamente terrena de Jesús.

Por primera vez en la historia del cristianismo aparece una curiosidad acerca de los miembros de la familia de Cristo. Se revalorizó la figura de San José, mantenida al margen hasta entonces, y se recuperaron de los Evangelios apócrifos personajes olvidados durante siglos, como Ana y Joaquín, los abuelos de Jesús. Este proceso de cotidianización encontró su expresión más eficaz en la invención del pesebre, debida a San Francisco.

El arte sacro comenzó a representar a Cristo en ámbitos y actitudes por completo normales y alejados de cualquier sentido heroico. De la majestad inalcanzable y trascendente del Cristo redentor, autócrata y soberano (Iglesia primitiva), el Renacimiento pasó a la forma opuesta de fascinación: Cristo es el hombre común, el "prójimo" el "pobre Cristo" de todos los días. La figura humana comenzó a ser utilizada no solo para representar a Cristo, sino para encarnar a Dios Padre. El mismo Cristo ofrecía esta base testamentaria al afirmar: "Quien me ha visto a mi, ha visto al Padre" (Varios autores, 2004:235).

La pintura, que durante todo el Renacimiento operaría una decisiva revolución en el plano estético, comenzó a vaciarse de contenido desde el punto de vista religioso; dejó de ser vehículo de interpretaciones teológicas para acercarse cada vez más al sencillo registro de los acontecimientos bíblicos como si hubieran sido relatados por un testigo ocular, y sin ningún énfasis especial en evidenciar los sufrimientos de Cristo.



Cristo, A.Durero, siglo XVI, muestra de la desesperación de Cristo desconsolado y roto, deprimido y melancólico..

### Predestinación

Con este término, la teología indica la posibilidad de que Dios hubiera destinado algunos hombres a la dicha del Paraíso desde la misma creación del mundo, o bien que, antes de desarrollar su modo de vida, estos hombres y mujeres ya estaban destinados a ella (con absoluta independencia de su comportamiento futuro).

Es una idea muy alejada de la actual mentalidad católica que, por el contrario, se funda sobre la idea del libre albedrío, principio por el que la salvación eterna solo es concedida a las almas de los hombres que la hayan merecido por las buenas obras realizadas a lo largo de su existencia.

Resulta evidente que, si extremamos el punto de vista católico, se llega rápidamente a una "auténtica paradoja teológica: si Dios tuviera que limitarse a castigar a los malvados y premiar a los justos (calculando y evaluando sus acciones) se convertiría en una especie de "contable" (Varios autores, 2004:256). Debería considerarse a la divinidad menos libre que un simple individuo, ya que mientras éste puede elegir su propia conducta (entre el mal y el bien), Dios, condicionado por el ejercicio de una justicia perfecta y sin errores, no podrá conceder la gracia a su gusto. Si la salvación de un hombre depende por completo de la calidad de su vida, Dios deja de ser omnipotente y se reduce a un mero ejecutor.

"En el plano abstracto, esta disputa es irresoluble puesto que es lógico que en el Universo no pueden coexistir dos omnipotencias: la de Dios y la del hombre. La total libertad del uno limita la del otro. De todos modos, la idea calvinista de la predestinación no ha participado en el desarrollo del fatalismo, que no es más que una inútil resignación al pre-juicio divino" (Varios autores, 2004:257).

### Sacerdocio Universal

El principio del libre examen, que cuestionaba la propia existencia de la Iglesia católica en contraposición al deseo de un retorno a los Evangelios, sugirió a Martín Lutero la elaboración de la nueva doctrina de los sacramentos, término que en teología indica las señales visibles instituidas por Cristo para conferir la gracia.

Según la doctrina católica (impuesta en el Concilio de Trento, a pesar de la oposición de los reformistas luteranos), el sacramento no es un simple símbolo, sino un signo eficaz.



## 1.1 Renacimiento

“Su eficacia es ex opere operato: funciona por virtud propia, como consecuencia necesaria de la acción misma, de las fórmulas verbales y de las materias sacramentales utilizadas en el rito (agua, aceite, etc.) e independientemente de la calidad moral del oficiante. Por poco virtuoso que sea el sacerdote, cuando celebra la eucaristía de la manera prescrita, se produce siempre la transustanciación: es decir, la total transformación de la sustancia, del pan y del vino en el cuerpo y la sangre de Cristo” (Varios autores, 2004: 259).

La teología luterana reduce a dos (los únicos testimoniados en los Evangelios) los sacramentos que practica: el bautismo y la eucaristía. En ella sólo se admite la consustanciación: el pan y el vino se transforman también en el cuerpo y la sangre de Cristo, pero sin dejar por ello de ser materias concretas (lo que reduce el evento a algo poco más que simbólico). La discusión sobre el papel salvador de la Iglesia comporta, además, la disolución del concepto mismo de clero: cada creyente puede ser ministro del rito de la eucaristía, cuya eficacia es ex opere operantis: es decir, en estrecha relación con la calidad moral tanto del celebrante como de quien la recibe.

### Libre Examen

Según Lutero, la norma de fe se basa sólo en las escrituras (antiguo y nuevo testamento), testimonio directo de la palabra de Dios a la que todo creyente es invitado a acercarse movilizándolo al máximo su propia inteligencia y capacidad crítica. El texto revelado, en efecto, debe ser objeto de un libre examen. “La Iglesia no tiene el monopolio de la justa interpretación; cada cual es llamado a una búsqueda personal de la verdad y a cada cual, y no sólo a los sacerdotes, debe permitírsele expresar su propio parecer en el campo doctrinal (obviamente, después de una reflexión seria, desinteresada y humanamente compartida). La palabra de Dios y su exacto significado no pueden convertirse en monopolio de ninguna Iglesia” (Varios autores, 1995: 260).

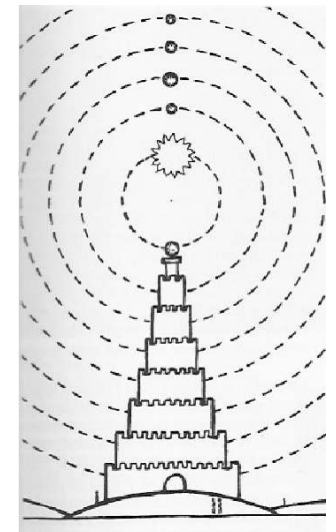
### Utopía

Utopía (literalmente “no lugar”, “lugar inexistente”) es el título que dio en 1516 Tomás Moro a su obra más importante, detallada descripción de una isla imaginaria en la que, gracias a innovaciones radicales en las instituciones y en las costumbres

sociales, se crea un Estado perfecto y capaz de garantizar a todos los ciudadanos bienestar, felicidad e igualdad. Aunque Moro reconocía haberse inspirado en la República de Platón, su esquema narrativo (el viaje imaginario a un lugar inexistente, pero minuciosamente descrito en sus detalles) se repitió en una gran cantidad de versiones, dando así origen a un nuevo género filosófico-literario (utópico, de ciencia ficción) cuyos ejemplos más conocidos son la Ciudad del Sol, de T. Campanella, y la Nueva Atlántida de R. Bacon. Dado el carácter irrealizable que identifica a todos estos proyectos, el término “utopía” ha acabado por designar en el lenguaje común cualquier idea noble y atractiva, pero imposible de llevar a la práctica.

### Ciudad del Sol

El ideal filosófico-urbanístico renacentista (Ciudad platónica) encontró un último eco en la Ciudad del Sol (1602) imaginada por el filósofo, mago, astrólogo, profeta y agitador político Tommaso Campanella (1568-1639). Impulsado por un afán de reforma universal y profundamente imbuido de espíritu militarista (Escatología), intentó realizar su propia autopia con la construcción en las montañas de Calabria de una libre comunidad de habitantes: la Ciudad del Sol. Pagó este intento, que lo puso en conflicto con las autoridades españolas, con veintiocho años de cárcel.



La ciudad del Sol, asegura felicidad y honestidad a todos los ciudadanos.

## 1.1 Renacimiento

### Contrato Social

La noción de contrato social surge de la doctrina filosófico-jurídica que individualiza el origen de la sociedad civil y del Estado en una convención, un contrato estipulado entre sus miembros. Esta perspectiva ya fue defendida en la Antigüedad por los sofistas y Epicuro, en contraposición al naturalismo político de Aristóteles, según el cual no cabe suponer ningún pacto social originario porque sociedad y Estado son realidades naturales y necesarias, independientes de la voluntad de los individuos y siempre presentes en toda comunidad, humana o animal.

## 1.2 Era Científica

### Revolución Copernicana

Se denomina Revolución Copernicana al largo proceso de transformación de la civilización occidental que se inició con la obra *El movimiento de los cuerpos celestes* (*De revolutionibus orbium coelestium*, 1543) del astrónomo polaco Nicolás Copérnico, y que concluyó con la sistematización de la física por Isaac Newton (1642-1727), en especial con su ensayo *Principios matemáticos de filosofía natural* (1687).

Esta revolución afectó principalmente a la astronomía, con la importante introducción de la teoría heliocéntrica (Heliocentrismo), pero sus implicaciones alcanzaron al sistema científico en su conjunto, así como a las principales convicciones filosóficas y religiosas del hombre moderno. Tal como resume el historiador de la ciencia Thomas Kuhn (*la revolución copernicana*, 1957), al cabo de este proceso los hombres, “convencidos de que su residencia terrestre no era más que un planeta girando ciegamente alrededor de una entre miles de millones de estrellas, valoraban su posición en el esquema cósmico de manera muy diferente a la de sus precededores, quienes en cambio consideraban a la Tierra como el único centro focal de la creación divina” (Varios autores, 2004:268).



Sistema copernicano parecido al aristotélico-tolemaico, Universo cerrado, esférico y dividido en dos zonas: sublunar e hiperlunar.

## Mundo Sublunar e Hiperlunar

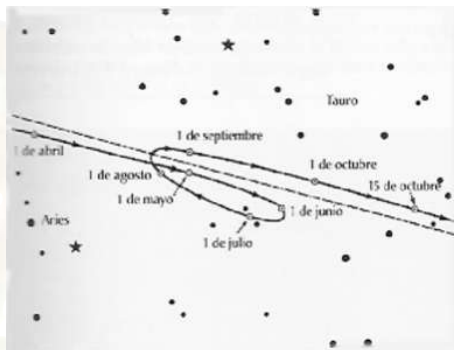
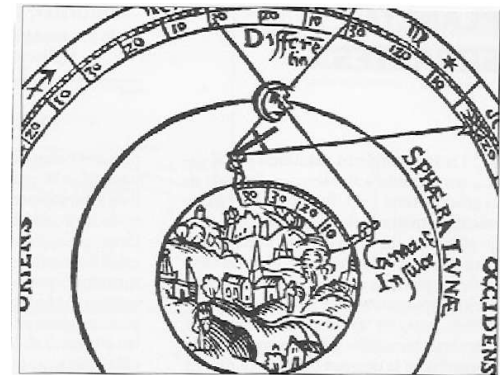
“El mundo sublunar comprende la Tierra y se extiende hasta la esfera de la luna. Como el hueso de un fruto, goza de una situación única pero no privilegiada; en efecto, sólo en su interior existen la muerte, la imperfección y el dolor (todos ellos fenómenos del devenir)” (Copernico, 1994:98). La imperfección que reina en él impide que sea analizado con los instrumentos de la matemática y la geometría (aplicables según Aristóteles y todos los pensadores griegos sólo en la astronomía, no en física ni en las ciencias naturales). El movimiento que se produce es solo rectilíneo (gravitatorio), hacia arriba y hacia abajo.

El mundo hiperlunar llega hasta el Empíreo, en los confines del Universo, y es inalterable porque es de naturaleza divina; el Sol, la Luna y todos los cuerpos celestes son una manifestación visible de la divinidad. “El movimiento de los astros ha de ser, pues, absolutamente perfecto, circular, eterno y continuo, sin aceleraciones ni disminuciones. Los planetas, además, no son libres en su movimiento, sino que están engastados en esferas cristalinas, tan transparentes que resultan invisibles desde la Tierra. Estas esferas giran alrededor de un centro, un eje cósmico en el que está situada la Tierra; entre ellas no hay vacío, sino una quinta esencia (o éter; una sustancia semiespiritual)” (Copernico, 1995:106). El Sol es un planeta como los demás (y este fue, sin duda, uno de los puntos débiles de la doctrina).

## Geocentrismo

En el sistema astronómico aristotélico-tolemaico, la prueba más importante a favor del geocentrismo fue la falta de paralaje planetario. Los geómetras suelen emplear el concepto de la paralaje para mirar de soslayo un objeto. Si se observa algo desde dos puntos de vista distintos y alejados entre sí, se verá superpuesto a dos diferentes puntos en el fondo. La distancia entre estos dos puntos se llama paralaje y depende de tres factores: El desplazamiento del observador; la distancia del objeto observado; la lejanía del fondo usado como sistema de referencia.

Concepto de paralaje, ilustración de la Cosmografía (1539) de P. Appiano.



El movimiento retrógrado, movimiento errante del planeta Marte.

## Planetas Errantes

El mayor problema planteado por el sistema aristotélico-tolemaico, fundado en el geocentrismo, fue explicar el movimiento retrógrado de los planetas (del griego planomai, literalmente “ando errante”). Para un observador terrestre, el movimiento de los planetas en el cielo se revela complejo y aparentemente irregular: en ocasiones parecen avanzar más despacio, detenerse, retroceder y, finalmente, reiniciar la marcha en la primera dirección, a una velocidad mayor. “Estos fenómenos observables experimentalmente contrastaban con el dogma (de origen mítico, pero después confirmado por el pensamiento filosófico) relativo a la perfecta, constante, inmutable y eterna circularidad del movimiento de los cuerpos celestes” (Varios autores, 2004:274).



### Heliocentrismo

Uno de los motivos de convergencia entre el cristianismo y la astronomía tolemaica (defensora del geocentrismo): estaba en la reducción del Sol a un simple planeta. Para los hombres del S. XVI, estaba claro que el Heliocentrismo tenía un significado no solo astronómico, espacial y geográfico; la nueva teoría copernicana implicaba convertir el Sol en el centro activo y generador de vida, de donde nace, en varias formas, la energía que anima el mundo (luz, calor, magnetismo, gravitación). Al convertirse en el motor del sistema (que sólo desde entonces se llamo "solar"), el Sol adoptaba algunas de las funciones hasta entonces atribuidas exclusivamente a Dios, Afirmaba Kepler que "con el más absoluto derecho atribuimos al Sol la función de regir el Universo, ya que sólo este, en virtud de su dignidad y potencia, se revela apto para esta función y digno de convertirse en la casa del propio Dios, por no decir el Primer Motor" (Kepler, 1994:186). De este modo, el "compernicianismo" describía un "Universo autónomo y capaz de funcionar con sus propios recursos, ya no dependiente de Dios" (Copernico, 1994:362). Reflexiones como ésta, que implican una clara desacralización del cosmos, produjeron en el S. XVI la hostilidad de absolutamente todas las Iglesias (tanto la católica como las protestantes).

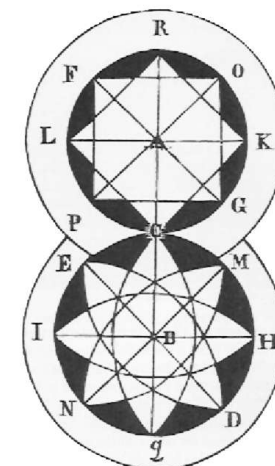
### Infinitud del Universo

Para Bruno, la imagen copernicana del Universo representó siempre un jeroglífico, la sigla hermética de una lengua sapiencial dentro de la que se ocultan poderosos misterios divinos que corresponde desvelar al mago-filósofo. Incluso su afirmación más revolucionaria en el aspecto astronómico, la relativa a la infinitud del Universo, tenía motivaciones exclusivamente religiosas: en su perspectiva inmanentista (Inmanentismo), según la cual "Dios no es separable de la naturaleza y coincide con ella, solo un mundo infinito podía haber sido creado por un Dios infinito" (Bruno, 1995:121).

Sin embargo, el paradigma copernicano y la revolución científica deben mucho a las intuiciones de Bruno, que se convirtieron en parte integrante del modelo astronómico dominante hasta Newton. A pesar de la importancia de estas afirmaciones, la contribución de Bruno al éxito del paradigma copernicano fue aún más profunda y de orden más psicológico que científico en sentido estricto; se la puede definir como la superación de la angustia del infinito. Así

resume su credo (Del infinito Universo y los mundos, 1584): "Uno es el lugar general, uno el espacio inmenso que podemos llamar libremente vació; en el hay innumerables e infinitos globos, como lo es éste en el que nosotros, los seres humanos, vivimos y vegetamos" (Varios autores, 2004:278).

Los mundos en contacto, descritos por Bruno como mandalas geométricos (inconsciente colectivo)



### Descubrimientos de Galileo

Con la construcción del telescopio (1609) y la publicación de El mensajero de los astros (Sidereus Nuncius, 1610), donde presentó una cantidad impresionante de pruebas a favor del heliocentrismo, Galileo Galilei proporcionó a la revolución copernicana el soporte empírico que aún le faltaba. Veamos cuales fueron sus descubrimientos más importantes.

- Las fases de Venus.
- Los satélites de Júpiter.
- Las manchas solares.
- El extraño aspecto tricorpóreo de saturno.
- La dimensión desmesurada del cosmos.

El telescopio hacía visibles numerosas estrellas no observables a simple vista.

Galileo dedujo de ello que estas debían encontrarse más lejos que las más cercanas y que, por lo tanto, no puede existir el empuje, aquel último cielo en el que debían estar engastadas las estrellas y que Aristóteles suponía la lógica consecuencia de la doctrina del espacio-lugar. Dedujo también que la Vía Láctea, sobre cuya naturaleza la Antigüedad había tenido siempre grandes desconocimientos, está formada simplemente por un conjunto de innumerables estrellas.

### Experimento

A diferencia de la experiencia más generalizada, el experimento científico no estudia directamente la naturaleza, sino que la recrea artificialmente en el laboratorio, reproduciendo sólo un modelo simplificado de los hechos naturales y evitando así la accidentalidad que complica los fenómenos en la vida normal. “Disminuyendo los tiempos en los que normalmente se cumplen los procesos naturales, el experimento elimina los “ruidos” y anula las interferencias” (Varios autores, 2004: 233).

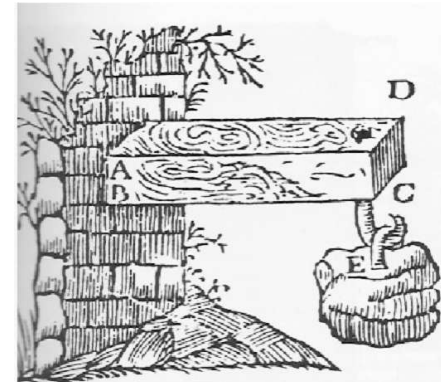
### Instrumentos

Las observaciones realizadas por Galileo con el telescopio fueron decisivas para la información de la revolución copernicana; las que llevó a cabo con el plano inclinado le permitieron resolver el problema de la caída de los cuerpos grávidos. En los decenios siguientes, esta convergencia entre investigación teórica y construcción de nuevos instrumentos inaugurada por Galileo se convirtió en un elemento permanente e imprescindible de la práctica científica: Castelli inventó el termómetro (1632); Torricelli, el barómetro (1643), Malpighi, el microscopio (1660), Boyle, la bomba neumática (1660), etc. “La ciencia moderna empezó a progresar en estrecha relación con la tecnología, inventando aparatos que potenciaban los sentidos, liberaban el ojo de los engaños de la visión ordinaria, permitían cuantificar y, por tanto, traducir los fenómenos partiendo de las matemáticas” (Varios autores, 2004: 284).

### Experiencias / Demostraciones

Las demostraciones necesarias son razonamientos fundamentados en la lógica hipotético-deductiva, capaces de extraer rigurosamente todas las consecuencias posibles de una hipótesis de partida. Estas demostraciones constituyen el aspecto más interpretativo y racional del trabajo científico; sin embargo, no deben considerarse autónomas ni independientes respecto a la experiencia: cualquier ley, sea cual sea la forma en que haya sido formulada, deberá someterse al tamiz de la experiencia. El carácter “necesario” que caracteriza estos razonamientos expresa una exigencia de rigor matemático.

Las experiencias sensatas o, literalmente las experiencias de los sentidos (en particular, la vista), representan el momento de inducción y observación de la ciencia, primordial en los descubrimientos de Galileo relativos a los cuerpos celestes.



Proceso natural de la percepción sensible, ilustración de Galileo.

### Disputa Antiguos / Modernos

Cuando se habla de la disputa de los antiguos y de los modernos se entiende, por lo común, aquel debate acalorado que se desarrolla a principios del S. XVII en torno a la imagen, a la función y a los objetivos de la ciencia. “La revolución copernicana, que, mermando el prestigio y la autoridad de los antiguos, tuvo un efecto liberatorio en todas las ciencias, contribuyó de forma decisiva a su nacimiento. Las consecuencias de la “disputa” fueron notables: la concepción renacentista del saber como restauración de la antigua norma clásica (una sabiduría perfecta y definitiva que, temporalmente se perdió durante la Edad Media: Mito de los orígenes) fue suplantada por la del progreso” (Varios autores, 2004: 288), que implica nuevas suposiciones:

La necesidad para que el ritmo del progreso se acelere.  
El vínculo entre ciencia y tecnología.  
La perfectibilidad del saber.

## 1.3 Racionalismo

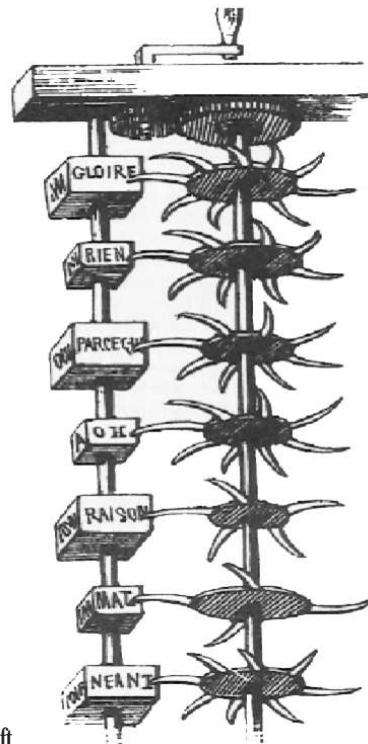
### Racionalismo

“Cualquier postura filosófica que, en oposición al irracionalismo, considere la realidad ordenada y descifrable, gobernada por principios inteligibles, remite a la noción de racionalismo en un amplio sentido” (Varios autores, 2004: 291).

Por Racionalismo en sentido estricto o Racionalismo Clásico se entiende la tradición filosófica fundada en el s. XVI por Descartes y proseguida posteriormente por Hobbes, Spinoza y Leibniz. La idea que caracterizó a estos filósofos fue la de que se puede llegar a conocimientos científicos válidos única y exclusivamente a través de la racionalidad deductiva, según el modelo de la geometría euclidiana, que deduce más de cuatrocientos teoremas a partir de cinco simples axiomas (postulados) de partida.

Sin embargo, lo más grave es que los racionalistas, al convertir en absoluto el valor de la razón, restaron importancia a los datos procedentes de la experiencia, incluso a la verificación práctica de las teorías (filosofía experimental).

Al entrar en polémica con el empirismo radicalizaron sus posiciones y acabaron por adoptar una postura en que era imposible el desarrollo efectivo de las ciencias: sus tratados científicos no son descripciones de la realidad natural, sino la construcción de modelos teóricos que no pueden ser experimentados.



. Máquina especulativa imaginada por Swift.

### Duda Hiperbólica

En gnoseología, el término duda indica un estado psicológico de incertidumbre frente a dos alternativas contrarias. “Se suele hacer una distinción entre la duda escéptica (cuando la imposibilidad para emitir un juicio se muestra como el resultado de una investigación de la verdad) y la duda metódica (cuando la exhortación a suspender cualquier tipo de juicio es un instrumento para llegar a un conocimiento con fundamentos)” (Varios autores, 2004: 292). En el primer caso, la duda es la única certeza auténtica. En el segundo, aunque Sócrates ya recurriese a está en la mayéutica, la práctica de la duda metódica está íntimamente vinculada al pensamiento de Descartes, que la convirtió en el fundamento de su metafísica.

Según Descartes, “hay que empezar poniendo en entredicho las propias convicciones, considerando provisionalmente falso todo aquello que no esté probado y de lo que, por tanto, se pueda dudar” (Descartes 1993: 28).

“La sensación no es fiable: a pesar de que, a veces, la percepción de un objeto parece tener características de certidumbre, está demostrado que en algunas ocasiones los sentidos engañan y que, por tanto, pueden hacerlo siempre” (Varios autores, 2004: 293). Asimismo se puede dudar de los conocimientos matemáticos aunque éstos, según Descartes, se muestran iguales tanto en la vigilia como en el sueño; también se puede discutir el mundo entero (duda hiperbólica) suponiendo que un genio maligno haya engañado de forma sistemática a todos los hombres desde su nacimiento, haciéndoles ver y creer verdadero aquello que no existe y ocultándoles la auténtica realidad.

### Res Cogitans / Res Extensa

La res cogitans (el pensamiento) “no ocupa espacio físico, es consciente de sí misma y libre; no tiene una dimensión material ni espacial. En todo el Universo sólo está presente en los seres humanos, en los que constituye su Yo: es decir, la mente consciente” (Descartes, 1993: 66).

Descartes introdujo la noción de res extensa y le otorgó características simétricas y contrarias: materia es todo lo que no es espíritu: es decir, pura extensión espacial carente de consciencia.



### Glándula Pineal

El dualismo establecido por Descartes entre *res cogitans* y *res extensa* planteó una serie de dificultades: si las dos sustancias (Sustancia) se definen por una oposición recíproca (una como pura espiritualidad sin extensión y la otra como pura extensión sin espiritualidad), ¿Cómo es posible pensar que exista una relación entre ellas?

La solución propuesta por Descartes fue el interaccionismo, “se asume que existe un lugar físico en el interior del cuerpo humano donde se verifica el contacto y, por ende, se permite un intercambio de informaciones e influencias recíprocas” (Varios autores, 2004:296). Descartes puso este lugar de intersección (en la actualidad hablaríamos de “interfaz”) entre mente y cuerpo “en una glándula muy pequeña denominada pineal” (epífisis) situada en el centro del cerebro.

### Problema cuerpo-mente

“El naciente método científico se valió de la desespiritualización de la materia implícita en este dualismo para desencadenar una crítica radical a la magia basada en los principios, exactamente opuestos, del animismo (según el cual la materia posee una espiritualidad) y de la simpatía cósmica (según la que todo interactúa con todo)” (Varios autores, 2004:299). Asimismo, el biólogo y el zoólogo cartesianos tendían a considerar de la misma forma los objetos de su ciencia. Una de las consecuencias más relevantes y controvertidas del dualismo fue la reducción de la vida animal a los principios del mecanicismo.

La solución que elaboró Descartes para dar solución a este problema (glándula pineal) dejó insatisfechos a los propios cartesianos. Sin embargo, las propuestas de estos últimos fueron incluso menos convincentes. N. Malebranche sugirió que la naturaleza espiritual y corporal del hombre interactúa debido a una continua intervención de Dios (ocasionalismo). Leibniz avanzó la propuesta de la armonía preestablecida, que prevé “una única intervención inicial de Dios capaz de programar toda la vida de un individuo haciendo coincidir en todo momento las acciones de su cuerpo con su voluntad” (Leibniz, 1995:185) (de este modo, el deseo de levantar el brazo no tiene relación directa con la respectiva acción).

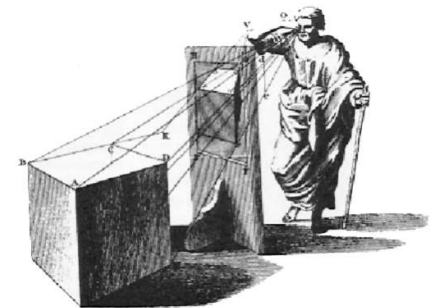
### Deducciónismo Cartesiano

En oposición a la práctica científica de Galileo basada en el experimento y en el método de la inducción sugerido por Bacon, Descartes propuso una ciencia basada en la deducción: “todo el saber debe conseguirse a través de inferencias lógicas a partir de determinadas verdades intuitivas y universalmente compartidas (ideas claras y distintas) que se pueden asumir como axiomas de base indiscutibles” (Descartes, 1993:185). Según Descartes, la única idea tan obvia que puede considerarse verdadera en la ciencia de la física es la de la identidad de materia y espacio, en el doble sentido de que todo aquello que es material debe tener una extensión espacial y, simétricamente, todo aquello que tiene extensión debe ser material. Todo el espacio está ocupado por la materia; el vacío no existe (esta es la principal divergencia de Descartes respecto al atomismo: átomo); la materia es infinitamente divisible; el Universo posee una extensión infinita y está formado por esa misma materia. La existencia del movimiento únicamente puede explicarse suponiendo tres tipos de materia diferentes:

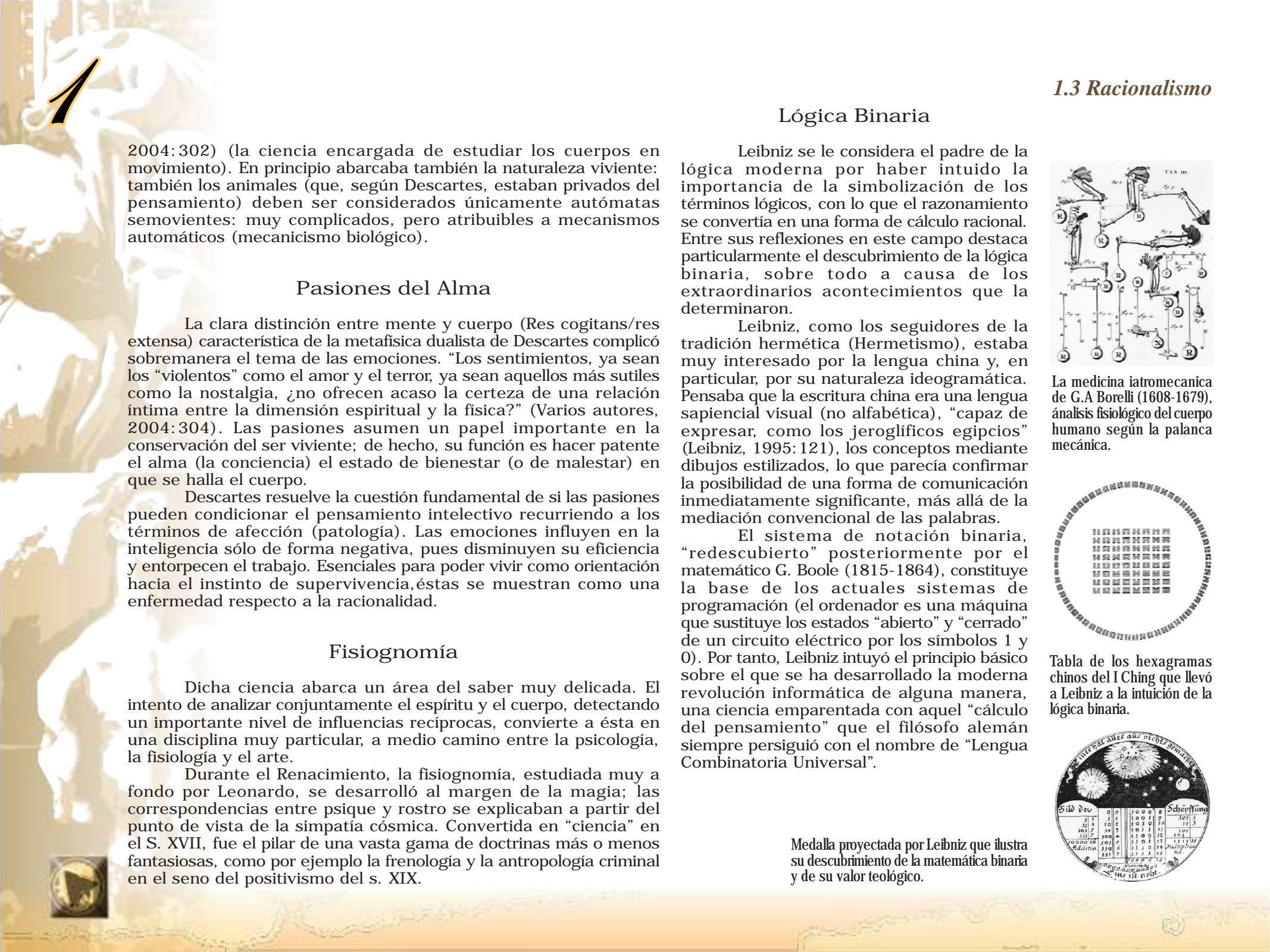
- La materia primaria.
- La materia secundaria.
- La materia sutil.

### Mecanicismo

La ciencia mecanicista que se desarrolló en el s. XVII en el ámbito del racionalismo cartesiano pretendió, oponiéndose a cualquier explicación de tipo finalista, mágico, animista o espiritual, explicar la realidad natural recurriendo únicamente a dos principios: materia y movimiento. La idea de base de los científicos cartesianos era que “salvo el hombre (el único ser en el Universo dotado de *res cogitans*: *Res cogitans/res extensa*), el mundo en su conjunto debe considerarse una máquina que, por compleja que sea, puede explicarse a partir de las leyes de la dinámica” (Varios autores,



El proceso cognoscitivo de Descartes, tiene puntos en común con el paradigma mental de la perspectiva.



### 1.3 Racionalismo

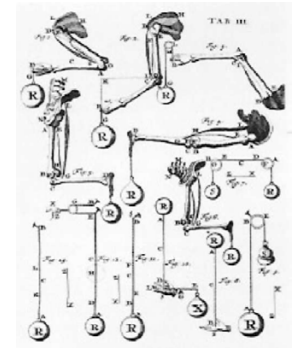
## Lógica Binaria

Leibniz se le considera el padre de la lógica moderna por haber intuido la importancia de la simbolización de los términos lógicos, con lo que el razonamiento se convertía en una forma de cálculo racional. Entre sus reflexiones en este campo destaca particularmente el descubrimiento de la lógica binaria, sobre todo a causa de los extraordinarios acontecimientos que la determinaron.

Leibniz, como los seguidores de la tradición hermética (Hermetismo), estaba muy interesado por la lengua china y, en particular, por su naturaleza ideográfica. Pensaba que la escritura china era una lengua sapiencial visual (no alfabética), "capaz de expresar, como los jeroglíficos egipcios" (Leibniz, 1995: 121), los conceptos mediante dibujos estilizados, lo que parecía confirmar la posibilidad de una forma de comunicación inmediatamente significativa, más allá de la mediación convencional de las palabras.

El sistema de notación binaria, "redescubierto" posteriormente por el matemático G. Boole (1815-1864), constituye la base de los actuales sistemas de programación (el ordenador es una máquina que sustituye los estados "abierto" y "cerrado" de un circuito eléctrico por los símbolos 1 y 0). Por tanto, Leibniz intuyó el principio básico sobre el que se ha desarrollado la moderna revolución informática de alguna manera, una ciencia emparentada con aquel "cálculo del pensamiento" que el filósofo alemán siempre persiguió con el nombre de "Lengua Combinatoria Universal".

Medalla proyectada por Leibniz que ilustra su descubrimiento de la matemática binaria y de su valor teológico.



La medicina iatromecánica de G.A Borelli (1608-1679), análisis fisiológico del cuerpo humano según la palanca mecánica.

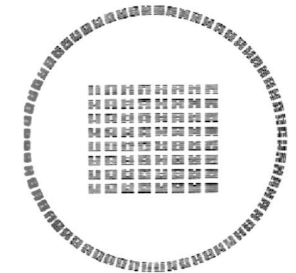
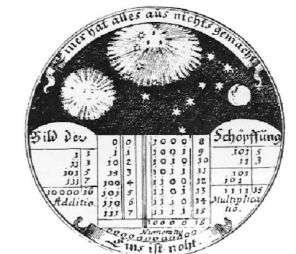


Tabla de los hexagramas chinos del I Ching que llevó a Leibniz a la intuición de la lógica binaria.



2004:302) (la ciencia encargada de estudiar los cuerpos en movimiento). En principio abarcaba también la naturaleza viviente: también los animales (que, según Descartes, estaban privados del pensamiento) deben ser considerados únicamente autómatas semovientes: muy complicados, pero atribuibles a mecanismos automáticos (mecanicismo biológico).

## Pasiones del Alma

La clara distinción entre mente y cuerpo (Res cogitans/res extensa) característica de la metafísica dualista de Descartes complicó sobremedera el tema de las emociones. "Los sentimientos, ya sean los "violentos" como el amor y el terror, ya sean aquellos más sutiles como la nostalgia, ¿no ofrecen acaso la certeza de una relación íntima entre la dimensión espiritual y la física?" (Varios autores, 2004:304). Las pasiones asumen un papel importante en la conservación del ser viviente; de hecho, su función es hacer patente el alma (la conciencia) el estado de bienestar (o de malestar) en que se halla el cuerpo.

Descartes resuelve la cuestión fundamental de si las pasiones pueden condicionar el pensamiento intelectual recurriendo a los términos de afección (patología). Las emociones influyen en la inteligencia sólo de forma negativa, pues disminuyen su eficiencia y entorpecen el trabajo. Esenciales para poder vivir como orientación hacia el instinto de supervivencia, éstas se muestran como una enfermedad respecto a la racionalidad.

## Fisiognomía

Dicha ciencia abarca un área del saber muy delicada. El intento de analizar conjuntamente el espíritu y el cuerpo, detectando un importante nivel de influencias recíprocas, convierte a ésta en una disciplina muy particular, a medio camino entre la psicología, la fisiología y el arte.

Durante el Renacimiento, la fisiognomía, estudiada muy a fondo por Leonardo, se desarrolló al margen de la magia; las correspondencias entre psique y rostro se explicaban a partir del punto de vista de la simpatía cósmica. Convertida en "ciencia" en el S. XVII, fue el pilar de una vasta gama de doctrinas más o menos fantásticas, como por ejemplo la frenología y la antropología criminal en el seno del positivismo del s. XIX.





## 1.4 Empirismo

### Empirismo: Tábula Rasa

La idea fundamental que caracterizó la tradición del empirismo inglés fue la negación de la existencia de ideas innatas y preexistentes a la experiencia. Como afirmó J. Locke (Ensayo sobre el intelecto humano, 1688), “la mente, en el momento de nacer, esta completamente vacía: “Al principio el espíritu es como una hoja en blanco, sin ningún carácter (tabula rasa), sin ninguna idea” (Sciacca, 1958:394). Durante toda la vida podrá contener solamente aquello que se imprima en ella desde fuera, en la doble forma de sensaciones procedentes del mundo exterior y de reflexiones derivadas de la vida interior (sentirse feliz, ofendido, etc.) Según Locke, la falsedad de la teoría contraria (la presencia de ideas innatas sostenida por R. Descartes y por los racionalistas), puede ser demostrada por vía experimental.

Locke descartó la posibilidad de que las ideas innatas puedan existir en la mente del niño sin que éste sea consciente de ello, afirmando que “pensar y no ser conscientes del propio pensamiento es una paradoja” (Sciacca, 1958:342) (de esta forma, el filósofo elaboro por primera vez, aunque la descartaría inmediatamente, la hipótesis del inconsciente). Desarrollando estos presupuestos, los empiristas llegaron a importantes conclusiones:

- La prioridad de la experiencia y de la sensación.
- El nominalismo y el convencionalismo lingüístico.
- El asociacionismo psíquico.
- El atomismo psíquico.

### Filosofía Experimental

Racionalismo y empirismo (Empirismo: tabula rasa), las dos doctrinas que se impusieron en el s. XVII, acabaron por coincidir en un principio: siempre que fuese posible, las disputas filosóficas debían resolverse por vía experimental. La aplicación más importante de este método estaba relacionada con la cuestión crucial de la importancia que había que atribuir al aprendizaje, problema que podía resolverse estudiando el comportamiento de los ciegos sanados. Fue W. Molyneux, un amigo de Locke, quien planteó por primera vez la cuestión, desde una perspectiva por completo teórica: “imaginamos ya en la edad adulta a un hombre que ha nacido ciego,

y al que se la ha enseñado por medio del tacto a distinguir un cubo de una esfera. Supongamos ahora que ponemos el cubo y la esfera sobre una mesa y que el ciego recupera la vista. Usando la vista antes de tocarlos, ¿conseguirá distinguirlos?”. Los empiristas, que sostenían la centralidad de la experiencia y del aprendizaje, respondieron negativamente. Locke afirmó que el ciego sanado no podría distinguir las formas, porque en el las nuevas sensaciones visuales están aún disociadas de las táctiles a las que está acostumbrado. Berkeley sugirió que “aprendemos a ver precisamente como aprendemos a hablar y a leer”, y sostuvo, en consecuencia, la necesidad de un largo aprendizaje visual” (Varios autores, 2004:312).

### Asociacionismo

“El asociacionismo es la tendencia filosófica y psicológica según la cual toda la vida mental puede ser explicada como combinación de ideas simples (de origen sensorial) que se agregan entre si en virtud de “leyes asociativas”. El asociacionismo implica el atomismo psicológico: es decir, la creencia de que incluso los hechos psíquicos más complejos, como la inteligencia, pueden reducirse a elementos mínimos indivisibles” (Varios autores, 2004: 315).

Locke, en el marco del empirismo, convirtió el asociacionismo en la piedra angular de todo el pensamiento: “todo lo que está en la conciencia (no sólo en la memoria) nace de la combinación de elementos simples (moléculas del pensamiento) proporcionados por la experiencia” (Varios autores, 2004:315). Además de las de Aristóteles, Locke introdujo las leyes asociativas de la casualidad, señalado las combinaciones accidentales de ideas que se presentan repentinamente bajo forma de intuición (Insigh) y, sobre todo, insistiendo en la costumbre como origen de las combinaciones entre ideas que se fijan de forma estable en la mente a consecuencia, precisamente, de la fijación de la costumbre. La teoría del asociacionismo explicaba la inteligencia como la capacidad de establecer conexiones entre ideas al mismo tiempo productivas e inusitadas.

### Costumbre

La costumbre no es sino un “comportamiento producido por un mecanismo de cualquier tipo (psicológico, biológico, social) que tiende a fijarse en formas estables a través de la repetición” (Hume, 1994:183). La adquisición de una costumbre, favorecida por la práctica, produce acciones automáticas que no contemplan la intervención del razonamiento y en ocasiones ni siquiera de la conciencia.

En filosofía, el concepto de costumbre empezó a tener una función importante a partir del empirismo inglés (Empirismo; tabula rasa), que recurrió a este para explicar los dos importantes fenómenos:

Los procedimientos de asociación que regulan el conocimiento.  
La creencia en el principio de causa-efecto.

La asociación debida a la costumbre entre “causas” y “efectos” es tan fuerte que el hombre, desbordando los límites de la experiencia, tiende a imaginar la presencia de una relación necesaria (lógica) entre los dos hechos.

### Inducción

Se llama inducción al razonamiento que parte del análisis del mayor número de casos particulares para llegar a una conclusión universalmente válida. Es una generalización cuyo alcance se extiende más allá de los casos examinados: “observando un gran número de cuervos y encontrándolos siempre todos negros, llego a la conclusión de que “todo los cuervos son negros”. Aunque psicológicamente sea muy común, esta forma de argumentar no es demasiado sólida, especialmente con respecto a dos cuestiones: el número de casos examinados y las excepciones” (Sciacca, 1958:320).

Desde un punto de vista estrictamente filosófico, la inducción fue propuesta como método científico por F. Bacon en el *Novum Organon* (1620); en su opinión “es posible llegar a una verdad científica (no probabilística) mediante la comparación de tres tablas: la de las presencias, en la que el fenómeno sí se produce; la de las ausencias, en la que el fenómeno no se produce; y, finalmente, la de los grados, en la que el fenómeno se produce solo en parte” (Sciacca, 1958:322). Esta versión dura de la inducción (inductivismo) ha recibido muchas críticas de tipo lógico tanto por los filósofos empiristas ingleses del s. XVIII como en la época actual por el criterio de falsabilidad de K. Popper (verificación/falsificación).

### Calculo Racional

A un divergiendo en casi todo, los representantes del empirismo y del racionalismo del S. XVII estaban de acuerdo en un punto: la importancia de las matemáticas y de la geometría. Hobbes sugirió que se considerara la mente como un sistema de cálculo, una máquina capaz de trabajar sobre las palabras a través de operaciones aritméticas. Así como las matemáticas operan calculando los números, la mente añade y resta nombres; dos términos se unen en una afirmación; dos afirmaciones forman un silogismo; muchos silogismos constituyen una demostración. “Por razonamiento entiendo cálculo. Calcular es escoger la suma de muchas cosas, una añadida a la otra, y conocer el resto, restada. una cosa a la otra” (Sciacca, 1958:337). Razonar es, por lo tanto, lo mismo que sumar y restar, según el celebre ejemplo:

Animal + Intelecto = Hombre

Hombre – Intelecto = Animal

### Gusto

La atención de los filósofos del s. XVII se vio atraída por el nacimiento de un fenómeno desconocido hasta el momento: la moda.

Estos fenómenos sociales llevaron a Hume a la elaboración de una nueva estética basada en las nociones de gusto y sentido común. En la línea de la teoría platónica del arte mimético (Mimesis), argumentó Hume, “la belleza ha sido considerada siempre una cualidad inherente a la naturaleza, a las cosas mismas y, en consecuencia, la apreciación humana (la valoración estética) se convertía en el reconocimiento de un dato de hecho” (Hume, 1995:136).

Según Hume, los juicios estéticos relativos a la belleza o fealdad de los objetos son siempre juicios sentimentales (no racionales). Lo demuestra el hecho de que, en individuos distintos, un mismo objeto puede suscitar sentimientos diversos incluso opuestos, sin que uno sea más correcto que el otro. En este sentido, es cierta la antigua máxima: “Es bonito lo que gusta”, el criterio del gusto (es decir, la facultad de percibir la belleza) es siempre subjetivo, espontáneo, intuitivo y variable a lo largo del tiempo e incluso en el mismo individuo” (Varios autores, 2004:322).



## 1.5 Siglo de la razón y de las luces

### Ilustración

La ilustración fue un amplio movimiento cultural nacido en Inglaterra en el S. XVII y difundido luego en Francia y en el resto del continente con el objetivo de emancipar a la humanidad del fanatismo religioso y de la ignorancia mediante un uso correcto de la razón. Kant lo definió como “la salida del hombre de la minoría de edad (la incapacidad de valerse del propio intelecto sin la ayuda de otro). ¡Ten la valentía de usar toda tu inteligencia! Esa es la máxima de la Ilustración” (Kant, 1993:225).

La ilustración, efectivamente, rechazó convertir la racionalidad en un factor absoluto, la única fuente de todo el conocimiento. “La razón iluminada no es un ente metafísico, sino un instrumento útil: debe ser usada por el hombre, no dominarlo. Frente a la férrea racionalidad lógica, es preferible la razonabilidad, una versión más débil de ésta que no tiene la pretensión de ser infalible” (Kant, 1993: 225).

La ilustración fue un movimiento decididamente comprometido en la transformación del mundo: su programa, extender al mayor número de personas la máxima felicidad posible, se convirtió en una de las causas profundas de la Revolución Francesa.

El tema filosófico más importante de la ilustración fue la vuelta a la naturaleza.

### Deísmo

Se inició en el S. XVIII el proceso de secularización de la cultura (el retroceso del factor religioso) que caracteriza a la civilización del Occidente moderno. Los primeros productos de esta crítica escéptica fueron el deísmo y el ateísmo.

“El deísmo, la actitud predominante entre los philosophes, fue el intento de reducir la religión a los límites de la razón, negando todo valor a una fe de tipo acrítico e irracional. Los deístas admitían solamente aquellos poquísimos principios teológicos que no contradecía el sentido común: la existencia de Dios, definible solamente en términos generales como Ser Supremo (necesario, eterno) y la creación del mundo; consideraban como probables, aunque no ciertas, la inmortalidad del alma y la existencia de un premio o de un castigo después de la muerte” (Varios autores, 2004: 326).

Mientras que el deísmo condenaba las religiones pero salvaba la religiosidad natural, el ateísmo llevó la crítica hasta cuestionar la noción misma de religión, considerando toda idea de Dios como el fruto del miedo y del interés. D`Holbach sostuvo la tesis de la instrumentalización política, según la cual la religión ha sido siempre una artimaña de la clase poderosa para mantener el dominio sobre sus súbditos (la obediencia a Dios, rey de reyes, acostumbra a obedecer también al tirano).

### Philosophes

Una de las características de la Ilustración fue la nueva manera de entender la función social del intelectual. La entrada “Filosofo” de la Enciclopedia traza el retrato siguiente. Filosofo es aquel que:

Impone a las emociones el control de la razón.

No se deja arrastrar por la imaginación, sino que usa de forma sistemática una observación sin prejuicios.

Es consciente de los límites de la razón.

Sabe dar un valor práctico y útil al saber.

Esta socialmente comprometido.

Se presenta como guía moral de la sociedad.

El philosophe, en resumen, “es un libre pensador laico, un profesional del pensamiento y un héroe del intelecto: justifica su función como conciencia crítica de la sociedad, suscitando sistemáticamente los debates más incómodos y promoviendo una permanente contestación al poder constituido” (Varios autores, 2004: 328).

### Optimismo

“Cultivar el optimismo significa considerar que “todo está bien”; es correcto que le suceda a cada uno lo que le sucede, porque incluso lo que parece negativo (dolor físico, catástrofes naturales, injusticia social..) es, en realidad ( a lo largo plazo, a fin de cuentas) positivo y, de todos formas, necesario para la economía del conjunto.



## 1.5 Siglo de la razón y de las luces

La concepción contraria en filosofía no es tanto el pesimismo (según el cual el mundo tiende por su propia constitución al mal y a lo perverso) cuanto la idea de que en el mundo no hay ninguna forma de organización y de que todo sucede accidentalmente, por casualidad” (Sciacca, 1958: 393).

Históricamente, el optimismo se ha presentado como una característica propia de dos grandes concepciones:

El finalismo y el Racionalismo.

En otros términos: “es erróneo perderse en estériles intentos de definir la bondad del mundo, puesto que no todo está bien, de la misma forma que no todo está mal. El mundo es esencialmente problemático; no es el mejor, pero es mejorable, de la misma forma que aún puede empeorar si decrece el esfuerzo constructivo” (Varios autores, 2004: 331).

### Pedagogía

Una peculiar invención de la Ilustración fue la pedagogía, la ciencia que estudia la educación y elabora sobre ésta una teoría aplicable luego a la didáctica (el arte de enseñar). La obra maestra de la pedagogía ilustrada fue la Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, de las artes y de los oficios, una obra de divulgación científica cuyo primer volumen apareció en 1751 y el último (el vigésimo séptimo) en 1772, tras dos decenios de luchas, secuestros y censuras por parte de los jesuitas, escandalizados por el contenido irrespetuoso hacia la religión de algunas voces. El impacto de la Enciclopedia sobre la cultura europea fue tan profundo, que difícilmente se puede valorar. No sólo fue el principal vehículo de difusión de las ideas ilustradas (en las numerosas entradas dedicadas a temas religiosos, filosóficos, éticos y políticos), sino que se convirtió también el principal instrumento formativo de una nueva y revolucionaria mentalidad técnica.

### Pansofía

Es un mérito de los pensadores de la Ilustración haber inventado, además de la pedagogía, la didáctica, el campo del saber interesado por las técnicas de enseñanza. El método cíclico, la idea fundamental de toda la didáctica moderna según la cual cada etapa escolar debe tratar un conjunto orgánico de conocimientos adecuados a la edad y a las capacidades individuales del estudiante. Por primera

vez se sitúa al niño en el centro del problema pedagógico con su ritmo de aprendizaje concreto, que evoluciona siguiendo unas etapas de desarrollo que no se pueden forzar.

### Emilio

Por su nueva forma de entender la educación infantil, Rousseau está considerado el padre de la pedagogía moderna. En su Emilio o de la educación (1762) rechazó el adultismo de las didácticas anteriores y, por primera vez en la historia, enunció el principio de la alteridad de la infancia. “El niño no es un hombre pequeño, un adulto en miniatura, sino “otro” ser distinto, dotado de una manera propia de establecer una relación con el mundo. En consecuencia, la educación debe estar centrada en sus necesidades, no en las del profesor o en las de la disciplina que se imparte” (Sciacca, 1958: 395).

Emilio, dividido en cuatro fases distintas, derivaba efectivamente de la doctrina sensista (Materialismo) del marques de Condorcet, contemporáneo y amigo suyo.

Toda la época de la infancia hasta los doce años deber ser ocupada por la educación de los sentidos.

En la segunda fase (de los doce a los quince años) se debe desarrollar la educación intelectual, que también tiene que realizarse a través de experiencias tan concretas y prácticas como sea posible.

Hasta los quince años (tarde para los parámetros modernos) no empieza la educación moral.

La última etapa del recorrido es la educación social, centrada sustancialmente en una prudente elección matrimonial.

### Materialismo

El s. XVII transformó el mecanicismo cartesiano en un materialismo, teorizando que todo (tanto la realidad natural como la psicológica) puede explicarse a partir de procesos automáticos y mecánicos. “De esta forma se ponía en crisis el propio concepto de espíritu, y el delicado problema planteado por el dualismo cartesiano relativo a la relación entre cuerpo y alma (Problema cuerpo-mente) era drásticamente resuelto con la total negación de esta última” (Varios autores, 2004: 338). El materialismo del s. XVIII, efectivamente, retomado de las antiguas teorías de Democrático y de Epicuro, negó la existencia de una sustancia espiritual (Res cogitans/res extensa) reconociendo únicamente la existencia de las sustancias corpóreas (res extensa).

## 1.5 Siglo de la razón y de las luces

La diferencia entre el hombre y el animal es de naturaleza cuantitativa (no cualitativa), y consiste sólo en la mayor complejidad del cerebro humano.

Etienne Condillac (tratado sobre las sensaciones, 1754) corrobora la teoría materialista proponiendo la hipótesis sensista; según esta, “todas las actividades cognitivas (memoria, atención, juicio, valoración, deseo, voluntad) no serían más que transformaciones más o menos complejas de sensaciones” (Sciaccia, 1958:397).

Todo el conocimiento es un proceso de transformación de la sensación, y no otra cosa.

### Escala de los seres

Durante todo el s. XVIII la filosofía de la naturaleza estuvo dominada por el esquema de la escala (o cadena) de origen medieval. Según este modelo, de evidente derivación metafísica, la naturaleza está formada por una sucesión ordenada de seres: las especies del mundo mineral, vegetal y animal se disponen como peldaños progresivos. En la base están situados los cuatro elementos, es decir, la tierra, el aire, el agua y el fuego; siguen los grandes reinos vegetal y animal, luego el hombre y, finalmente, para las mentalidades religiosas, un número variable de inteligencias angélicas.

### Buen Salvaje

La noción de estado natural, tan presente en las discusiones de los filósofos de la Ilustración, designaba a un hipotético hombre no civilizado, sin historia, política y sociabilidad; una condición que, evidentemente, no coincide con ninguna realidad histórica concreta. Rousseau (Discurso sobre las ciencias) sostuvo la superioridad ética de un hipotético hombre salvaje que, viviendo en perfecta armonía con la naturaleza, no conocería la maldad producida por la cultura. El inglés Thomas Hobbes (1588-1679) defendió en su *Leviatán* (1651) la hipótesis contraria: la superioridad del hombre civilizado sobre el salvaje.

El filósofo y escritor francés Michel de Montaigne (1533-1592) sostuvo la hipótesis intermedia: el relativismo, según el cual “los usos y costumbres morales de los pueblos no se pueden incluir en una escala de valores unitaria, ya que están determinados geográficamente; es decir, que dependen del ambiente, especialmente del clima” (Varios autores, 2004:342).

### Hombre Salvaje

Ya en el s. XVIII, mucho antes de la llegada del evolucionismo, el progreso de la anatomía comparada puso de manifiesto los lazos que unen al hombre con el mundo animal. Linneo, el más importante naturalista del s. XVII, no consiguió encontrar desde el punto de vista anatómico ninguna característica exclusiva del hombre que bastara para establecer una diferencia cualitativa entre éste y los animales superiores. “Ciertamente, la supremacía jerárquica de la especie humana, su unicidad en la creación debida a la posesión de la razón, estaba fuera de discusión; pero desde el punto de vista meramente fisiológico, las afinidades con los monos antropomórficos se revelaron impresionantes. Se descubrió que, biológicamente hablando, con toda seguridad el hombre forma parte del reino animal” (Varios autores, 2004:344).

### Raza

La idea de raza (cualquier clasificación de los tipos humanos o animales basada en parámetros fisiológicos) y la de racismo (la explicación sobre bases biológicas de las distintas civilizaciones y de la supremacía de la occidental) son una invención del s. XVIII que carece de precedentes en la época antigua y medieval. Aunque es evidente su significado histórico-ideológico (como justificación del colonialismo europeo), estas ideas fueron introducidas por los naturalistas como consecuencia del descubrimiento de la estrecha relación que, desde el punto de vista biológico, une al hombre con el mundo animal. “De ello se siguió la idea de que las razas humanas constituyen los niveles intermedios entre el mono y el hombre evolucionando: es decir, los peldaños de una escala de los seres” (Varios autores, 2004:247).

## Locura

Toda definición de la noción de locura es siempre relativa a los criterios de racionalidad y de corrección social adoptados como norma: comportamientos que hoy se consideran patológicos no eran tales en el pasado, y viceversa.

La idea platónica de que la locura puede ser también una forma de entusiasmo divino, el dominio de la mente por parte de un dios, llegó hasta la Edad Media. En una cultura en la que los límites entre lo divino, lo humano y lo demoníaco eran muy débiles, resultaba difícil distinguir los síntomas de una patología de los del éxtasis o de la posesión mística.

Con el Renacimiento empezó la criminalización de la locura; se dejó de ver en este estado la presencia de otro (una fuerza extraña que se apodera del individuo y se manifiesta a través de él) y se consideró, por el contrario, como la manifestación del lado oscuro de la psique del sujeto.

Los ilustrados subrayaron sus aspectos morales: “su tesis defendía que la demencia psíquica era el resultado de una vida tan irracional y disoluta que disgregaba primero el orden fisiológico y luego el psíquico del sujeto” (Sciaccia, 1958:387).

## Delito y Pena

El breve ensayo de los delitos y de las penas (1764), de Cesare Beccaria, constituye la más conocida (y única) contribución italiana a la reforma de las costumbres sociales iniciada en el s. XVIII. Beccaria partió de los principios del contractualismo liberar ya consolidados en la conciencia europea: “Estado y sociedad nacen de un pacto libre de los ciudadanos, que siguen siendo los titulares de la soberanía” (Sciaccia, 1958:401).

Beccaria también puso en tela de juicio la pena de muerte sin recurrir a llamamientos emotivos o a tonos conmovedores. “Con lúcida racionalidad, el filósofo demostró que la sustracción de la vida no es un remedio eficaz contra el delito” (Sciaccia, 1958:402).

## Clasicismo

La cultura de la Ilustración influyó intensamente en la historia del arte y determinó, en el s. XVIII, el nacimiento de la estética neoclásica. Fueron tres las características esenciales del nuevo estilo: racionalidad, clasicismo y pedagogía.

La idea de que la producción de obras de arte debía inspirarse también en el principio de la racionalidad tuvo consecuencias especialmente revolucionarias en la arquitectura, donde se impuso la funcionalidad del edificio como norma insoslayable. “El clasicismo consiste en la atribución de un valor ejemplar a los modelos de la Antigüedad grecorromana, tomados como norma insuperable de un arte respetuoso con la naturaleza (ni artificios ni falsos) y, por lo tanto, dotado tanto de belleza como de racionalidad: dos valores que en la estética ilustrada deben coincidir necesariamente” (Varios autores, 2004:352).

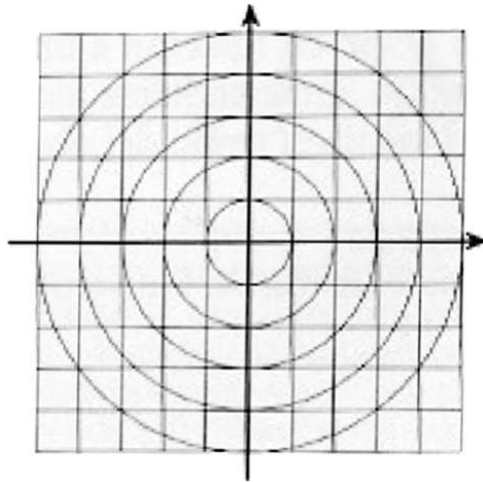
La pedagogía fue la tercera característica esencial del nuevo estilo. Así como para los ilustrados la filosofía no puede reducirse a una especulación teórica, sino que debe servir para transformar el mundo, igualmente el arte no puede ser sólo estético (búsqueda de la belleza), sino que debe desarrollar también una función ética y civil. “Para este fin, ser socialmente útil y desempeñar una función educativa, el arte debe expresarse con un lenguaje comprensible en todas partes y por todo el mundo” (Varios autores, 2004:353).



## 1.6 Kantismo

### Newtonianismo

El newtonianismo consistió en la destrucción de la idea del cosmos, es decir, en la creencia en un Universo finito y jerárquicamente ordenado, internamente diferenciado en zonas (Mundo sublunar) distintas por sus cualidades, materia, y leyes, y cada una dotada de su propio estatuto ontológico. Después de Newton, el universo se convirtió en una estructura abierta e infinita o por lo menos indefinida, cuyos componentes están organizados al mismo nivel ontológico: “los cielos, los astros y la Tierra están formados todos por la misma sustancia y están sujetos a las mismas leyes físicas” (Newton, 1993: 475). “En este universo ya no puede haber ninguna diferencia entre física celeste y física terrestre, entre el estudio de los astros y el del movimiento de los objetos en la Tierra” (Newton, 1993: 493). Astronomía, física y dinámica, ciencias que Aristóteles distinguía claramente, se convierten en interdependientes, están estrechamente unidas y son interpretables todas con el método matemático (que Aristóteles reservaba solamente a la astronomía, al estudio del mundo celeste y divino).



El universo Newtoniano: infinito, pero gobernado por la ciencia matemática.

### Espacio-Tiempo Absoluto

En un célebre esolio de la parte introductoria de los Principios matemática (1687), Newton afirmó la existencia de un espacio absoluto por su naturaleza (sin relación con nada exterior, siempre inmóvil e inmutable) y de un espacio relativo, de dimensión móvil y medido por los instrumentos de que dispone el hombre. También en lo que respecta al tiempo cabe hacer la misma distinción: “El tiempo real, matemático, en sí y por su naturaleza, sin nada exterior, transcurre uniformemente” (Newton, 1993: 466); por el contrario, el tiempo relativo o aparente es su medida más o menos exacta. Espacio y tiempo reales son también eternos e infinitos. No se trata de características observables a través de la percepción o la experimentación: “la infinidad del espacio y la eternidad del tiempo solo pueden ser deducidas como inevitable consecuencia de la aplicación del principio de gravitación a todo el Universo” (Newton, 1993: 471).

### Formas sintéticas A priori

Kant intento construir una teoría del conocimiento es decir, “de especificar el valor tanto de la razón como de la experiencia sin caer en el error de dar un valor absoluto a un solo parámetro” (Sciacca, 1958: 412). Los racionalistas tienen razón al afirmar que el conocimiento científico no puede depender de la eventualidad de una experiencia concreta, sino que debe contener una propia necesidad intrínseca (es decir, ser un saber a priori de la práctica); de todas formas, observa Kant, las afirmaciones realmente a priori se reducen a juicios analíticos o tautologías, frases que se limitan a explicitar (analizar) todo lo que ya está contenido en el sujeto. También la forma empirista de actuar tiene un valor, los que se formulan después de la experiencia, en efecto, son juicios sintéticos (es decir, que permiten llegar efectivamente a una información nueva).

Esto significa que “todo conocimiento depende de una relación entre la cosa en sí y el modo (típicamente humano) de representarla, es decir, estructurarla según los parámetros del tiempo, del espacio y del principio de causa” (Varios autores, 2004: 358).

### Fenomenismo

En filosofía, el término fenómeno no indica aquello que es excepcional o incluso monstruoso (como en el lenguaje común), sino que es sinónimo de “apariencia”. El fenomenismo es, por lo tanto, la teoría del conocimiento que limita las posibilidades cognoscitivas solamente a lo que aparece, al aspecto exterior y sensible en contraposición a la realidad auténtica; niega, por lo tanto, que las cosas en sí mismas (técnicamente llamadas nómenos) puedan ser conocidas en su objetividad.

Fue Schopenhauer quien llevó hasta sus extremas consecuencias este fenomenismo radical: “toda forma de conocimiento es siempre subjetiva, relativa y ambigua. El mundo auténtico y real permanece oculto a la percepción humana: aparece únicamente como vista a través de un velo deformado por la tela de araña formada por nuestras propias estructuras mentales, de forma que no hay elementos ciertos para distinguir el conocimiento adquirido en el sueño y en la vigilia” (Schopenhauer, 1994:193) (Duda hiperbólica). Según Schopenhauer, toda experiencia humana, posible o imaginable, científica o artística, es siempre una “representación” fugaz, ilusoria y relativa respecto al sujeto pensante.

### Espacio a Priori

Según Kant, “lo que llamamos espacio es una forma sintética a priori de nuestra psique, una intuición inconsciente con la que estructuramos y damos sentido a las informaciones procedentes del exterior” (Varios autores, 2004:362).

Newton supuso que “las leyes del movimiento reclaman la existencia de un espacio absoluto, dotado de una realidad ontológica propia e independiente de las medidas humanas o representaciones” (Newton, 1993:532). Con un planteamiento diametralmente contrario, Hume, en cambio, había definido el espacio como “una simple costumbre psicológica, un concepto empírico obtenido de la experiencia y basado en algo tan escasamente sólido como la costumbre de vivir en un ambiente determinado (causa-efecto)” (Hume, 1995:186). La solución aportada por Kant retomaba en parte un aspecto de estas dos precedentes orientaciones de pensamiento: contrariamente a Hume, el espacio precede a la experiencia, pero contrariamente a Newton, la idea de espacio es completamente interna en el sujeto y no un dato objetivo del mundo (la proposición de que el espacio

sólo tiene tres dimensiones no puede ser el fruto de un juicio de la experiencia). Según Kant, “esta percepción humana del espacio esta regulada por las leyes de la perspectiva y de la geometría euclidiana” (Kant, 1993:193), que el filósofo consideró como verdades apodícticas (necesarias y definitivamente ciertas): la racionalidad y la sistematización del modelo euclidiano expresan una forma de ser profunda de la mente humana. “La universalidad de la ciencia, su validez para toda la humanidad, se basa precisamente en el hecho de que esta “red espacial” es, por igual, connatural a todos los hombres (de todas las épocas y países)” (Varios autores, 2004:363).

### Causa-Efecto

La noción de causalidad expresa una conexión entre dos cosas o acontecimientos, de tal forma que el primero (causa) deriva inevitablemente del segundo (efecto). Es una idea de gran importancia para la ciencia, que funda sobre ella su propia capacidad de predecir los hechos: significa, efectivamente, que determinadas consecuencias derivan de hechos anteriores, lo que marca la existencia de un nexo no meramente cronológico, sino esencial y necesario. “Aunque el actual desarrollo de las teorías de la probabilidad (Indeterminación y Cuántica) parece haber relativizado su importancia, a lo largo de toda la historia de la filosofía la aceptación o la crítica del principio de causa-efecto ha constituido la principal diferencia entre la tradición racionalista-científica y la tradición escéptica” (Varios autores, 2004:364).

La reflexión de Kant nació de la necesidad de rebatir estas conclusiones escépticas. Por una parte rechazó la antigua visión ontológica del principio de causa (según la cual la realidad misma estaría estructurada en causas-efectos) y reconoció a Hume que ninguna regularidad empírica puede en absoluto fundar una ley universal.

Por otra parte salvó la causalidad como “una de las formas sintéticas a priori de la psique, una de las formas empleadas por la mente para estructurar y dar sentido al mundo” (Varios autores, 2004:365). La ciencia sigue siendo pues, un conocimiento válido, aunque su verdad ya no se basa en la necesidad de los efectos sino en su universalidad: es decir, en la existencia de esquemas de pensamiento comunes a toda la humanidad).



## 1.6 Kantismo

### Sublime

La estética distingue claramente el concepto de sublime del concepto de bello. Elaborado por primera vez a mediados del s.XVIII por E. Burke.

Mientras que es bello lo que es armónico, mesurado, compuesto "según las reglas del arte", es sublime lo excesivo y desordenado, lo que no está hecho a medida del hombre sino a su desmesura: por ejemplo, el vacío, los abismos, los espacios inmensos, el silencio absoluto, la oscuridad, las montañas gigantescas.

De la contemplación del poder de la naturaleza nace, en cambio, lo sublime dinámico: los grandes fenómenos naturales (tormentas, terremotos, etc.), las catástrofes causadas por las fuerzas descontroladas de la naturaleza que causan temor, pero que al mismo tiempo atraen y fascinan.

Lo sublime nace, por lo tanto, no de las cualidades del objeto contemplado, sino de la disposición anímica del sujeto. Retomada en distintas modalidades por las poéticas de los artistas románticos, quienes vieron en lo sublime una expresión de la tendencia al infinito, la noción ha caído desde hace tiempo en el más completo de los desusos por parte de la estética contemporánea, que ya no ven en este concepto un parámetro interpretativo dotado de utilidad práctica.

## 1.7 Idealismo

### Romanticismo

Recibe el nombre de Romanticismo el movimiento espiritual que se desarrolló en Alemania en los años que siguieron a la Revolución francesa y que se difundió luego en los primeros tres decenios del s. XIX por toda Europa, originando una serie de variantes nacionales. Considerando la presencia en el fenómeno romántico de valores antagónicos, resulta imposible definir de forma unívoca su especificidad. En cambio, si es posible indicar algunos de sus temas más característicos.

La búsqueda del absoluto.

El énfasis en el sentimiento.

La revaporización de la fe.

El amor por la historia.

La curiosidad por los aspectos irracionales de la vida.

El interés por todo estado de alteración de la mente.

La revisión de las antiguas doctrinas precientíficas del alma del mundo.

La recuperación de la literatura fantástica y de la fábula: la curiosidad por lo exótico y por lo primitivo.

El titanismo o prometeísmo.

La importancia atribuida a la expresión de la libre creatividad subjetiva.

Entre tantos elementos dispersos y muy frecuentemente contradictorios entre sí, el elemento unificador de la mentalidad romántica es el tema de infinito, "que acabó convirtiéndose en un angustiante demonio psicológico, una aspiración de superación de los límites del YO, un querer ir más allá siempre y a pesar de todo, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la muerte y del dolor, para conocer lo incognoscible y sentir lo suprasensible" (Varios autores, 2004:368).

### Streben

La sensibilidad del hombre romántico está definida por el término alemán streben (en español, "tensión", pero también estremecimiento, anhelo, inquietud), con el que se expresa la concepción de la vida como un esfuerzo incesante, un intento

## 1.7 Idealismo

continuo de superar todos los obstáculos, tanto materiales como espirituales. “En el streben, ansia o “sentimiento” del infinito, se manifiesta el rechazo a cualquier tipo de atadura y el deseo de trascender la realidad cotidiana” (Sciacca, 1958:508), típicos de la cultura literaria y filosófica de la primera mitad del s. XIX. Así como en el centro de la filosofía de Kant se encontraba el concepto de límite, el Romanticismo se propuso, de forma totalmente contraria, la superación de todos los límites: ciertamente, no se puede alcanzar el infinito, pero de todas formas nos podemos acercar a él en todo lo que tiende a la infinitud; en sus derivaciones puede ser lo ilimitado, lo inmenso, lo inagotable, lo desmesurado, lo desahogado, lo innumerable, lo eterno, lo trascendente, lo indefinido, lo inabarcable. Corresponde a Fichte el mérito de haber teorizado filosóficamente sobre el concepto de streben hasta convertirlo en una propuesta ética orgánica. Todo su estudio del absoluto, definido como “subjetividad infinita, constituye una premisa metafísica necesaria para fundar sobre bases sólidas la idea de una libertad humana total (punto de partida necesario para cualquier esfuerzo hacia la infinitud)” (Sciacca, 1958:511).

Sosteniendo la superioridad de lo espiritual por encima de la finitud de la corporeidad, Fichte fue el filósofo de la infinitud del YO, único principio y fuente del conocimiento, espíritu ilimitado, capacidad creadora absolutamente libre. Ciertamente, la búsqueda del infinito esta destinada, por definición, a ser siempre insatisfactoria, pero lo que cuenta no es alcanzar un resultado concreto, siempre parcial y superable. Lo importante, afirma Fichte, “no es ser libre, sino convertirse, hacerse libres” (Sciacca, 1958:512).

### Genio

La noción de genialidad, tras haber sido elaborada por primera vez en la época romántica, ha entrado a formar parte del lenguaje moderno. Esta noción designa la condición de algunos hombres dotados de un talento creativo innato y excepcional, capaces por ello de realizar obras que van más allá de lo previsible, hasta el punto de superar en ocasiones la capacidad de comprensión de sus contemporáneos.

“Existe un aspecto paradójico en la descripción romántica del genio: si éste es alguien que no acata ninguna disciplina preestablecida y si la esencia de su trabajo creador consiste en ir contra todas las reglas, evidentemente es imposible dar una definición exhaustiva de la genialidad, que se convierte así en un concepto indefinible desde un punto de vista teórico” (Sciacca, 1958:498).

El Romanticismo subrayó los aspectos comunes entre genio y locura. Por su propia naturaleza, ambos son una superación de los límites e indican una condición humana más allá de las normas impuestas por la normalidad, por el sentido común y por las reglas de la lógica.

Schopenhauer definió como genial la condición propia del contemplador puro de las ideas, capaz de alcanzar un estado de total desinterés (indiferencia) hacia el mundo y de descubrir los valores universales en las cosas concretas, convirtiéndose, según la fórmula schopenhauriana, en un “puro ojo del mundo”.

El Positivismo transformo esta sutil equiparación entre locura y genialidad en una verdad científica e incluso anatómica: la frenología (Cientismo) “sostuvo la posibilidad de localizar las peculiaridades del genio en la conformación craneal. El psiquiatra C. Lombroso (Genio y degeneración, 1864), analizando como casos de locura creativa las vidas de Cellini, Goethe, Vico, Tasso, Newton y Rousseau, planteó la hipótesis de que la genialidad de los grandes talentos era el fruto de una “psicosis degenerativa”” (Varios autores, 2004:373).

### Finito / Infinito

El Ansia de infinito que caracterizó al romanticismo, junto al deseo de los filósofos idealistas de definir un principio absoluto, llevaron a una original reflexión sobre las relaciones entre lo finito (lo que es concreto, individual) y la infinitud.

La relación entre finito e infinito se encuentra también en el origen de la reflexión de Hegel; según Hegel, la tesis constitutiva del idealismo deber ser el movimiento: “Todo lo que es finito no es un verdadero ser” (Hegel, 1994:129). Lo que existe en un momento determinado de la historia del mundo, tomado en sí mismo, no existe propiamente, y en todo caso escapa a cualquier posibilidad de comprensión” (Hegel, 1994:132). En otros términos: no es posible analizar la realidad (tanto el mundo natural como la historia de la cultura) aislando alguna de sus partes e intentando explicarla por sí misma prescindiendo de las relaciones que mantiene con el resto, por que es comprensible única y exclusivamente a la luz de éste. Lo que es parcial, delimitado, incompleto, “finito” en definitiva, no goza de una existencia propia y autónoma: es una no-realidad que se hace comprensible solamente “resolviéndose” en la infinitud. Ésta tiene una naturaleza ideal, aunque no trascendente, a la que Hegel denomina espíritu (Absoluto).

### Naturphilosophie

Se define como naturphilosophie el intento realizado por los filósofos alemanes de las primeras décadas del s. XIX de elaborar una imagen de la naturaleza en todo conforme a los principios del idealismo filosófico, capaz al mismo tiempo de incorporar los más modernos descubrimientos científicos.

“Haciendo propia la idea formulada por Spinoza de una unidad sustancial entre el mundo del espíritu y el de la materia, los científicos románticos formularon la hipótesis de la presencia de una fuerza única subyacente a todo tipo de fenómeno, de orden tanto físico-químico como orgánico o espiritual” (Varios autores, 2004:376).

### Absoluto

El termino absoluto, que puede ser utilizado como adjetivo (Estado absoluto) y como sustantivo, deriva del participio pasado del latín *absolvere*: “deshacer de toda atadura, liberar de todo condicionamiento”. Indica pues, lo que es originario, lo que no depende de nada y no tolera restricciones, lo que es libre e incondicionado, sin límites, infinito. En el lenguaje teológico designa un principio trascendente (Trascendencia) o mas simplemente, a Dios.

Fichte (1762-1814) concibió el absoluto como subjetividad y actividad. Es Yo puro, un principio espiritual, infinito e incondicionado, que subyace a toda realidad (en la segunda fase de su pensamiento y, volviendo a un planeamiento mas tradicional, Fichte lo identificará con Dios).

Schelling (1755-1854) vio en el absoluto la unidad indiferenciada o identidad de naturaleza y espíritu. En la naturaleza material, que Fichte despreciaba como no-Yo, descubrió “un valor fundamental, simétrico al espíritu pero igualmente necesario” (Siacca, 1958: 519).

Hegel criticó tanto la concepción del absoluto de Fichte (espiritualidad infinita que crea la naturaleza) como la de Schelling (identidad de espíritu y naturaleza), sugiriendo que el absoluto debe ser considerado como “un resultado, como un proceso que se desarrolla en el tiempo, que no un ente o un concepto estático” (Siacca, 1958: 519).

### Dialéctica Hegeliana

Hegel denominó dialéctica “al proceso a través del cual lo finito se resuelve en lo infinito (Finito/Infinito). Este devenir, que podría llamarse la “vida del espíritu”, consiste en un ritmo ternario: el primer momento es la tesis (el ser en sí); el segundo es la antítesis (el ser fuera de si); el tercero, la síntesis (el retorno a sí). La dialéctica se realiza en cada parte de lo existente; en el mundo natural, por ejemplo, explica el funcionamiento del devenir biológico: en la semilla (tesis) está ya potencialmente contenida la planta (síntesis), pero para que el desarrollo se realice y ultime es necesario que la semilla se transforme radicalmente. Es decir, que se “niegue como tal” en el momento de la antítesis” (Varios autores, 2004:380).

El método dialéctico implica que cada aspecto de la realidad, en cuanto entidad finita, no es nunca definitivo y absoluto. Por otra parte, si el infinito vive en la finitud de lo real, entonces cada parte o fracción de la realidad, aunque sea aparentemente insignificante, tiene una razón de ser propio y profundo, un valor y una dignidad específicas. “Todo lo real es racional” (Hegel, 1994:135), afirma Hegel; “lo que normalmente llamamos casualidad (o suerte) no existe en absoluto, sino que es el producto de un típico error humano, fruto de la costumbre de considerar y explicar lo finito en cuanto tal, y no como momento de un proceso. Cada acontecimiento particular y concreto encuentra su explicación a la luz del todo” (Hegel, 1994: 137).

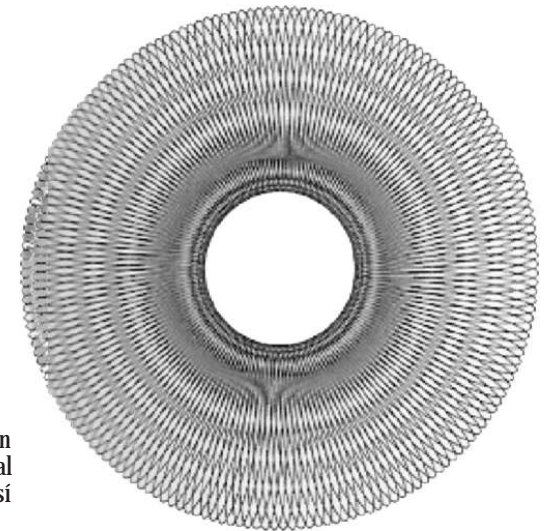


Ilustración de la dialéctica, según un infinito bueno (cerrado), el círculo inicial se expande, permaneciendo fiel a sí mismo.



### Sistema Hegeliano

Es característico del pensamiento de Hegel el espíritu de sistema, la actitud según la cual la parte se hace comprensible sólo a partir del todo al que pertenece. Según Hegel, “todo aspecto parcial de la realidad (un individuo, un hecho histórico, una ley científica) resulta inexplicable en sí misma, aislado del ciclo dialéctico (Dialéctica hegeliana) al que pertenece y que lo pone en relación con el resto del mundo. Afirmar lo contrario (es decir, que se puede entender algo aislándolo del contexto) es como decir que se podría entender la función de un órgano sin hacer referencia al cuerpo al cual pertenece.

Cada finito no tiene en sí una auténtica realidad, así como un órgano no puede vivir aisladamente de su cuerpo. Sólo el todo es auténtica y totalmente real” (Varios autores, 2004:382).

Según Hegel, “el acontecer histórico del espíritu infinito posee un fin” (Hegel, 1994: 139). Es una idea que parece extraña a nuestra mentalidad, acostumbrada a imaginar el infinito como un proceso por su naturaleza abierto e inacabado (como en la serie de números, a la que siempre se puede añadir una nueva unidad). Esta concepción, de todas formas, es la que precisamente Hegel definía, atribuyéndola al *streben* fichteano, como un mal infinito. Es necesario, en cambio, aplicar también al análisis de la totalidad en su conjunto el procedimiento dialéctico que regula toda forma de devenir. También la vida del espíritu infinito se desarrolla en tres momentos según un proceso circular; tesis (espíritu consistente en la lógica), antítesis (la materia) y síntesis (espiritualización de la materia).

### Héroes Cósmicos

El sistema hegeliano encontró su más perfecta expresión en la filosofía de la historia. Hegel no negó que en un primer análisis la historia pueda aparecer como un cúmulo caótico de acontecimientos casuales o dependientes del capricho de los individuos. Sin embargo, afirmó que “esta incompreensión deriva siempre del intento de analizar los hechos aisladamente” (Hegel, 1994: 175). Por el contrario, si se aplica a la historia el método de la dialéctica se percibe claramente la presencia de “un desarrollo racional, un plan de la razón subyacente a cualquier acontecimiento” (Hegel, 1994: 176) (lo que la religión, aún prisionera de un lenguaje mítico, llama “providencia”). La historia es, en su conjunto, el plegarse a Dios (entendido como espíritu absoluto, racionalidad) en el mundo, y la filosofía de la historia es, de este modo, una teodicea: un relato del devenir de Dios.

A pesar de que en este cuadro la voluntad de los individuos representa solamente el medio con el que la historia persigue sus propios fines, Hegel otorgó una función excepcional a los héroes cósmicos, personajes que consiguen plasmar plenamente el espíritu del tiempo y del pueblo al que pertenecen, siendo así capaces de acelerar el curso de los acontecimientos. Alejandro Magno, Julio Cesar y, sobre todo, Napoleón, han sido personajes de este tipo, y la mente de quien lee hoy día a Hegel no puede evitar pensar en Hitler y en Stalin.

### Muerte del Arte

En el sistema hegeliano el arte constituye la primera etapa del absoluto, la fase Terminal de la historia en la que el espíritu llega a reconocer y a pensarse a sí mismo. “El arte es, por lo tanto, la tesis de una última y final triada dialéctica (Dialéctica hegeliana) que sigue con la religión (antítesis) y concluye con la filosofía (síntesis)” (Sciaccia, 1958:522). Entre estas tres supremas actividades del espíritu no hay diferencia de contenido (todas reflexionan sobre el absoluto); sólo es distinta la forma porque el arte expresa en objetos, de forma completa y ejemplar, los mismos conceptos que están en el centro de la religión y de la filosofía. Hegel también introduce una triada dialéctica en lo que concierne a la historia del arte.

La tesis está constituida por el arte simbólico, que nació en la época arcaica en Oriente y que alcanzó su máximo desarrollo en Egipto.

El arte clásico (clasicismo) constituye la antítesis. La escultura griega y la pintura renacentista lograron un delicado equilibrio entre contenido espiritual y forma sensible.

“La síntesis, el arte romántico moderno, destruye de nuevo el equilibrio clásico. En esta fase final de la historia el espíritu ha adquirido contenidos que superan la expresividad de la materia; cualquier forma es ahora insuficiente para concretar una interioridad espiritual madura” (Varios autores, 2004: 386). De ahí que Hegel anunciara la muerte del arte, destinado a ser absorbido por la religión y luego por la filosofía.

### 1.8 El Posthegeliano

#### Voluntad de Vivir

En la segunda parte de su obra principal (*El mundo como voluntad y representación*, 1818), después de haber afirmado la absoluta incognoscibilidad del mundo regida por la doctrina del fenomenismo, Schopenhauer afirmó que “existe una parte de la naturaleza, una sola, que podemos conocer realmente. Este objeto, el único que se puede comprender “en sí” (nouménicamente) en su esencia más íntima, es nuestro cuerpo, el que nosotros vivimos (o que “nos vive”)” (Sciacca, 1958:486). El conocimiento de nosotros mismos, efectivamente, no se produce a través del principio de individuación, sino con una comprensión inmediata e intuitiva. Es la primera vez en la historia de la filosofía que la persona física del sujeto pensante se convierte en tema de reflexión.

“La corporeidad se revela ante Schopenhauer como pura voluntad de vivir, el instinto prepotente y violento de continuar subsistiendo siempre y en toda circunstancia” (Varios autores, 2004:388).

En la visión irracionalista de Schopenhauer, la razón sirve solamente para aumentar el dolor de la existencia; efectivamente, el hombre, a diferencia de los animales, sabe que está condenado a morir.

Y si por una parte esta conciencia lo aleja del instinto (impidiéndole vivir como animales, de forma plena y gozosa), por otra no ofrece ninguna solución al destino inevitable. Como resultado de ello, “el dolor es la consecuencia de toda reflexión intelectual sobre la existencia” (Schopenhauer, 1994:198).

#### Noluntad

La noluntad, neologismo del latín *noluntas*, “no querer”, es la condición señalada por Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, 1818) para huir de la tiranía de la voluntad de vivir; “la fuerza ciega e irracional que este filósofo consideró el fundamento metafísico del mundo y, por lo tanto, también del individuo” (Sciacca, 1958:389).

La liberación humana del dolor causado por la voluntad de vivir puede producirse solamente a través de la supresión de todo tipo de deseo. Schopenhauer propuso de nuevo todas las técnicas de meditación ascética practicadas por los santos medievales: la castidad (que elimina el impulso hacia la generación, una de las determinaciones

fundamentales de la voluntad de vivir), el ayuno, la pobreza voluntaria, la abstención de lo que es agradable y la búsqueda sistemática de lo desagradable, la expiación espontáneamente elegida y, por último, la continua mortificación de la voluntad.

El resultado final de estas mortificaciones del alma no es el éxtasis, la unión con Dios tan buscada por los ascetas cristianos. “El misticismo ateo de Schopenhauer conduce a una “experiencia de la nada”, una condición de total quietud muy parecida al nirvana budista” (Varios autores, 2004:390). Schopenhauer (el profeta del orientalismo contemporáneo) fue, efectivamente, el primer filósofo de la tradición europea que retomó temas de la sabiduría oriental. “Desde la perspectiva de la noluntad, la única actividad practicable es el arte, al que Schopenhauer confió una función catártica (la purificación del alma de las pasiones dolorosas)” (Sciacca, 1958:391).

El arte, efectivamente, irrumpe el ciclo de la vida e induce a una contemplación desinteresada del mundo, que es también para el individuo una forma de liberación de sí mismo. El placer que se experimenta después de una agradable tarde en el cine nace precisamente de haberse olvidado de sí mismo durante todo tiempo que ha durado la proyección.

#### Positivismo

Fue un amplio movimiento de pensamiento surgido en Francia hacia 1841, que influenció en el arte realista y posteriormente en el arte divisionista.

El elemento peculiar de la mentalidad positivista fue la fe en el progreso científico y tecnológico, que se creía llegaría a resolver todos los problemas de la humanidad.

A. Comte, formuló la ley de los tres estadios: estadio teológico (fetichismo, politeísmo, monoteísmo), estadio metafísico y el estadio científico o positivo “es aquel en que la razón y el respeto hacia los hechos superan la fantasía y a la metafísica” (Comte, 1995:26).

Según Comte, las matemáticas, la astronomía, la física y las ciencias de la naturaleza han alcanzado ya el estadio positivo, por lo tanto, el objetivo de una filosofía positiva deber ser extender esta tendencia al sabor humanístico, promoviendo una sociología y una política sobre bases científicas.



# Religión

2



A Índice



# Religión

## 2.1 La inquisición

### Los abusos de la Iglesia

Eran conocidos, y también denunciados, desde antiguo. Pero en la segunda mitad del siglo XV se había añadido un factor nuevo que hacía que la situación fuera insostenible: había emergido el hombre renacentista. Los círculos ilustrados –los creadores del “humanismo cristiano”, entre los que desatacan Petrarca (1304-1374), Ficino (1433-1499), Pico de la Mirandola (1463-1494), Tomás Moro (1478-1555) y Erasmo de Róterdam (1466-1526) entre otros muchos- no se contentaban ya con las viejas respuestas y pedían a la Iglesia soluciones nuevas que ésta fue incapaz de dar.

El estudio de la Carta a los Romanos del apóstol Pablo y de las obras de San Agustín sobre el pecado y la gracia divina llevó a Lutero al descubrimiento del enunciado central de toda la Reforma: el hombre no se salva por sus obras, sino por la fe que Dios le concede y a través de la cual le justifica. En esta doctrina teológica no tienen cabida las indulgencias. Reaccionó, por tanto, indignado ante la predicación de la indulgencia plenaria llevada a cabo en las diócesis de Magdeburgo y Maguncia a partir de 1514, con 95 tesis que había redactado en latín contra ellas. A partir de esa fecha inició una enorme labor en defensa de su doctrina de la verdadera Iglesia. En el año 1520, en su escrito A la nobleza alemana, “proclamó el sacerdocio universal de todos los bautizados y el principio de que la Escritura se entiende por sí misma y no necesita ser interpretada por el magisterio” (Varios autores, 2002:295).

Inicialmente, las ideas de Lutero contaron con el favor de los humanistas que, además, le consideraban uno de los suyos por su conocimiento de las lenguas antiguas. Pero a medida que el reformador insistía en la salvación por la sola gracia o la sola fe, sin intervención de la voluntad humana, se fue retirando las simpatías de muchos de ellos.

## 2.2 Expansión del protestantismo

Las ideas de Lutero se extendieron como una llamarada por toda Espora.

Lutero contó desde el momento con el apoyo de un buen número de seguidores y colaboradores leales. Destacaron entre ellos Nicolás de Amsdorf (1483-1565), que le ayudó a traducir la Biblia al alemán. El humanista Justus Jonas (1493-1555) puso sus conocimientos de jurista al servicio de las iglesias reformadas para la redacción de las ordenaciones eclesiásticas.

Jorge Burckhard (1484-1545), llamado Espalatino por su lugar de nacimiento, “le prestó una ayuda inestimable al conseguir que el elector le ofreciera un refugio seguro en el castillo de Wartburg cuando, ya excomulgado y declarado hereje, estaba expuesto al castigo del emperador” (Varios autores, 2002:298).

Philipp Schwarzed (1497-1560), su gran formación humanista y el gran aprecio que siempre profesó a Erasmo le convirtieron en el lazo de conexión a punto de romperse a causa de la áspera controversia entre este último y Lutero, entre los círculos humanistas y las ideas de la Reforma. Melanchthon aceptaba la tesis luterana sobre la incapacidad de la inteligencia humana de llegar al conocimiento de Dios y sobre la carencia de la libertad de la voluntad, pero se oponía a renunciar a la existencia de una ética filosófica. “Entendía que también después de la caída puede la naturaleza conocer la ley natural y la voluntad hacer obras naturalmente buenas, aunque de nada sirven para la justificación” (Varios autores, 2002:299).

Ulrico Zuinglio (1484-1531), su proceso de ruptura con Roma se inscribe en la rebelión generalizada contra la Iglesia jerárquica, pero –como el mismo se encargó de decir- no dependía de Lutero. “Antes de que nadie hubiera oído entre nosotros el nombre de Lutero, comencé yo, en 1516, a predicar el evangelio de Cristo”. “El principio básico de su concepción teológica es que no hay otra autoridad doctrinal que la de la Escritura”, “que no es ya privilegio de sacerdotes, sino bien común”. Rechazaba todo lo que no está explícitamente contenido en la Biblia: el papado, la misa, la invocación de los santos, el celibato sacerdotal...” (Varios autores, 2002:299) El consejo del cantón de Zurich aceptó e impuso, en 1525, la tesis de Zuinglio.

## 2.2 Expansión del protestantismo

En 1536 Calvino publicó su obra *Instituciones doctrinae christianae*, que le acreditaba como el más sistemático de los teólogos reformistas.

Muerto Lutero (1546), Calvino fue la figura más destacada y el líder indiscutible del movimiento reformista.

Las teorías de Calvino crean una Iglesia de tipo democrático y presbiteriano. Existen en ella cuatro oficios: pastores o predicadores, maestros, presbíteros y diáconos. Se rechaza la figura del obispo. La comunidad es la guardiana de la ortodoxia y la tutora de la ley. Sólo se admiten dos sacramentos: la cena y el bautismo. El calvinismo comparte (aunque con distintas interpretaciones) los dos grandes principios luteranos: que la justificación nos viene de fuera y que la Escritura, principio único de la fe y de las creencias, se explica por sí misma.

El conflicto religioso que desencadenó Martín Lutero encontró terreno abonado para los enfrentamientos no solo teológicos, sino –y quizá principalmente solo políticos– que provocaron el gran estallido del cisma que marcara al cristianismo durante los cinco siglos posteriores.

La difusión de las ideas reformistas y los esfuerzos de los católicos por frenar su expansión crearon un gran caos no sólo doctrinal, sino también social y político en toda la cristiandad europea.

Para evitar el colapso de la cristiandad era imprescindible recomponer la unidad, y el único medio eficaz era la celebración de un concilio. Pero el concilio se demoró demasiado. No se convocó hasta 1545, es decir, casi treinta años después de los primeros grandes estallidos de la rebelión.

La inauguración tuvo lugar en la ciudad italiana de Trento el 13 de diciembre de 1545. Las sesiones se desarrollaron en tres etapas.

“La importancia del concilio de Trento radica en que con sus decisiones dogmáticas los padres conciliares fijaron de forma clara el contenido de la ortodoxia católica y con sus decretos disciplinarios eliminaron las gravísimas lacras que durante siglos habían aquejado a la alta jerarquía de la Iglesia” (Varios autores, 2002: 305).

Se ponía, por fin, en marcha la verdadera reforma, tan urgentemente reclamada por muchos sectores de la cristiandad.

En el plano de la disciplina destaca, por sus profundas repercusiones, el deber de los obispos de residir en sus diócesis. Se les impuso, además, la obligación de celebrar sínodos diocesanos anuales y de visitar sus parroquias para prevenir y erradicar los abusos. Se establecieron los principios a que debían atenerse las ordenes religiosas para adaptarse al espíritu conciliar. La creación de seminarios fue un poderoso instrumento de formación espiritual y cultural de los aspirantes al sacerdocio: “dignificó notablemente el estamento clerical, elevó su prestigio y confirió mayor eficacia a sus tareas pastorales” (Varios autores, 2002: 305).

Los reformadores ponían el acento sobre dos temas y a ellos consagró el concilio la mayor parte de sus sesiones dogmáticas: la sola Escritura como única autoridad doctrinal y la sola fe como fuente de justificación. Las definiciones conciliares sobre estos puntos han sido, durante cuatrocientos años, la piedra angular de la enseñanza oficial de la Iglesia católica.

Frente al postulado protestante de la sola Escritura, los padres conciliares establecieron que las enseñanzas de la Iglesia se fundamentan en la Escritura, debidamente interpretada, y en la tradición. Los libros de la Biblia inspirados por Dios deben ser tenidos como fuente de la revelación. Esta labor se hizo urgentemente necesaria porque los reformadores negaban el carácter de sagrados a los escritos que estaban en abierta contradicción con sus enseñanzas, como la Carta de Santiago (la “carta de paja” según Lutero), que habla de la necesidad de las obras para la salvación. “En las medidas disciplinarias tomadas sobre este punto se decretó la obligación de crear en las iglesias principales cátedras para la exposición de la Escritura. Se echaban así los cimientos del posterior florecimiento de la exégesis católica” (Varios autores, 2002: 306).

Otro de los grandes principios de la teología protestante afirma que el hombre se justifica –y, por consiguiente, se salva por la sola fe, sin las obras.

El concilio anunció una doctrina mucho más matizada. “Admitía, de acuerdo con la Escritura, que la justificación es un puro don de Dios al hombre. Ahora bien, esta justificación no consiste en que Dios declara, como juez que emite una sentencia, que el hombre queda justificado” (Varios autores, 2002: 306).

## 2.2 Expansión del protestantismo

Los sacramentos son actos o ritos simbólicos, por los que Dios comunica al hombre la salvación. Son símbolos necesarios para hacer posible el encuentro personal con Dios, porque el hombre, ser espiritual y trascendente, tiene también, el mismo tiempo, una escritura corpórea, social e interpersonal.

Las iglesias del cristianismo reformado, en su historia externa tiene algunos puntos comunes. Tras una etapa inicial de rápida expansión numérica y geográfica por toda Europa en la primera mitad del siglo XVI, siguió un periodo de asentamiento e incluso de retroceso bajo los efectos de la Contrarreforma católica.

La escisión de la Iglesia de Inglaterra presenta una génesis peculiar. En ella las controversias doctrinales tuvieron una importancia secundaria. De hecho, el principal impulsor de la rebelión contra la Iglesia romana, el rey Enrique VIII, había sido honrado por el papa León X con el título de “defensor de la fe” por sus escritos contra Lutero. Pero la negativa del papa Clemente VII a concederle el divorcio de su esposa, Catalina de Aragón, llevo al monarca a negar la autoridad del pontífice.

La iglesia anglicana, así nacida, se subdividió en dos ramas, la episcopaliana (que admite la figura del obispo) y la presbiteriana (que la niega). Como reacción a las costumbres relajadas de la Iglesia anglicana oficial surgió la comunidad metodista, que tiene numerosas afinidades con el movimiento pietista. La Alta Iglesia anglicana mantiene muchos puntos de contacto doctrinales con el catolicismo.

En los siglos XVIII y XIX, las confesiones protestantes tuvieron que hacer frente, al igual que el catolicismo, a los asaltos que la Ilustración lanzo contra ellas en nombre de la razón. La idea de una religión y unas verdades reveladas parecía inconciliable con el talante racionalista del Siglo de las Luces. “Una de la respuesta a estos embates fue la “teología liberal”, que intentaba explicar “razonablemente” los contenidos del cristianismo al precio de vaciarlos de contenido” (Varios autores, 2002: 309).

En aquel gélido clima espiritual, nació el movimiento pietista, que cultiva la religión íntimamente sentida y profundamente personal, fundada por Frankfurt Spencer y alcanzado su máxima formulación filosófica con Schleiermacher, “la religión se fundamenta en el sentimiento y la intuición y no depende de los dogmas. Pero no en el sentimiento entendido como emoción psicológica, sino como vivencia profunda, que incluye también un género de sensibilidad que abre el espíritu y la mente a otras dimensiones, a las que no se puede acceder por la vía de la racionalidad” (Varios autores, 2002: 309).

Así surgieron, entre otras, la Iglesia baptista, la congregacionista, los cuáqueros, los hermanos moravos y los metodistas. Este nuevo fenómeno nacido en el seno del protestantismo ha tenido importantes repercusiones sociales a través de movimientos de ayuda a grupos necesitados y ha contribuido a mantener lazos de unión entre las masas proletarias y urbanas crecientemente descristianizadas y el mundo de la religión.

Con el concilio de Trento, la Iglesia contaba con los medios y la autoridad doctrinal suficiente para garantizar la ortodoxia y esclarecer cuantas dudas pudieran ir surgiendo en las materias relacionadas con la fe y las costumbres, con las creencias teóricas y las conductas prácticas.





# De la imprenta a la tecnología

## La evolución del diseño gráfico

3

# 3

## De la imprenta a la tecnología

### La evolución del diseño gráfico, del renacimiento al siglo XIX

#### 3.1 La invención de la imprenta

La invención de la imprenta de 1439 a 1444, por Johannes Gutenberg, influyó de manera capital en la evolución de los siglos subsiguientes. Desde su invención, los frutos del trabajo intelectual pudieron alcanzar todos los rincones de la Tierra y legarse a todas las generaciones posteriores. Desde entonces, millones de personas pudieron salir de la ignorancia, y la educación universal pudo plantearse como una posibilidad concreta.

“En cierto modo, la socialización –siguiera formal– de la cultura no podía plantearse seriamente más que tras la invención de uno de sus medios de difusión naturales (la tipografía), y en un tiempo histórico en el cual –por primera vez en la Era Cristiana– el Teísmo convivió oficialmente con una filosofía secolar: el Humanismo. Durante el analítico siglo XV el Renacimiento culmina la supremacía del pensamiento condensando en el libro impreso la mayor parte de sus principios doctrinales estético-filosófico-matemáticos. El resultado, espectacular, es que en poco más de cincuenta años (los primeros de la tipografía) el libro adquiere como objeto cultural un valor de absoluta plenitud” (Satue, 1989:31).

En efecto, alrededor del año 1440 se inventa en Alemania un procedimiento de impresión a base de tipos móviles, intercambiables y reutilizables que revoluciona el vehículo tradicional de la transmisión de conocimientos e ideas a través de la escritura, trazándose una línea divisora –que habrá de ser definitiva– entre la cultura manuscrita y la cultura impresa.

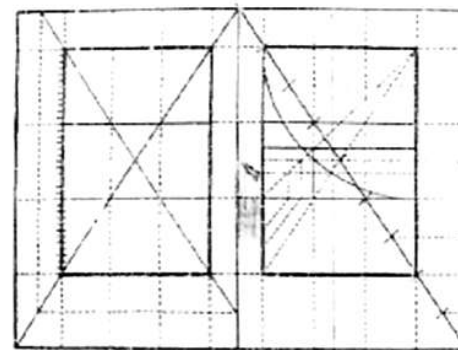
En el Renacimiento además de la perspectiva, las proporciones, los ordenes, las relaciones armónicas, la aritmética y la geometría, se atiende también a temas específicos del futuro diseño gráfico, como son la correcta construcción de las letras o la arquitectura gráfica, sirviéndose para ello de los conceptos matemáticos en boga cuyo simbolismo se convertirá en otro de los estilos que definen hoy la estética renacentista.

“Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas formas simbólicas mediante las cuales un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él” (Satue, 1989:32).

“Si en sus comienzos el libro impreso conservó las características propias del manuscrito no fue, como se ha escrito, para así confundir al comprador sino simplemente porque no se

podía concebir otra forma del libro que no fuese la establecida” (Satue, 1989:33).

El diseño del libro impreso es introducido, lógicamente, en un tiempo en el que las formas visuales son reconsideradas por el análisis racionalizado que el Renacimiento propone, beneficiándose de un primer acercamiento a los hallazgos formales de esta vanguardia artística (fenómeno que se repite a lo largo de la historia), y en un momento histórico en el cual “la clase intelectual intuye el poder de difusión cultural de la tipografía y acoge entusiastamente el proyecto” (Satue, 1989:34).



Esquema de división de un libro de acuerdo a la Regla de oro.

Por lo que atañe a la arquitectura gráfica del libro impreso, el tratado precisa proporciones y armonías fundamentales, en especial la valoración del punto áureo y el establecimiento de la sección áurea como la de la máxima visibilidad e importancia. Desde entonces, la divina proporción tipográfica ternaria será apta para resolver compositivamente “todas las particiones, superficies y proporciones por múltiplos de tres de manera constante y sin contradicción” (Satue, 1989:36).

La imprenta produjo también una gran revolución en la publicidad: “a la palabra hablada y escrita se añadió la palabra impresa, y los estrechos límites a que hasta entonces estaba reducida se ampliaron hasta el infinito. La impresión de libros no significó sólo una aceleración en la producción, sino también grandes tiradas y, con ellas, la difusión mundial de obras impresas” (Muller, 2001:34).

Su técnica de reproducción mecánica eliminó el trabajo de los copistas. La primera gran producción de Gutenberg, una Biblia de 42 líneas que se imprimió en 1455, fue compuesta con tipos móviles de una letra –procedimiento cuyo principio se ha mantenido hasta hoy-. “Antes de introducirse este sistema sólo se conocía el llamado sistema de “bloques”, en el que se imprimían libros mediante bloques de madera grabados” (Meggs, 2000: 59). Los grabadores e impresores realizaban principalmente imágenes de santos juegos de cartas y sus grabados ilustraban también los libros impresos.

Hacia 1500 se habían fundado unas 1100 imprentas repartidas por 200 localidades, y se contaba un número aproximado de 36,000 publicaciones, las tiradas de cada unas de las cuales sumadas alcanzaban los doce millones de volúmenes. Existían ya ediciones impresas de la mayoría de las obras literarias y científicas, así como de numerosos libros populares. La primera obra de Erasmo, Adagio, conoció 60 ediciones. Fue uno de los primeros bestsellers.

“Inicialmente, los impresores de libros eran también, en muchos casos, grabadores de sellos, fundidores de tipos, componedores, impresores y editores, todo a la vez” (Muller, 2001: 34). A finales del siglo había ya empresas editoras independientes de las imprentas; al mismo tiempo, algunos impresores empezaron a dedicarse, como segunda actividad empresarial, a la fundición y a la venta de tipos de imprenta.

Durante el humanismo renacentista fue posible articular una armónica relación entre el diseñador, el grabador de tipos, el tipógrafo, el impresor, el encuadernador y el editor (a menudo aglutinados en una sola persona) cuya afinidad no se ha reproducido jamás con tanta organicidad, por lo menos de forma tan generalizada.

El uso de tipos móviles transformó la impresión y la publicidad. Resultado de esta innovación fue un tipo de letra completamente nuevo. “Cada carácter, fundido en plomo y en distintos tamaños, conservaba su forma a través de sus combinaciones con los demás caracteres del alfabeto” (Meggs, 2002: 62). Los espacios entre las letras guardaban relación con los cuerpos de las mismas. Los caracteres perdieron la expresión personal para adquirir esa forma impersonal y uniforme que ha caracterizado a la tipografía hasta hoy.

Tras la invención de la tipografía, los editores empezaron a enviar a sus potenciales lectores catálogos de sus publicaciones o a anunciarlas en carteles. Los médicos y curanderos itinerantes recurrieron a idénticos métodos para ganar clientes.

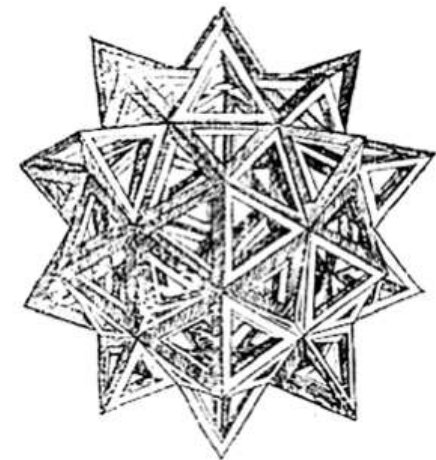
También la iglesia se sirvió de esta forma de publicidad. Un mensaje, impreso hacia 1482 en París para Notre Dame de Reims, “prometía a todos los fieles la remisión de sus pecados si en el día de la visita del Papa hacían una aportación en dinero a la Iglesia. El cartel era un grabado gótico que mostraba a la Virgen como patrona de la iglesia junto a las insignias papales y el escudo de la ciudad de Reims, posiblemente el primer ejemplo de un texto apoyado por una ilustración” (Muller, 2001: 35).

Estableciendo un paralelo comparativo entre Alemania, la cuna de la tipografía, e Italia, su más inteligente preceptor, Lippman escribe a este propósito que “en Alemania surgió la ilustración de la necesidad de la imagen explicativa; en Italia, en cambio, del gusto por el adorno plástico, acusando una tendencia didáctica en Alemania y un carácter esencialmente decorativo en Italia” (Satue, 1989: 40).

### 3.1 La invención de la imprenta



Biblia de Gutenberg, Maguncia 1452-1455.



La divina proporcione, Leonardo da Vinci, 1509.



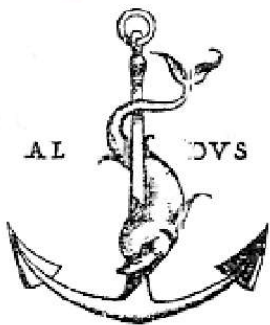
# 3

## 3.1 La invención de la imprenta

El lema que hemos aplicado a la tipografía (la cuna fue Alemania y su preceptor Italia) podría perfectamente aplicarse a dos artistas y, especialmente, a su actividad como grabadores. Sin la influencia del Renacimiento italiano, del libro impreso italiano (especialmente el veneciano), tal vez las trayectorias de Durer y Holbein se hubieran parecido a la de un Martín Schongauer. Sea como fuere, el caso es que Durer, después de sus viajes a Italia, fortalece su personalidad artística asumiendo la teoría renacentista de la individualidad. “Consiente de su valor artístico, crea con sus iniciales un monograma con el que firmara, a partir de 1496, todas sus obras” (Satue, 1989:42).



Albrecht Durer, monograma personal.



Aldo Manuzio, Marca de impresor.

Durer al diseñar un monograma, es imitado ya por sus contemporáneos, se dispone compositivamente de manera similar a las marcas de impresores “cabe suponer que, en una mentalidad racional como la suya, este gesto de compromiso formal con la disciplina tipográfica implica a la vez un homenaje y una identificación con el medio transmisor de cultura que en su día repudiara Rafael” (Satue, 1989:42).

No es ninguna exageración afirmar que Durer inicia con su monograma la Era Moderna del diseño de imagen de identidad corporativa.

Sin embargo, el dato histórico más revelador (y menos divulgado) de la consciente participación de una artista en actividades específicas de diseño gráfico fueron la marca de impresor y, sobre todo, la enseña colgante que Holbein pintó para la fachada del establecimiento tipográfico de su cliente y amigo Johannes Froben, que hay que considerar como encargos plenamente publicitarios.

Y otros como Giorgio Vasari “Escribiendo al final de uno de los más fecundos periodos de la creación artística que había conocido nuestro mundo, Vasari, el Herodoto de la Historia del arte, llama a su libro la historia de las artes del diseño. Con ello no entendía –como la palabra inglesa

designó-, sólo el sentido de la composición o esquema, sino, como lo permite la lengua italiana, también el sentido del dibujo” (Satue, 1989:44).

Como conclusión a tan esplendido periodo hay que señalar los tratados de leyes y normas teóricas matemáticos de composición, proporción y metodología aplicados al diseño tipográficos, que han sistematizado la arquitectura gráfica de los impresos hasta la actualidad.



Andrea Mantegna, juego de naipes del tarot. S. XV.

Pero hay algo más. Durante el Renacimiento se perfila una actividad –el diseño gráfico- “cuya especificidad no quedará suficientemente concluida y categorizada hasta casi quinientos años más tarde, en la segunda época de la Bauhaus, en Dessau, cuya aparente revolución formal de la tipografía tanto deberá, siquiera conceptualmente, el Renacimiento italiano” (Satue, 1989:45).

# 3

## 3.2 El diseño gráfico del siglo XVI al siglo XVIII

En el siglo XVI predominaban entre los carteles públicos los anuncios de los gobiernos y las corporaciones municipales. A veces se fijaban carteles escritos manualmente para que se destacaran sobre los impresos. Los anuncios públicos desempeñaron un importante papel en la vida parisiense. Durante muchos años las claras, legibles y armónicas caligrafías iniciadas en las cancillerías de los Estados Italianos (Roma, Venecia, Florencia, Milán) son imitadas en todos los Estados poderosos de Europa.

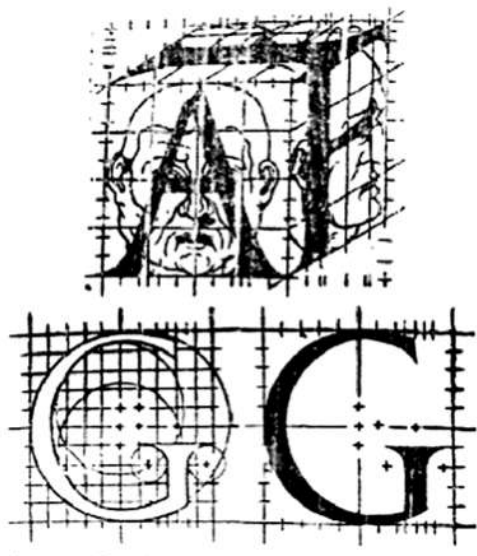
“La caligráfica cancillerescas italiana, instituida por Niccolo Niccoli en su escuela florentina a primeros del siglo XV a partir de la escritura carolingia halla en Arrighi la mano racionalizadora ideal. Su experiencia en el diseño tipográfico le permite desplazar los arcaísmos presentes en la caligrafía cancillerescas habitual, reduciendo la escritura a un modelo claro, sencillo y legible, fácilmente asimilable por cualquier calígrafo” (Satue, 1989: 49).

En este período, conocido como la Edad de Oro de la tipografía francesa, el diseño de tipos alcanza cotas casi insuperables con los hermosos diseños de Claude Garamont Grabador y fundidor, diseña varios alfabetos basados en la tipografía aldina en que se imprimió la “Biblia” renacentista Hypnerotomachia Poliphili.



EL SEQUENTE triápho nó meno mira según lo primero. Impo  
che egli haute le figre uolente se uene, & gli radi, & el medallio d'oro  
fo achate, di cédide uale agamete uancato. Nete centasie g'ho re  
Pyrrho cu le noue Moie & Apelline imedio pollite dalla natura f'f'fo.  
Laxide & la f'uena del d'edo q'ie el primo, ma le tabell'ero di cyaneo  
Saphyro onestate, aromato de sicunalle d'oro, alla magica gratif'fimo,  
& longo acceptillimo a cupo'ne nella finitta mano.  
Nella tabella de'ca mira esculpro una infigne Manu che  
dati oni haute partano, in uno cubile sego colica  
ta, & uno mirabile pallio, Cumo obliuice du  
pef'fo, & mule alre matone & aitanie  
N'ym phe Degli quali uicua de  
uno una flammula, & del al  
tro ouo due spectantii  
me h'it.  
\* \* \*

Aldo Munutios, pagina del libro Hypnerotomachia Poliphili, 1499.



Geoffroy tory, Ilustración del libro Chumfleury 1529.

“Este imprevisible siglo tipográfico sigue avanzado y retrocediendo en su evolución técnica de una forma tan incoherente como en el resto de sus realidades políticas, económicas y religiosas. Basta comparar Francia con Inglaterra, los dos países que escapan al retorno del feudalismo, y preguntarse por que la Edad de Oro de la tipografía inglesa deberá aguardar casi doscientos años en manifestarse” (Satue, 1989: 50).

A consecuencia de la enorme producción de libros en el siglo XVI (unos doscientos millones), la decadencia del impulso creativo inicial se acentúa a medida que se vulgariza el producto.

En tales circunstancias va tomando cuerpo, entre los grandes artistas que han practicado la xilografía (Mantenga, Botticelli, Pollaiolo, Julio Romano, Holbein, Cranach, Van Dyck, y, sobre todo, Durer y Canaletto), un procedimiento de grabado sobre cobre, ideado por el orfebre florentino Tomaso Finiguerra, “cuyo duro soporte permite –en primer lugar y a diferencia de la madera- la elaboración de una completa gama de tonos grises, susceptibles de transportar al papel impreso una muy aproximada reproducción de las profundidades y matices de la aguada original del artista; y, en segundo lugar, el nuevo procedimiento introduce una variable importantísima: contra el tratamiento xilográfico, que debe reconstruir el trazo original vaciando la madera por ambos lados, el grabado calcográfico (sobre plancha de metal) permite grabar el trazo directamente por si mismo, puesto que los trazos grabados son los que aparecerán definitivamente impresos, inversamente a la xilografía, que obliga a vaciar todo lo que no debe aparecer impreso” (Satue, 1989: 51).



### 3.2 El diseño gráfico del siglo XVI al siglo XVIII



Anónimo, Etiqueta de tabaco de Virginia.  
Xilografía hacia 1675.

Una de las aplicaciones comerciales más inmediatas de la calcografía fue la producción de etiquetas. El comercio del siglo XVI, que ha seguido de cerca el fascinante y aventurero fenómeno del descubrimiento, colonización y explotación de “Nuevos Mundos”, empieza ya a singularizar gráficamente algunos productos de consumo, como los de las farmacias o boticas, a los que seguirán, paulatinamente, los de los productos exóticos de ultramar, los primeros de los cuales serán el tabaco y las especias.

“La novedad gráfica más genuina que produce este siglo respecto al libro son pequeños adminículos de propiedad para pegar o estampar en la guarda del volumen. Los ex libris se han mantenido a lo largo de los siglos, utilizados para bibliotecas públicas o privadas, constituyendo un verdadero arsenal gráfico, paralelo al de las marcas industriales y comerciales, y cuyo período culminante hay que situar en el siglo XIX, potenciado singularmente por movimientos artísticos como el Romanticismo, el Simbolismo y el Modernismo” (Satue, 1989:54).

La caligrafía, que había tomado un serio impulso durante el siglo anterior, se pierde ahora también en exageración, desfigurando por completo las pautas clásicas emanadas de los tratadistas italianos. “El placer por el arabesco y la desmesurada afición por demostrar el dominio inútil de la técnica –en un planeamiento tan habilidoso como gratuito– culmina en un pintoresco estilo ornamental según el cual la caligrafía se convierte en imagen” (Satue, 1989:55).

En la evolución de las etiquetas de productos comerciales el texto, el ornamento y la ilustración son componentes que van apareciendo sucesivamente en un momento histórico en que la imagen empieza a valorarse como complemento del texto y no, como hasta entonces, como único elemento susceptible de ser “leído” por el público.

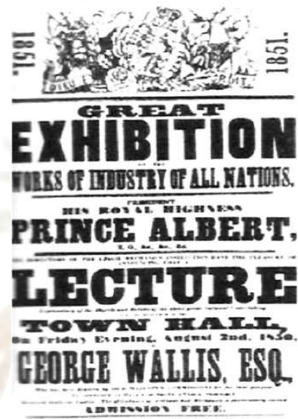
“Aunque todavía reducido a sectores sociales privilegiados, el mensaje publicitario propone algo más que el mero reconocimiento del producto en venta. El nombre del fabricante, del comercio, los privilegios adquiridos por un determinado establecimiento o el exotismo de la procedencia de una determinada materia prima (como las especias o, en Inglaterra, el tabaco americano de Virginia), forman parte de un nuevo valor añadido al producto: la imagen de identidad” (Satue, 1989:56).



Hans Holbein: Ex libris: siglo XVI.



### 3.2 El diseño gráfico del siglo XVI al siglo XVIII



Cartel de exposición Internacional de la Industria. Londres 1851.



Tarjeta comercial de la cordelería Francis Dowsworth, 1680.

En épocas políticamente revueltas podían representar incluso una amenaza para el orden, como prueba un decreto del gobierno del año 1653 por el que se prohibía bajo pena de muerte la impresión y exhibición de carteles sin permiso oficial. Solamente los libros podían continuar exhibiendo anuncios a su arbitrio. A pesar de que el protagonismo volverá a Francia a finales del siglo XVII, antes se vera sometida y desplazada por Inglaterra, que supera mucho mejor la decadencia de la autoridad real en un proceso de integración progresivo de la burguesía que nada tiene de traumático.

De los medios culturales que hacen crecer el nuevo público lector, los más importantes –la gran invención de la época- son los periódicos, que vienen difundándose desde el principio del siglo”.

También en las primeras décadas del siglo XVII los comerciantes londinenses dan un nuevo paso en la publicidad comercial al introducir un tipo de tarjetas comerciales que, por su gran formato, parece que fueron también utilizadas como cartas comerciales y facturas.

Algunos sectores comerciales, en especial el mercado del libro, introducen la práctica del cartel mural como reclamo directo de venta. Eran carteles de pequeño formato, ilustrados con xilografías que a menudo eran utilizadas varias veces, para carteles distintos, tal y como la tipografía venia haciendo, tradicionalmente, en el sector del libro y del pequeño impreso.

“En el siglo de la razón se populariza un pasatiempo social que se llamo “la fiebre del recorte” y que, en términos gráficos, se corresponde al espíritu racional que animaba el siglo. Trasplantado durante el siglo XVII, con toda seguridad, de la lejana China, el papel recortado es recibido por la sociedad decadente de Europa con singular entusiasmo. Al alcance de todas las economías, las siluetas de papel de color –generalmente negro- reproducen toda la escala de la representación gráfica, destacando por su capacidad sintética y su potencia visual y simbólica los retratos invariablemente de perfil – por exigencias de esta particular técnica-de los personajes de la época” (Satue, 1989:57).

En 1722, de nuevo el gobierno intentó controlar los anuncios públicos. Y en 1742 promulgó un nuevo edicto por el que se obligaba a los anunciantes a depositar dos ejemplares de sus comunicados o carteles en la Biblioteca Real.



Anonimo. Cabecera del periódico The times en su primera época.



Cartel del GT. Northern Railway. EEUU.

# 3

En 1762 las autoridades francesas, al prohibir las enseñas colgantes, dan un paso decisivo en la modernización de la señalización comercial.

Y sin que pueda hablarse de un renacimiento de la imagen, si puede decirse que el siglo de las luces sitúa la imagen en un contexto más preciso y, desde luego, menos trivial que antes. "Utilizándola como complemento orgánico del texto, para completar con ella el concepto utilitario y didáctico con que el siglo XVIII trata el conocimiento humano como materia de información y comunicación, desde las enciclopedias a los libros infantiles, dos productos editoriales ilustrados que tienen su origen en este siglo" (Satue, 1989:59).

La dificultad técnica de imprimir un tipo de palos excesivamente gruesos y finos fue brillantemente superada por Bodoni, cuyo depurado oficio, también como impresor, se manifiesta observando cualquiera de las obras que imprimió (desde su Manuale Tipográfico, muestrario de 178 tipos latinos, cursivos y griegos, hasta la famosa Iliada, que dedico a Napoleón).

"Aunque la tipografía ha conseguido empalmar con la tradición original racionalista –gracias al pensamiento filosófico del siglo y a las tendencias estéticas de un Neoclásico que se fortalece, como ocurrió en el Renacimiento, con los descubrimientos de Pompeya y Herculano y la proliferación del arqueologismo-, quedan todavía notables resabios del manejo trivial y gratuito a que sometieron formas y símbolos los grabadores, diseñadores de tipos y calígrafos mediocres durante los anteriores siglos de esa larga y confusa transición" (Satue, 1989:61).

En esa Europa todavía cortesana del Rococó los artistas más prestigiosos de la época, como Wateau y Chardin en Francia o Millais en Inglaterra, colaboran sin menoscabo alguno en la práctica publicitaria del rótulo comercial.

Concretamente, en el campo de la comunicación impresa Franklin fue, para los norteamericanos, un verdadero gigante, impresor de profesión, edito el diario The Pennsylvania Gazette, y en 1782 el popular semanario o magazine The Saturday Evening Post, que ha venido publicándose ininterrumpidamente hasta hace algunos años. Diseñador e impresor de libros y cubiertas, instaló en París un taller tipográfico en 1722 y, a su vuelta a Estados Unidos, fundó la American Type Founders Company en Nueva York, en 1785.

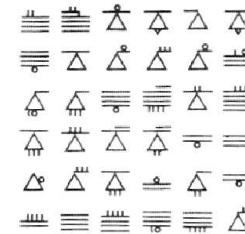
## 3.2 El diseño gráfico del siglo XVI al siglo XVIII



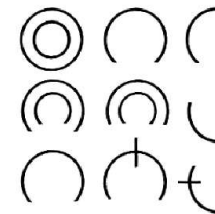
Rótulo de un local comercial, Holanda, primera mitad del siglo XIX.



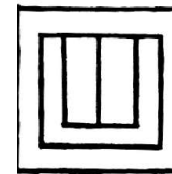
Hoja suelta con poemas satírico sobre el abuso de palabras extranjeras. Alemania, 1542.



Signos para el vino. Colonia, 1400-1500.



Marcas para arenesques. Hamburgo, 1702.



Signo de la porcelana Böttger. Alemania, 1720



Signo fábrica de cerámica. Tervuren, 1720.



# 3

## 3.3 Gremios. Revolución social y nueva tecnología

Sin embargo, el mayor acontecimiento del XVIII se produce a finales del siglo. La Revolución Francesa de Julio de 1789 fue un entusiástico proyecto, un ensayo general del comportamiento social ideal en una sociedad igualitaria que proyecta una nueva dimensión: la pasión ideológica en y por el papel impreso. La terapia con que se pretenden extirpar, radicalmente, algunos de los endémicos males adquiridos durante los tres siglos precedentes, no por breve es menos significativa. A la libertad de prensa proclamada –y aclamada– por la revolución, que de un simple plumazo abolió el terrible obstáculo de la censura de imprenta, la sociedad responde editando –y naturalmente consumiendo– una cantidad de diarios y periódicos desmesurada (alrededor de 350), para quedar drásticamente reducidos durante el Consulado a trece y a tan sólo cuatro bajo el Imperio.

Por otra parte, corresponde al pintor David, responsable de la propaganda artística de la Revolución, el honor de impulsar un tipo de cartelismo político del que sirve como muestra el anónimo y sensacional cartel editado por la asociación Amis de la Verite, cuya concepción resulta todavía hoy sorprendente y modélica. La práctica de la propaganda política introduce un nuevo instrumento para la agresiva dialéctica que se establece entre el poder y la oposición y en el que el elemento gráfico va a jugar, desde 1789 hasta nuestros días, un marcado papel protagonista: la caricatura.

A finales del siglo XVIII se constituye el gremio de los grafistas comerciales. Éstos fueron los diseñadores de los primeros carteles publicitarios.

“Educación: la Revolución Inglesa de 1688 y la rebelión de las colonias americanas contra el poder de Inglaterra repercuten de manera decisiva en el pensamiento político francés. El intercambio de ideas entre Inglaterra y Francia había sido siempre intenso. De 1640 a 1661 se distribuyeron en Francia más de 20000 publicaciones inglesas, en las que predominan obras populares no escritas en latín, sino en idiomas nacionales, y destinadas al gran público” (Muller, 2001: 37).

La educación fue extendiéndose a una porción cada vez mayor de la población, en especial la representada por la nobleza y la burguesía. A pesar de los numerosos intentos por parte de la Iglesia y las cortes de sondear y contener la marea de publicaciones impresas, el número de libros publicados no dejaba de crecer de año en año. Las personas que podían formar su propia biblioteca

aspiraban a enriquecer sus conocimientos filosóficos, técnicos y científicos. La ilustración estimuló e impulsó los movimientos políticos de oposición y, finalmente, a los revolucionarios. En su Contrato social, Rousseau había proclamado la libertad del individuo y la soberanía del pueblo. La revuelta de París de 1830 fue la señal para toda Europa: Polonia se alzó contra Rusia, Italia contra Austria y Bélgica contra Holanda.

En los siglos XVII y XVIII apareció toda una serie de nuevas enciclopedias.

El primer periódico sueco (1645) todavía no representaba atención a los aspectos psicológicos de la comunicación visual: los titulares, al igual que las letras capitulares, eran de carácter ornamental, y dominaba el diseño de bloque. En 1631, el médico parisiense Renaudet fundó la Gazette de France, primer periódico de venta callejera. En 1633 se puso en circulación, publicado por el mismo editor, el primer periódico de anuncios, también denominado “hoja de la inteligencia”. En Alemania se publicó por primera vez un periódico semejante en 1722. “El periodismo alemán del siglo XVIII reflejaba una vida pública petrificada e intelectualmente pobre (Schottenloher), pues el gobierno no toleraba ningún comentario divergente ni, menos aun, cualquier crítica contra él o sus medidas” (Muller, 2001: 39).

Inglaterra limitó por decreto el número de imprentas y de talleres dedicados a la fundición de tipos. En 1644, John Milton publicó su célebre libelo contra la censura; en 1695 se declaró oficialmente la libertad de prensa.

En el siglo XVI se publicaron en Suiza 5000 obras impresas; Alemania y los demás países europeos produjeron un número mayor de títulos.

“Las imprentas y los editores hacían ya entonces publicidad de sus servicios; las editoriales presentaban muestras de tipos en forma de prospectos, carteles y catálogos de libros” (Meggs, 2002: 97). A comienzos del siglo XVIII, Pedro el Grande fundó el primer periódico ruso, dirigiéndolo él mismo.

En Francia, la prensa llegó a convertirse en un poder político. Todo el mundo la utilizaba, poniéndose en circulación hojas informativas, folletos o diarios. De 1789 a 1793 apareció alrededor de un millar de publicaciones periódicas de todas las tendencias. “Unas aparecían a diario, otra cada semana, y las más eran de periodicidad irregular. Estas publicaciones ejercieron una poderosa



influencia sobre la opinión pública, y sus textos e ilustraciones trataban ante todo de apelar al subconsciente de los lectores. Se informaba de los acontecimientos de cada día casi siempre de manera sensacionalista –en la palabra y en la imagen-, desfigurando los hechos mediante descripciones ajenas a toda objetividad” (Muller, 2001: 39).

Las hojas informativas se publicaban en grandes tiradas, eran baratas y para mucha gente constituían un vínculo con todo cuanto existía o sucedía al margen de sus vidas particulares.

El nuevo medio de comunicación que era el folleto “pronto fue empleado por los reformadores y por la iglesia que los combatía. Tales escritos – de expresión orientada a lo popular- influyeron considerablemente en la población iletrada a través, sobre todo, de las interpretaciones gráficas contenidas en imágenes y representaciones alusivas a su temática. Muchas arremetían contra la inmoralidad de los clérigos, el tráfico de indulgencias y otros excesos eclesiásticos” (Meggs, 2002: 111).

Finales del siglo XVIII: Invención de la impresión en relieve para ciegos y desarrollo de la litografía. Gracias a esta última pudieron imprimirse grabados con multitud de tonos y emplear letras de formas más delicadas y una variedad ilimitada de matices cromáticos. Los tipos de letra no cambiaron en lo fundamental hasta comienzos del siglo XIX. Las letras fraktur y Schwabacher, por un lado, y las renacentistas antigua y cursiva por otro, se habían impuesto a todas las demás.

Los estilos antiguos de los impresores Johann Mentelin (m. 1478), de Estrasburgo, Nicolas Jenson (hacia 1420–1480), de Venecia, y Aldus Manutius (hacia 1450–1515), de Venecia, permanecieron sin cambios o modificaron sus formas.

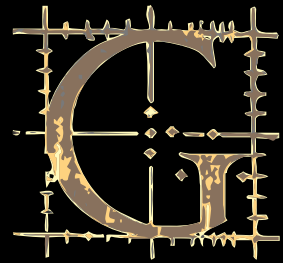
La relación de algunos de los diseñadores más sobresalientes, produjeron una variedad de tipos de letra de sencillez y belleza clásicas; Francesca Griffó creó en 1500 la primera cursiva, para la imprenta Manutius de Venecia.

El desarrollo incesante de la industria y la publicidad en el siglo XIX trajo consigo el diseño de nuevos y más eficaces tipos de letra con formas gruesas. En 1803, Robert Thorne diseñó en Londres el primer tipo de letra antigua negrita. En 1815, Vincent Figgins diseñó el tipo slab serif, y en 1816 el taller de Caslon produjo el tipo sans serif. La invención de la litografía (por Snefelder, en Munich, 1796/1797) dio un impulso adicional a estas nuevas tendencias.

### 3.3 Gremios. Revolución social y nueva tecnología.

Esta nueva técnica de impresión permitió por vez primera la reproducción de líneas muy finas. Los diseñadores pronto sacaron partido a esta posibilidad, y el resultado fueron centenares de nuevos tipos de letra, entre ellos muchos ornamentales. “Su valor era no pocas veces cuestionables, y en los tiempos que siguieron no dejaron de producirse, de forma bien caótica, nuevos tipos, buenos y malos” (Muller, 2001: 43). “La calidad tipográfica de las nuevas creaciones hubo de resentirse de los efectos de la fiebre experimentadora que dominaba por doquier; de las ornamentaciones desbordantes y los ensayos con carteles, programas y formularios caracterizados por el uso de formas sombreadas y de diferentes letras construidas con líneas” (Meggs, 200: 117).

La expansión de la industria, que fue incesante desde la segunda mitad del siglo XVIII, y el surgimiento de la competencia entre las empresas trajeron consigo una reestructuración de las ferias tradicionales, que adquirieron una forma nueva: la exposición. “En ella, los productos también eran expuestos, pero no para ser adquiridos directamente. Se los comparaba con otros de su clase conocidos, y si eran de interés se encargaban en la cantidad precisada. Gracias a las posibilidades de comparación, la competencia en los precios y los galardones recibidos, la calidad de los productos llegó a ocupar el primer plano” (Muller, 2001: 59) y el diseño gráfico se puso al servicio de las ferias con diseño de carteles.



# De la artesanía a la tecnología

*A*



A Índice

# 4

## De la artesanía a la tecnología

Por: Licda. D.I. Andrea M. Leal de Michel

### 4.1 De las artesanías al siglo XVIII

En el último siglo, nuestro entorno se a modificado tanto cultural como formalmente. El diseño ha contribuido en gran parte a esta evolución, al igual que la arquitectura y el urbanismo. El diseño se encuentra en todos lados y lo vivimos cotidianamente. Se encuentra en el espacio doméstico, urbano, en el trabajo y en los pasatiempos.

Si consideramos que los objetos que nos entornan hablan de nuestro modo de vida, entonces es el mobiliario el testigo más elocuente sobre el estado de la sociedad.

Desde la edad media hasta mediados del s. XIX la concepción del mobiliario es el dominio consagrado a los artesanos: carpinteros, ebanistas, tapiceros. Durante este periodo, el estilo de los muebles varía en función del gusto de una élite social. Poco a poco los artesanos son remplazados por las máquinas, la mano de obra industrial no logra imitar los estilos. Paralelamente los arquitectos toman un lugar en esta nueva profesión. Comienzan a considerar la concepción del mobiliario, así como el diseño de interior como parte integral de su obra.

De todos los tipos de mueble es la silla, sin duda alguna, el elemento mobiliario más cargado de significado, es el que ofrece todo tipo de significados. Símbolo de poder por excelencia – el trono de los dioses en la antigüedad hasta el de los soberanos - , designa el status social de su usuario. A pesar que en el siglo XX este simbolismo ha disminuido, sigue presente. En particular en los puestos de trabajo, en donde a simple vista se puede distinguir la silla de la secretaria con aquella del patrón.

En el último siglo y medio, la silla ha tenido tantas transformaciones como visiones distintas de la sociedad, que su historia podría confundirse con aquella del diseño enteramente. Es sin duda un icono, posiblemente por su micro-arquitectura, con sus problemas de función, de proporción, de fabricación, permiten la experimentación de conceptos estéticos y técnicos múltiples. Los arquitectos han aprovechado esto, y lo han hecho un objeto en donde exprimen sus ideas mas asiduamente.

La silla moderna es por esencia un producto industrial nacida en la segunda mitad del s.XIX. Las más importantes, aunque no hayan conocido una gran producción en masa, tienen un interés cultural, técnico o formal.

El empleo de las nuevas técnicas o materiales, han jugado un papel importante en la evolución de la silla en nuestro siglo. El

tubo de acero, el contra placado y la multitud de materiales plásticos y el progreso en las formas y estructuras después de la segunda guerra mundial han sido determinantes.

### El mobiliario en la antigüedad hasta el s. XVII

Los muebles más antiguos que se conocen son los egipcios, debido a que se han encontrado en algunas tumbas. En las pinturas se pueden observar también algunas muestras de los mismos. Las sillas eran principalmente de cuatro patas rectas o en tijera que imitaban las patas de algunos animales, principalmente de los felinos. La idea era que la bestia soportaba el asiento. La patas llevaban todas la misma dirección del sentido de la marcha a diferencia de las modernas que tienen las patas hacia afuera. Durante el período antiguo los asientos tenían respaldo y brazos, en el imperio medio el respaldo se hace hacia atrás y en el nuevo surge una forma cóncava. Los tronos generalmente son de asientos lisos, respaldo cóncavo, ornados con relieves, con incrustaciones de malaquita y lapislázuli.



Poltrona egipcia de la tumba de Yonya y Thoyou.





# A

En Mesopotamia debido al mal clima ha sido imposible conservar muestras de estos, sin embargo Herodoto, historiador griego habla sobre sus tronos, mesas y esculturas de oro.

Los muebles griegos se conocen principalmente por los relieves de piedra y pinturas en cerámica. Homero habla frecuentemente de sus tronos y lechos realizados en bronce cincelado. Durante el s. VI a.C. los muebles fueron más rígidos y con ángulos rectos, mientras en el s. V a.C., durante el esplendor clásico, éstos son más fluidos y armónicos. Estos se pueden observar en los frisos del Partenón y en relieves funerarios. Las sillas, sillones y bancos tienen una actitud más natural al sentarse. Las mesas eran bajas y movibles. Abundan los aparadores y mesas para bebidas. Los etruscos, quienes se creen son descendientes de los griegos y antecesores de los romanos, hicieron muebles muy parecidos a los griegos pero más rígidos. Utilizaron el bronce. En Roma los muebles se han reconstruido por los bronce encontrados en Pompeya. Las patas tenían el aspecto de columna integradas en forma geométrica. Las sillas antiguas no tenían respaldo y eran incómodas. Las de uso diario eran de madera y mucho más cómodas.

Durante los s. XI al XII, de la era medieval, los muebles tenían las características del románico. Se hicieron sillas plegables, a veces con garras y cabezas de felinos. Los armarios eran bajos y escasos. Los muebles al igual que la arquitectura era tosca y pesada. Estos eran portátiles y seguían al propietario en sus desplazamientos. En los castillos surgieron los muebles fijos en el s. XV. La arquitectura gótica (s. XIII-XIV) no tiene mayor influencia en un principio en los muebles, pero sí en los religiosos los cuales tenían estructuras basadas en contrafuertes y ojivales. El arquitecto era el director de artistas y artesanos.



Trono de Dagoberto. S. XI.

## 4.1 De las artesanías al siglo VXII



Lecho etrusco de bronce.

El Renacimiento (s. XV – XVI) fue un regreso a los ideales clasicistas, el mueble se aleja de la comodidad y responde a una ambientación clasicista. En las habitaciones se da una escasez exagerada con respecto a las paredes. Estas estaban revestidas de madera en el inferior, mientras que en la parte superior se hacían frescos y relieves. El piso era de ladrillo cocido, piedra y mármol. El techo generalmente tenía vigas de madera. Las camas eran de gran lujo e imponencia, la base era usada como asiento o para guardar ropa. Los elementos arquitectónicos del clasicismo se repiten en los muebles, la disposición de los elementos como la columna y el coronamiento generalmente están presentes. La división tripartita representa un simbolismo espacial: materia (base. Apoyo), alma (cuerpo) espíritu (coronamiento). La rigidez y la monumentabilidad le dieron lugar a los muebles menos rígidos, pero siempre les faltó armonización entre la figura y la forma. Los ornamentos de los muebles fueron los antecedentes del barroco: detalles ornamentales, medallones, escudos, hojas y espirales. Las “cómodas” aparecieron en el s. XVI, era la “credencia” o armario con dos puertas o cajones bajo la cubierta, de ésta surgió el gabinete. Los asientos existieron en varios tipos, por lo general eran incómodos, el respaldo era angosto y sin inclinación. En Inglaterra el Renacimiento tuvo oposición. La introducción por Enrique VIII tardó un siglo en ser aceptado. Oliver Cromwell puritano, implantó la república (mediados s. XVII) La ornamentación pasó a segundo plano y la austeridad en la línea recta se agudizó. Las sillas eran frías, se utilizó mucho las hileras de clavos. En España, principalmente en Andalucía durante el s. XIV y XV surgió el mudejar como influencia árabe. Predominan los ornamentos cargados, con formas geométricas o de plantas.

# A

El s. XVII francés fue regido por los reyes Luis XIII y Luis XIV, quienes impusieron el orden y progreso en el país. Fueron protectores de las artes y fueron la fuente de inspiración. El mobiliario tuvo influencia de Rubens, con su robustez, macisos, inspirados en formas arquitectónicas, columnas y travesaños torneados. Utilizan el cuero y clavos dorados. La madera dorada domina en el mobiliario, y las patas siempre se apoyan en el piso. Durante Luis XV (s. XVIII) el arte celebra y simboliza el estilo solemne y unitario, la gloria al monarca. La nueva tendencia es el rococó. Rococó fue originalmente un término despectivo italiano que significaba la exageración del barroco. Este se caracterizaba por su luminosidad y gracia. El abandono de la geometría, los perfiles en S y las superficies cóncavas suplantaron la simetría y uso de superficies planas de las épocas anteriores. Surgen las rinconeras para ocultar los ángulos o esquinas de las casas. Estas eran talladas en madera y tenían incrustaciones de madera coloreada. Se implementa el uso de bronce, tapices, lacas, barnices. Los respaldos se hacen más bajos.

El estilo Regencia (s. XVIII de 1715 al 23), se da durante el gobierno de Felipe II, después de Luis XV. En estos años se innovan los brazos de los asientos, los soportes avanzan hacia la imposición del asiento. Surge una elegancia de la concepción de líneas y la preocupación de la comodidad. En el período de transición entre Luis XVI y el imperio, los respaldos terminan en volutas replegadas hacia atrás. Las camas no cambian mucho pero son más cómodas, los dormitorios son rectangulares y tienden a la severidad.

En la época colonial estadounidense, la influencia inglesa del s. XVII es fuerte, la línea es curva. Se da el famoso arcón cuadrangular con ornamentaciones medievales: flores, hojas, recuadros al frente y pintura.



Highboy, Reina Ana con decoración japonesa. Boston, hacia 1735.

## 4.1 De las artesanías al siglo VXII

### La silla No. 14 de Michael Thonet

La silla No. 14 es el arquetipo de la silla de los “café”. Sus elegantes curvas han sido múltiples veces copiadas desde su creación. Best-seller de la firma THONET HERMANOS, esta silla es considerada como “el modelo más popular del siglo XIX y tal vez de los dos últimos siglos”. Empezó su producción en 1859 (en plena era industrial), simboliza el paso de la fabricación artesanal a una verdadera fabricación en serie. Su calidad estética la convirtió en un clásico: para 1911 se habían vendido más de 50 millones de modelos en el mundo entero. ¿Cuál es su secreto? Una simplificación formal, sin ornamentos, y la reducción de los elementos que la componen: seis piezas en madera curva ensambladas con 8 tornillos.

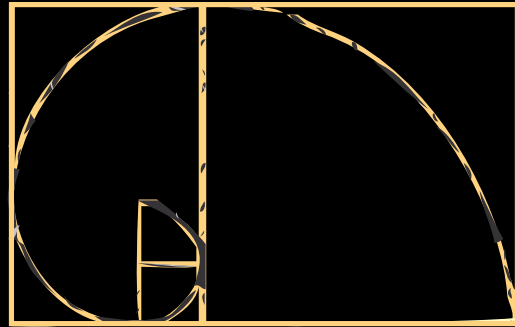
Como se mencionó desde la Edad Media las sillas eran objetos artesanales más o menos complejamente ornamentados. Con Thonet, la silla en madera se convirtió en un producto industrial, difundido en el mundo entero, y cuya calidad estética no tenía ninguna relación con un estilo especial. Sus curvas son consecuencia de la técnica.

Hasta ese entonces las curvas de madera estaban cortadas en madera sólida. Thonet logra una técnica de curvatura al vapor de las planchas de madera. En 1856 crea la fábrica “Koritschen” en Moravia, a proximidad de la principal fuente de materia prima: un bosque de hayas rojos.

La segunda innovación de Thonet es la visión que tuvo del trabajo: la estandarización de las piezas, la división del trabajo y la diversificación de productos. Desde 1860 la madera la tallan con un diámetro constante. Esta racionalización permite de variar los productos sin variar las piezas. Nada se deja al azar, incluso el transporte se optimiza gracias a las piezas ensamblables. (36 sillas no.14 caben en 1m<sup>2</sup>). Los bajos costos de producción, la solidez y simplicidad elegante de las sillas son los precursores de una producción en masa.



Silla no.14 Thonet.



# Cuadros sinópticos

5





# Renacimiento

## Siglo XV. Recuperación de lo antiguo.

	PINTURA	ARQUITECTURA	ESCULTURA	DISEÑO GRÁFICO
Contexto	Influencia de Petrarca: Descubridor de los estudios humanistas, aboga por el retorno al antropocentrismo, el hombre como medida de todas las cosas, la valoración individuo y el genio. Desarrollo del pensamiento crítico, interés científico por la naturaleza. Desarrollo de la Burguesía mercantil e industrial: circulación monetaria y actividad mercantil. La valoración de lo artístico a través del apoyo de los mecenas. Monarquías autoritarias: forman Francia, Inglaterra y España (Imperiales), e Italia como ciudad-estado, Florencia la ciudad clave. Religión: se rompe con la idea medieval de Dios como centro del mundo.			
Artistas y Diseñadores	Masaccio 1401-1428 Paolo Ucello 1396-1475 Fra Fellippo Lippi 1406-1469 Fra Angelico 1400-1455 A. del Castagno 1421-1457 P. della Francesca 1421-1457 Ghirlandaio 1499-1494 Perugino 1445-1494 Signorelli 1470-1523 S. Botticelli 1445-1510 A. Mantegna 1430-1506 G. Bellini 1429-1507	Brunelleschi 1377-1446 Michelozzo 1369-1472 Alberti 1404-1433 Da Maiano 1442-1497 G. da Sangallo 1443-1516	Chiberti 1378-1455 Donatello 1382-1446 Verrochio 1435-1488 Hnos. de la Robbia	Johan Gutemberg Alberto Durero, Ilustrador Hans Sebald Beham Nicolas Jenson 1420-1480 Johann Mentelin +1473 Johannes Froben Holbein, Ilustrador Johemmes Konabensberg Albrecht P. Fister Gunther Zainer Anton Koberger Jan Fust Peter Schoeffer Lucas Cramach Willian Caxton
Características	Imita la naturaleza. Representación científica del espacio. Utiliza el cánón y la proporción. Atención a al profundidad, expresividad naturalista y al movimiento estático. La luz cobra valor en la unidad ambiental.	Influencia grecorromana. Unión entre teoría y praxis. Perfección griega-grandeza romana. Sistema de proporciones matemáticas: el módulo. Racionalización del espacio. Espacio antropométrico. Aparejo de ladrillo revestido de mármol. Búsqueda de la ciudad ideal. Edificios civiles, religiosos, palacios y villas.	Continuidad con el arte clásico. Produce placer estético. El tema es el hombre. Preocupación por la anatomía. Triunfo del retrato. Posición frontal. En relieves tratamiento magistral de la profundidad, paisaje y detalles. Captación de valores del hombre. La proporción crea la belleza.	Utilización de tipos móviles o bloques de madera grabado. Ilustración de grabados. Innovación de los tipos y diferentes tamaños. Forma impersonal y uniforme en la tipografía. Aparición de la publicidad con carteles. Énfasis en proporción, orden y armonía. Correcta construcción de las letras o arquitectura gráfica. Enseñas colgantes.

# Renacimiento

## Siglo XV. Hasta 1525, el Clasicismo

	PINTURA	ARQUITECTURA	ESCULTURA	DISEÑO GRÁFICO
Contexto	<p>Crisis en el seno de la Iglesia: La reforma de Martín Lutero de la salvación a través de la fe y la reforma de la estructura de la Iglesia Romana. Ruptura con Roma. Roma: la caput mundi, centro del poder y capital espiritual y artística de Italia y Europa.</p> <p>Expansión del Renacimiento: las ideas presupuestas y el nuevo arte se expande por la Europa continental.</p> <p>Savonarola: propugna por el retorno a la religiosidad medieval a fines del siglo XV, influenciando en el arte de principios del siglo XVI.</p>			
Artistas y Diseñadores	<p>Leonardo 1452-1519</p> <p>Rafael 1483-1520</p> <p>Miguel Angel 1475-1564</p> <p>Bellini 1430-1516</p> <p>Giorgione 1477-1510</p> <p>Verones 1528-1588</p> <p>Tiziano 1489-1576</p> <p>Durero 1471-1528</p> <p>Grunwald 1460-1528</p> <p>P. Berruguete</p> <p>J. Correa</p> <p>Jean Fouquet</p> <p>Jean Cousin</p> <p>Hans Baldung Grien</p> <p>L. Crammach</p> <p>Holbein</p>	<p>Bramante 144-1514</p> <p>Peruzzi (tratadista)</p> <p>Serlio 1475-1544</p> <p>Rafael 1483-1520</p> <p>Romano 1499-1546</p> <p>A. de Sangallo 1485-1546</p> <p>Miguel Angel 1475-1564</p> <p>Pedro Machuca</p> <p>Alonso de Cabarrubias</p> <p>Philibert Delorme</p> <p>Pierre Chambiges</p> <p>Pierre Lascot</p>	<p>Miguel Angel 1475-1564</p> <p>Sansovino 1486-1570</p> <p>Bartolome Ordoñez</p> <p>Diego de Siloe</p> <p>Jean Goujon</p> <p>A. y G. Guisti</p> <p>Germain Pilon</p> <p>Tilman Reinischneider</p> <p>Bernt Notke</p> <p>Verl Stoss</p>	<p>Garamond 1480-1561</p> <p>Aldus Manutius 1450-1515</p> <p>Johanes Schoensperger</p> <p>Lodovico Arrighi</p> <p>Henri Estienne</p> <p>Geofroy Tory</p> <p>Johann Froben</p> <p>Bernhard Maler</p>
Características	<p>Es la búsqueda y la expresión de la belleza.</p> <p>La investigación y la búsqueda son el principio.</p> <p>Equilibrio clásico.</p> <p>La moderación.</p> <p>La armonía.</p> <p>El culto al color en Venecia.</p>	<p>Sistema de proporciones basado en el módulo del cuadro.</p> <p>Aplicación de teoría de los proporciones armónicas.</p> <p>Adopción del círculo como elemento organizador.</p> <p>Aprochamiento de las formas clásicas con libertad, armonía y serenidad.</p> <p>Clasicismo en las obras.</p>	<p>Aspiración a conseguir obras perfectas.</p> <p>Formas como síntesis.</p> <p>Liberación de las formas de la materia.</p> <p>Equilibrio de las figuras.</p> <p>Ideal clásico.</p> <p>Desarrollo de la policromía y el detalle en España y Alemania.</p> <p>Uso del Bronce y Mármol.</p>	<p>Anuncios de gobiernos y corporación municipales.</p> <p>Valoración del punto aureo y establecimiento toda la sección aurea.</p> <p>La ilustración como imagen explicativa en Alemania y decorativa en Italia.</p> <p>Marcas de impresores grabado en cobre.</p>

## *Manierismo*

### *1525-1594. La experimentación visual*

	PINTURA	ARQUITECTURA	ESCULTURA	DISEÑO GRÁFICO
Contexto	Crisis de los valores: Que conllevan al hombre a las tensiones que provoca la reforma de Martin Lutero y la crisis de valores de la Iglesia Romana. Aparición de la Compañía de Jesús: Jerarquía centralizada basada en la obediencia al Papa y que implanta los modelos a seguir en la arquitectura y en todo el siglo XVI.			
Artistas y Diseñadores	Correggio 1489-1534 Parmigianino 1503-1540 Tintoretto 1513-1594 Luis Morales El Greco Bernardino Luini Antonio Bazzi Luca Signorelli Andrea del Sarto Pontorno Bronzino Jacopo Zucchi Bartolemeo Sprangel Cornelis Cornelisz	Guillo Romano 1499-1546 Sebastian Sortie 1475-1532 Da. Vignola 1507-1573 Andrea Palladio 1508-1580 Juan de Herrera Giacomo de la Porta Jacopo Sansovino 1486-1570 Pierre Lernecier	Cellini 1550-1571 Gianbologna 1529-1608 Los Leoni Berruguete Juan de Juni Los Bandinelli Ammannati	Robert Estienne Simon de Colines Jacques Kerver Joannes Frellonios Johann Oporinos Jean de Tournes Robert Granjon Christophe Plantin
Características	Figura humana sigue siendo la base sustancial. De lo táctil a lo visual. Tensiones personales en la obra. La obra refleja tensión, va más allá de lo natural o normativo. Densidad de los cuadros, horror al vacío. Figuras de cánones alargados. Diversidad de ejes en la composición. Empleo de tonalidades frías.	Rechazo de los elementos clásicos. Se acentúa el decorativismo. Libertad plástica. Preocupación urbanística. Nueva concepción del espacio.	Postura crítica de los grandes maestros. Formas ornamentales. Formas sinuosas. Busca el desequilibrio. Caracter monumental. Plasticismo ondulante. Formas refinadas.	Se impone la normativa de permisos para la exhibición de carteles. Muestras de los tipos en forma de catálogos y prospectos y catálogos de libros impresos. Producción de etiquetas, utilización de exlibris. La caligrafía deriva en arabescos ornamentales.



# 5

## Barroco

### Fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII. El tenebrismo y lo escenográfico

	PINTURA	ARQUITECTURA	ESCULTURA	DISEÑO GRÁFICO
Contexto	<p>Concilio de Trento: Reorganización de la iglesia y reafirmación de sus dogmas y normas, con gran influencia en lo artístico. Búsqueda de nuevas formas de vida, se ve el pasado con nostalgia. Se busca la persuasión de multitudes a través de la emotividad religiosa. El arte como medio de enseñanza de los fieles y expresión del triunfo de la iglesia, vuelta a la disciplina y la severidad. El arte como medio de la expansión de la doctrina. En Francia es expresión del poder civil.</p>			
Artistas y Diseñadores	<p>Caravaggio            Rubens 1577-1640            Van Dyck 1599-1641            Jordaens 1593-1678            Rembrandt 1606-1669            F. Hals 1581-1666            Vermeer 1632-1675            G. La Tour 1593-1652            Poussin 1594-1663            Claudio de Lorena 1600-1682            Lebrun 1619-1690            Jose Ribera 1591-1652            Zurbarán 1598-1664            A. Carracci 1560-1609            Diego Velázquez 1599-1660            E. Murillo 1618-1690            Valdéz Leal 1622-1690</p>	<p>Maderno 1558-1629            Bernini 1598-1680            Borromini 1599-1667            Juvara 1678-1736            Guarini +1683            Nicolas Salvi            Alonso Cano            Los Churriguera            Mansart            Hardouin            Fisher Von Erlach 1656-1725            Christopher Wren 1623-1723            De Sanetis Svechi</p>	<p>Lorenzo Bernini            Algardi 1598-1654            Duquesnoy 1594-1643            F. Girardon 1628-1715            Coysevox 1640-1720            Pierre Pugalé 1620-1694            Gregorio Fernandez            Martínez Montañez Alonso            Cano 1601-1667            Pedro de Mena 1623-1688            Salzillo 1707-1763</p>	<p>Jean de Tournes            Bernard Salomon            Stephen y Matthew Daye            Abraham Bosse            Jean Jacob Schipper            Romain du Rol            Pierre Simon Foomier            George Bickham            John Pine            William Casion            John Baskerville            Louis Simonneau</p>
Características	<p>Técnica retórica y teatral expresión grandiosa, dinámica y monumental.            Búsqueda de efectos pictográficos.            Misticismo.            Figuras serpentineadas y helicoidales.            Tenebrismo.            Realismo y expresionismo.</p>	<p>Tiende a lo grandioso y a lo dinámico.            Se usa la curva y lo mixtilíneo como expresión de movimiento.            Las plantas tienden a los planos oblicuos para crear efectos de luz y perspectiva.            Búsqueda de placer del individuo en el plano urbano.            Interacción espacio interior-exterior.</p>	<p>Sentido escenográfico.            Figuras helicoidales.            Modelado de las figuras por medio de la curva y la multiplicidad de planos.            El tema retrato se introduce en Francia.</p>	<p>Épocas políticas con problemas. Se prohíbe exhibición de carteles sin permiso, obligados a entregar ejemplares en biblioteca Real. Intercambio de textos entre Europa continental y la isla Británica.            Crece el número de publicaciones pese a intentos de censura de la iglesia.            Aparece el primer periódico Sueco.            Primer periódico de venta callejera en Francia y primer periódico de anuncios.            Se declara la libertad de prensa.            Primer periódico Ruso.</p>

## Rococó

### El siglo XVIII. De la galanatería

	PINTURA	ARQUITECTURA	ESCULTURA	DISEÑO GRÁFICO
Contexto	Respuesta a los factores históricos del siglo XVIII, desarrollo de la ciencia y la tecnología, auge de la burguesía, la mujer adquiere gran protagonismo. Aparece la expresión mobiliaria, expresión decorativa y utilitaria en cerámica, la tapicería.			
Artistas y Diseñadores	Watteau 1634-1721 Boucher 1703-1770 Fragonard 1732-1806 M.Q. Latour 1704-1788 Chardin 1699-1779 Hogarth 1697-1764 Reynolds 1723-1792 Gainsborough 1727-1788 Tiepolo 1696-1770 Canaletto 1697-1763 Guardi 1712-1793 Peret y Alcazar 1746-1799 Meléndez 1716-1780	Jacques Gabriel +1742 F. Cuvillies Baltasar Naumann Dominicus Zimmerman	Bouchardon 1698-1762 Pigalle 1714-1785 Falconet 1716-1791 Fabrica de Meissen Ignaz Günter E.O. Asam A. Bustelli	William Pleryfair Louis Rene Loce Jean Barbou Giambattista Bodoni Robert Clee John Pine
Características	Libertad creativa y fantasía. Coleccionismo de cuadros pequeños, escenas galantes, temas de género, tonalidades claras. Reflejo de la clase social en ascenso que desean poder y cultura. Importancia del retrato libre y desenfadado.	Construcciones de dos pisos. Se baja la altura de los tejados. Se substituye el ladrillo por la piedra. Se equilibran los órdenes. La función es determinante para el diseño interior que se inunda de luz, color de elegancia y movimientos ondulanates. Uso del color pastel.	Magnificencia en monumentos sepulcrales y en estatuas conmemorativas. Intimismo en el retrato. Unidad de las artes de la arquitectura-escultura. Figuras gráciles y elegantes. Importancia de la Kleinplastik (escultura pequeña) en porcelana. Uso del color.	Primeros carteles publicitarios. Aparece las enciclopedias. Aparece gran cantidad de folletos políticos. Lujo en el diseño. Ornamentación asimétrica. Inicio de la litografía. Formas sombreadas.

# 5

## Neoclásico

*Mediados siglo XVIII a mediados del siglo XIX. La era de la ilustración y la razón.*

	PINTURA	ARQUITECTURA	ESCULTURA	DISEÑO GRÁFICO
Contexto	Cambio de la época de la Revolución Francesa-Ropública-Absolutismo. Nueva clase social en escenso, la burguesía la gran protagonista. Primer arte no cristiano y contempla la creación y desarrollo de la academia. Aparecen las teorías de Winckelmann y busca en el pasado la antigüedad como fuente del arte y cambia el destino y función del arte. Propugna por el principio de racionalismo democrático. Nuevas formas de relación entre el hombre y las instituciones.			
Artistas y Diseñadores	J. Louis David 1748-1825 J.A Ingres 1780-1867 A.R. Mengs 1718-1799 F. de Goya	Soufflot 1713-1780 Gabriel 1698-1712 B. Vignon J. Francois Chalgrin Robert Adam Lord Burlington Strawberry Hill F. Schinkel 1781-1841 I. Von Klenze 1784-1864 Lodoli 1690-1761 Milizia 1725-1798 Ventura Rodriguez 1717-1785 Sebastiani 1722-1797 Juan Villanueva 1739-1811 Manzart Bulfich	J.A Houdon 1741-1828 A. Canova 1757-1822 B. Thorwaldsen 1768-1844	Giambattista Bodoni Francoise Ambroise Didot Pierre Vaino Didot Thomas Bewick William Blake Thomas Cotterell William Thorowgood
Características	Arte se aprande como una materia de enseñanza en la academia. Arte elaborado y de contenido espiritual. Influencia de Rafael y Correggio. Punto de referencia la escultura clásica. Presentan los hechos objetivamente. Protagonistas de las obras son las figuras y los elementos. Composiciones sencillas y centradas.	Simplicidad espacial y compositiva. Desarrollo de fachada estática. Uniformidad estilística transmite valores eternos por sus propios elementos. Desarrollo racional de lo urbano. Adecuación entre forma y función. Ornamentos sólo los exigidos por la estructura y adecuación entre estructura y material.	Predominio del mármol por ser material puro. Austeridad , imitación, antigüedad. Frialdad racional influencia greco-romana. Se elimina la emoción, sentimiento o la pasión. Se elimina movimientos violentos, escorzaos y diagonales. Se forma el artista sobre la historta concebida como experiencia humana. Utilización de modelos.	La enciclopedia es el texto que se hace necesario. Desarrollo de la litografía. Grabados con multiples tonos. Letras de formas delicadas y tipos de letras gruesos. Periódico producto de consumo masivo.





	CONTEXTO	DISEÑADORES Y PINTORES	CARACTERÍSTICAS	DISEÑO GRÁFICO
<i>Romanticismo 1800-1850</i>	<p>Romanticismo es bandera de jóvenes que desean cambios por medio de una revolución en todos los campos.</p> <p>Deseo de independencia de los pueblos como Italia y Alemania.</p> <p>Búsqueda del liberalismo burgués.</p> <p>Instauración de constituciones.</p> <p>Dinamismo, inestabilidad de los regímenes políticos.</p>	<p>William Blake</p> <p>Robert Thome</p> <p>Robert Besley</p> <p>Henry Caslon</p> <p>William Caslon</p> <p>Gericault 1791-1824</p> <p>Delacroix 1789-1868</p> <p>Friedrich Overbeck 1789-1869</p> <p>Peter Cornelius 1788-1867</p> <p>G.D Friedrich 1774-1840</p> <p>John Constable 1776-1837</p> <p>J. Turner 1775-1851</p> <p>Theodore Rousseau 1812-1867</p> <p>Camille Corot 1796-1785</p> <p>Rude 1784-1855</p> <p>Carpeux 1827-1875</p>	<p>Gusto por lo exótico y lo pintoresco.</p> <p>Visión intimista del paisaje.</p> <p>Relación sentimental entre el artista y sus temas.</p> <p>El sentimiento del artista constituye su ley.</p> <p>Ruptura con la unidad estilística y convencional.</p> <p>Recuperación del color.</p> <p>Compromiso histórico con temas de guerra y desastres.</p> <p>Composición dinámica con luz vibrante.</p> <p>Artes figurativas receptivas al sentimiento.</p> <p>El color expresa la personalidad del autor.</p>	<p>Aparece las caricaturas políticas y religiosas.</p> <p>Aparece el tipo san serif.</p> <p>La marca y la etiqueta se hacen indispensables.</p> <p>Incorporación de la máquina semi automática.</p> <p>Aparición de formatos.</p>
<i>Realismo 1840-1880</i>	<p>Aparece fruto de la agitada situación política en Francia desde la proclamación de la república en 1848.</p> <p>Surgen movimientos obreros y proletarios con nuevos sentimientos sociales.</p> <p>Nuevas ideas políticas.</p> <p>Surgen movimientos reivindicativos.</p> <p>Avances tecnológicos de la segunda revolución industrial.</p> <p>Ferrocarril, telégrafo y teléfono.</p> <p>Filosofía positivista de Comte.</p> <p>Aparición de la fotografía.</p>	<p>Courbet 1818-1877</p> <p>Millet 1814-1875</p> <p>Daumier 1806-1879</p> <p>Misllais</p> <p>F. M. Brown</p> <p>D.G. Rossetti</p> <p>G. Fattón 1825-1908</p> <p>F. Padilla 1848-1921</p> <p>R. Casas 1864-1931</p> <p>A. Beurete 1845-1912</p>	<p>Representación objetiva de la realidad.</p> <p>Observación de aspectos cotidianos de la vida.</p> <p>Representación del pueblo sin idealismo.</p> <p>Observación meticulosa.</p> <p>Veracidad.</p> <p>Contemporaneidad.</p> <p>Compromiso social.</p> <p>Variedad.</p>	<p>Inicio de la confrontación de la sociedad.</p> <p>Los periódicos y revistas publican controversias de clase.</p> <p>La caricatura comunica y crea polémica.</p> <p>Gran avance en diseño de tipo.</p>



# Obras maestras

6



A Índice

6

# Obras maestras

1. Tríptico de Merode. Maestro de Flemalle.
2. “Arnolfini y su esposa o el Matrimonio Arnolfini” por Juan Van Eyck.
3. “El llanto sobre el cuerpo de Cristo Muerto” por Giotto.
4. Cúpula de Santa Maria del Fiore, Florencia, por Filippo Brunelleschi.
5. Florencia. Jeremías (detalle) por Donatello.
6. Monumento a Bartolomeo Colleoni por Andrea del Verrochio.
7. El Templo Malatestiano de Rimini de Alberti.
8. La Crucifixión por Masaccio.
9. Cristo Muerto por Andrea Mantenga.
10. La Gioconda, Louvre, Paris, Leonardo da Vinci.
11. Moisés, de Miguel Ángel Buonarroti.
12. Retrato de Johan Stephan Reuss por Lucas Cranach.
13. San Jerónimo, 1521 por Alberto Durer.
14. Iglesia de Jesús de Vignola, Roma y fachada construida por Giacomo Della Porta.
15. Madona del Cuello largo por Parmigianino.
16. El rapto de las Sabinas por Giambologna.
17. Iglesia de la Soborna de J. Lemercier.
18. El éxtasis de Santa Teresa por Bernini.
19. La Vocación de San Mateo por Caravaggio.
20. Los Síndicos del Germio de los Pañeros, de Rembrandt Harmenszoon Van Rijn.
21. Las Meninas, de Diego Rodríguez de Silva y Velásquez.
22. La Rosquilla, de Fragonard.
23. Teseo y el Minotauro por Canova.
24. Fragmento del Baño Turco por Jean- Augusto Dominique Ingres.
25. Majas en el Balcón, de Francisco de Goya y Luciente.
26. Fragmento de La Barca de la Medusa por Géricault.
27. Catedral de Chartres, de Jean- Baptiste Camille Corot.





6

# Obras maestras



Tríptico de Merode. 0.64 x 0.63m. panel central y 0.65 x 0.28 m. los laterales. Museo Metropolitano de Nueva York. Óleo sobre tabla.

Por el Maestro de Flemalle “Tríptico de Merode o de la Anunciación”. Es la pieza más famosa del maestro y tal vez el ejemplo más transparente de esa fusión entre lo sacro y lo cotidiano que es típica de la pintura flamenca. La acción transcurre en la habitación de una casa burguesa. La Virgen, aparece sentada en el suelo (Virgen de la humildad), y esta enfrascada en la lectura de un libro. El ángel acaba de entrar por la puerta y, arrodillándose, anuncia el mensaje divino. El niño minúsculo con la cruz a cuestas penetra como un rayo luminoso, acto que apaga la vela de la mesa, excepcional naturalismo que capta el instante fugaz. Los lirios del jarro y el aguamanil son signos codificados de la pureza virginal, los leones del banco se refieren al trono de Salomón. En la ventana del fondo se ven los escudos de los donantes, retratados a la izquierda del tríptico (Fam. Ingelbrechts). En la otra ala, ajeno al milagro, San José se encuentra trabajando, con preciosa vista urbana al fondo. En el mostrador una ratonera que hace alusión “al texto de San Agustín según el cual la encarnación fue una ratonera que Dios puso al demonio. “El mundo físico es una metáfora coloreada de la realidad espiritual”, sentencia de Santo Tomás de Aquino” (Milicia, 1993: 336), concepción teológica filosófica de la escolástica que da sentido a la pintura flamenca del siglo XV, la concepción simbólica. La construcción de la perspectiva con líneas de fuga subrayadas por el banco y por las vigas del techo, es de carácter intuitivo, con incoherencias y torpezas de articulación.



# Obras maestras



0.80 x 0.595m. Galería Nacional de Londres. Óleo sobre tabla por Juan Van Eyck, 1434 "Arnolfini y su esposa o el Matrimonio Arnolfini".

A Panofsky se le debe el contenido iconográfico del retrato de los Arnolfini, una de las realizaciones más sobresalientes del maestro Van Eyck. Retrato de cuerpo entero de Giovanni Arnolfini, un comerciante italiano que residió en Brujas y su esposa Giovanna, hija de otro mercader italiano. El cuadro es un certificado de matrimonio en forma visual. Arnolfini toma a su esposa de la mano y hace solemne voto nupcial, levantando el antebrazo, subrayada por la simetría de la composición.

La vela encendida de la lámpara, cuando es de día, el descalzamiento de los personajes, patentiza el carácter sagrado de la ceremonia. "La firma es excepcional" "Johannes de Eyck Fuit Hic/1434. Fuit Hic, estuvo aquí: es el testimonio escrito de un testigo" (Milicia, 1993: 330). Bajo la firma, un espejo redondo y convexo refleja la escena vista desde atrás, dejándonos ver a dos personas en la puerta del dormitorio, una es el pintor como testigo, ubicación que coincide con la vista del espectador en la realidad.

Es la invención de orden espacial más asombrosa de Van Eyck, "que anticipa la función de enlazador óptico que se le conferirá al espejo en el Barroco, de las cuales el ejemplo mayor: Las Meninas de Velásquez" (Milicia, 1993+ 5: 330).

El perro símbolo de la fidelidad, la talla de Santa Margarita, protectora de la fecundidad, el salterio que cuelga al lado, la pureza de la Virgen. El cuadro alcanza una concordia de forma, espacio, luz y color; así como el principio del simbolismo disimulado elimina los límites entre retrato y narración, entre arte profano y arte sacro.





2.00 x 1.85m. Padura Capilla de los Serovegni, Historias de Cristo, 1302-1305. "El llanto sobre el cuerpo de Cristo Muerto". Por Giotto.

La escena se centra sobre el cuerpo de Cristo muerto, alrededor del cual se lamentan las mujeres y los apóstoles. El cuerpo desnudo de Jesús está remarcado por el de María, que lo sostiene, mientras una de las mujeres sujeta la cabeza, de extraordinaria expresividad. La tragedia se compone en torno al cuerpo de Cristo, hacia el cual tiende toda la composición, demostrándose las aptitudes del pintor como pintor y narrador; toda la composición conduce hacia la unión del rostro de la Virgen con el hijo, se provoca la explosión del drama precisamente entre los perfiles de estos dos personajes. La mirada del espectador se ve guiada por la progresiva inclinación de las figuras hacia el grupo principal de la escena. El perfil de la colina completa la composición, que desciende desde la derecha.

En la cima de la colina, aparece un árbol que une cielo y tierra, en el cielo, los ángeles, como pájaros enloquecidos, manifiestan su dolor a través de la expresión atormentada de sus cuerpos y en la espiral de sus vuelos. Cada detalle es importante para Giotto, las manos de Juan con gesto de desesperación, las manos cariñosas de la Virgen. Destaca el rostro de la Virgen: rostro de una madre herida, no bello, de grandes ojos rasgados y expresión afectuosa en los labios, rostro vuelto en actitud de inmenso dolor hacia el dulce rostro de su hijo. Se utilizan una gran gama de colores, combinaciones a la perfección, sobre el azul oscuro del cielo se recortan los rojos y amarillos de los ángeles, sobre el ocre de la colina se componen los rojos, los verdes y marrones de mantos y vestiduras.





Cúpula de Santa Maria del Fiore, Florencia. 1417-1446 por Filippo Brunelleschi (1377-1436)

La cúpula se convirtió en símbolo de la nueva arquitectura, de contundentes y esbeltas formas se convirtieron en modelo por toda Italia y pasa a dominar todo el paisaje urbano de la ciudad.

La cúpula por su grandiosidad exige la construcción sin cimbras, que se cierra a medida que sube. Ocho espigones o castillos de ladrillo en las aristas del octágono y otros dos en cada paño forman el armazón que se iba tramando horizontalmente conforme ganaba en altura. Este armazón se cubrió con un doble casco, uno interior, esférico, y otro exterior, de perfil ojival. El resultado es una cúpula liviana de dos cuerpos, que posee una rigidez de un cuerpo macizo, acentuada por la cupulilla o linterna que corona el perfil y que permite dar luz al interior sin dejar el cielo abierto, como ocurre en el Panteón romano.

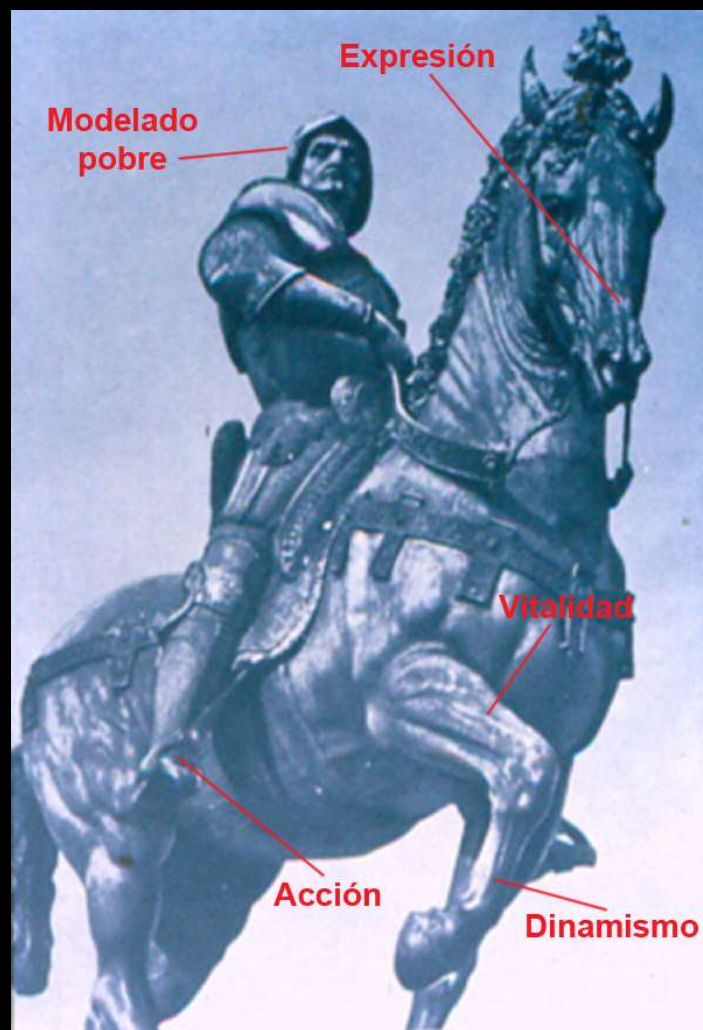
La cúpula fue consagrada el 25 de Marzo de 1436, por el papa Eugenio IV, cuya construcción fue una de las empresas arquitectónicas más importantes que jamás había emprendido Florencia, signo visible que el gótico había dejado de ser el lenguaje con que se expresaba la arquitectura.



Jeremías, detalle. Obra de Donatello. Florencia.

Donatello, con voluntad realista del retrato, hace patente en la estatua del profeta Jeremías el amargo sentido de la realidad humana, que convierte la vida en una tragedia. Este Jeremías nada tiene de héroe bíblico, pese a su potente tratamiento, no oculta el drama que refleja el rostro que anuncia la venida del Mesías. El personaje ha perdido cualquier tipo de idealismo. Jeremías es parte de los cuatro profetas que Donatello esculpió entre 1418 y 1435 para los nichos del Campanille del Duomo de Florencia.





Bronce de 3.95m. de altura, Venecia, Campo de Santi, Giovanni y Paolo. Monumento a Bartolomeo Colleoni, 1479-1488, por Andrea del Verrochio.

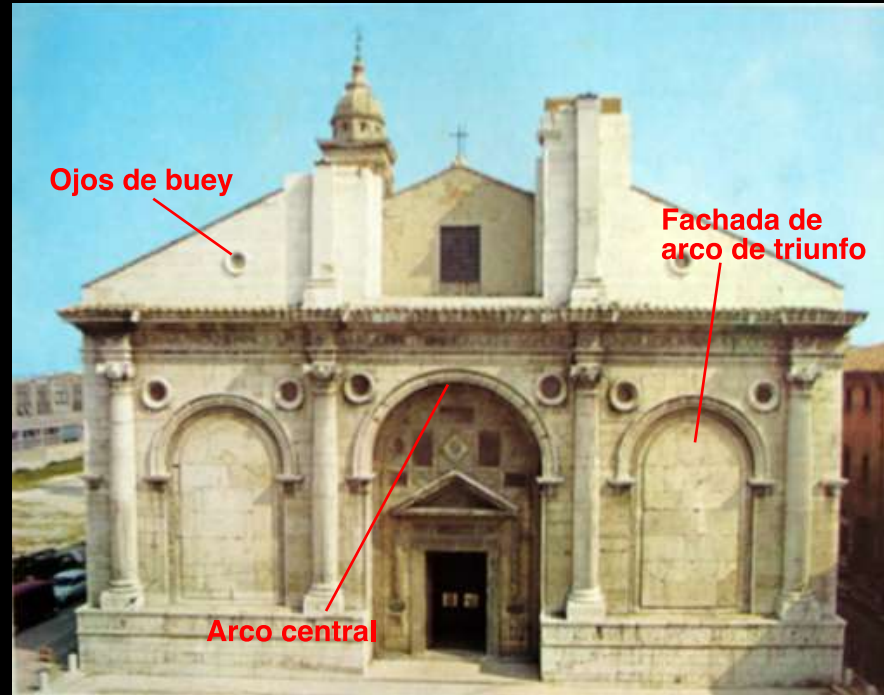
La conmemoración del monumento de la estatua ecuestre de Colleoni, es acción y expresión, el caballo parece avanzar hacia una meta concreta: el caballero hecha el cuerpo hacia atrás en un excelente escorzo y el hombro hacia delante, casi imponiendo la parada del caballo. El monumento impone autoridad expresiva, donde la luz avanza y retrocede, hunde zonas y resalta otras modelando la materia.

Expresa la orgullosa e imponente vitalidad del "condotiero" como arrogante y teatral, el guerrero mira arrogante, persuadido por su poder, la cabeza basta y apenas modelada, pedestal de mármol, parece agrandarse, el jinete se crece y pese a su gallardía parece una figura atormentada.



6

# Obras maestras

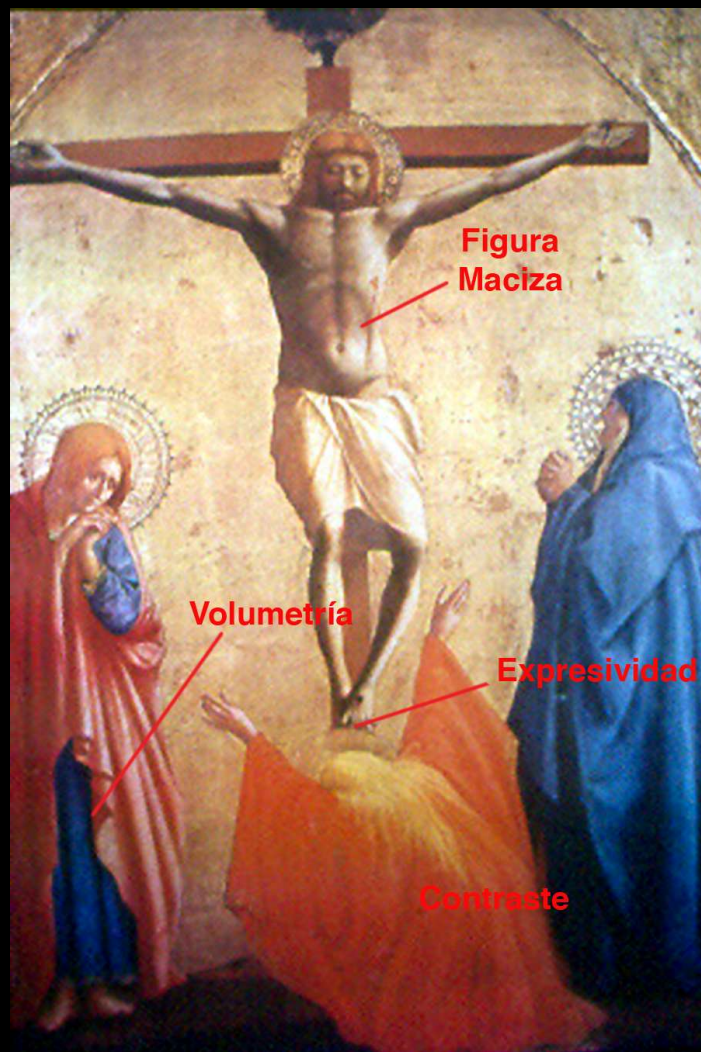


El templo Malatestiano de Rimini de Alberti. 1450

Obra arquitectónica a la gloria humana de Segismundo Pandolfo Malatesta “victorioso de los muchos y graves peligros que debió superar durante la guerra italiana, por lo cual erige este templo al Dios inmortal y a la ciudad sosteniendo en su generosísimo espíritu los grandes gastos, para iniciar y dejar a la posteridad este monumento noble y sagrado” (Milicia, 1993:61), inscripción que corresponde al sentir de Malatesta, quien quiso convertir una iglesia gótica en una panteón romano, en un templo dinástico. El proyecto diseñado por Alberti y ejecutado como primera fachada de Iglesia de todo el Renacimiento, a manera de un arco del triunfo, inspirado posiblemente en el de Augusto o en el de Constantino. Un arco del triunfo sobre la muerte, ya que en los laterales debían estar los sepulcros de Segismundo y de Isotta, que fueron cegados.

La superficie de la fachada principal, rota por la entrada del arco central y por los ojos de buey que se colocan por simbolismo de los patrones de la luz: Júpiter y Febo.





Pintura sobre tabla 0.77 x 0.64m. Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles. La Crucifixión por Masaccio, 1426.

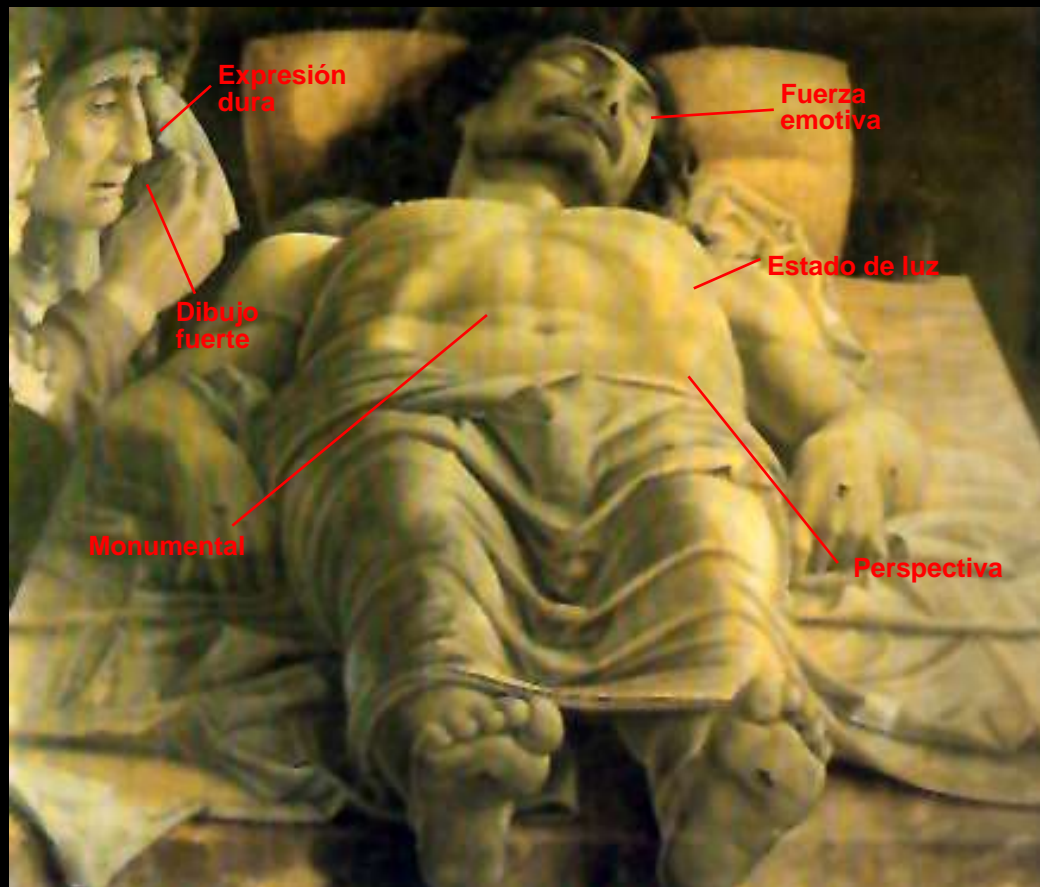
Las figuras macizas y contundentes, ajenas al gesto grácil del Gótico, convirtiéndose en el primero que eliminó radicalmente las maneras góticas y entra en el Renacimiento.

Estas formas de realidad tridimensional, volumétricas, no inmersas en la infinitud, realidad que tiene existencia en lo espacial, como en lo emotivo, ocupan un espacio verdadero, histórico, espacio acorde a las leyes de la perspectiva lineal y al contraste de color.

En esta obra la perspectiva tiene en cuenta la mirada del espectador de abajo hacia arriba, sin evocación del paisaje la escena transcurre entre el dolor delirante de la Magdalena y la silenciosa y contenida congoja de María y Juan.





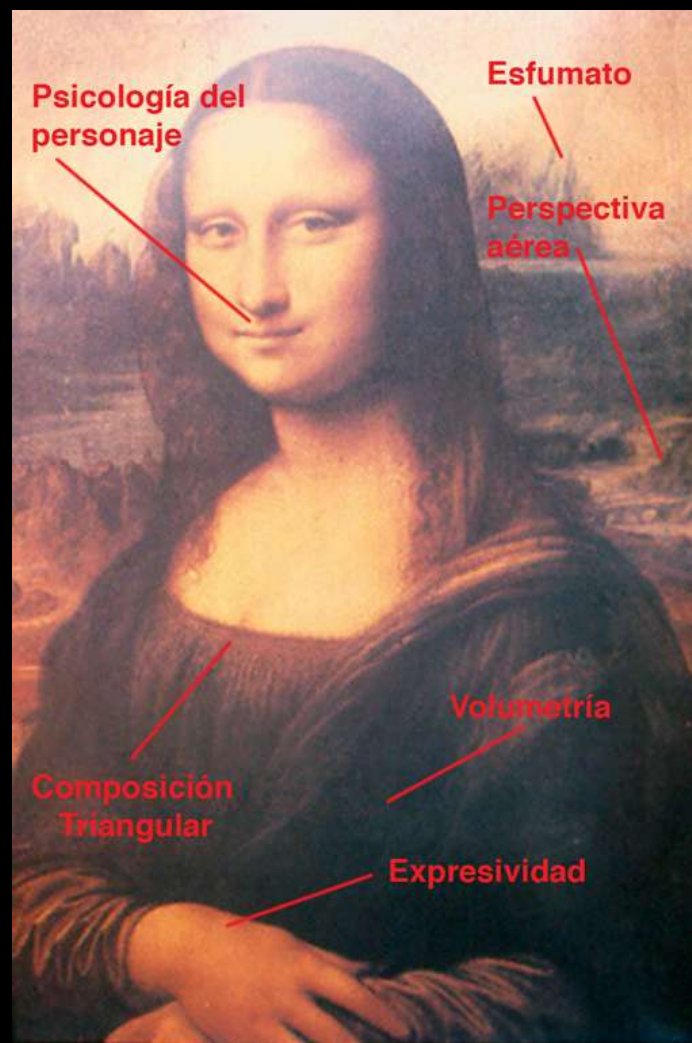


0.66 x 0.81m. Óleo sobre lienzo, Pinacoteca de Brera Milan. Cristo Muerto por Andrea Mantegna 1470-1480.

En sus últimos años convirtió sus figuras en imágenes patéticas, que sufren y sienten dolor, de dibujo fuerte, rotundo, confiere gran plasticidad a las figuras, dotadas de expresión dura. Este cuadro dominado por la masa y la monumentalidad, auténtico estudio de anatomía. Presentado en perspectiva, donde sobresale la fuerza de los rostros de las plañideras. Las figuras cortadas que se ocultan, que apenas se ven pero que su presencia tiene gran fuerza emotiva. El Cristo de carácter escultórico y monumental y con gran estudio de luz que hace sobresalir las formas, la volumetría y el conocimiento anatómico del artista.







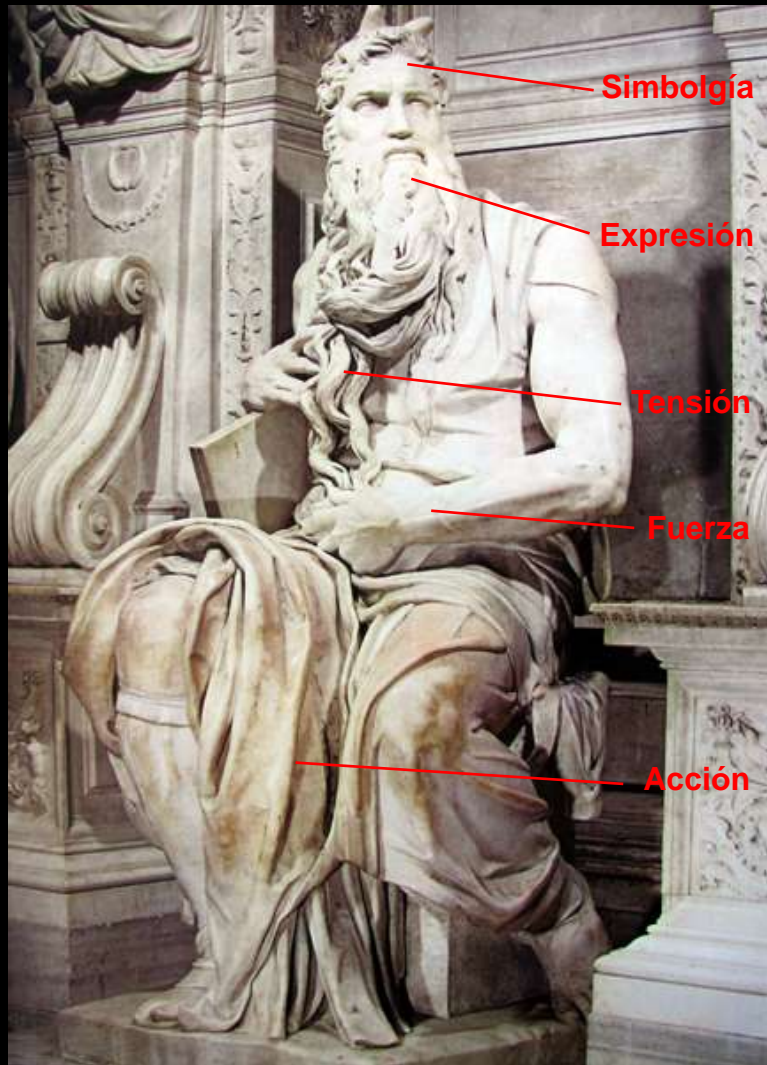
0.77 x 0.53m. La Gioconda, Louvre, París Leonardo da Vinci 1503-1505.

De la sonrisa que Leonardo captó magistralmente en esta dama de medio cuerpo y por primera vez girada, no de perfil como era costumbre en la época, con las manos recogidas sobre el brazo de un sillón, como una instantánea de un llamado del pintor a la dama para que se volteara. Por otro lado, es también la consagración de un primer plano, de composición triangular, sacado del paisaje húmedo y distante. El difuminado (sfumato) del colorido se abre espacio para ver una atmósfera suave, que nos introduce en la perspectiva aérea que será tan utilizado en el Barroco y por Velásquez.

Considerada como la cima del arte del retrato de todos los tiempos, en ella alcanza la perfección extraordinaria de la gradación infinitesimal de las vibraciones lumínicas, también el velo atmosférico, que distancia de una manera maravillosa obra y espectador, que contrasta con la amplia corporeidad volumétrica de la dama.

Con respecto a la sonrisa, la interpretación de Heidenreidi: “Se trata de una sutilísima situación intermedia entre una inexpresiva apatía absoluta y una demasiado expresiva determinación de un dato psicológico o emotivo; muy distinta de la ataraxia, una especie de potencial sentimental no esperado y, a pesar de todo, activo para siempre” (Milicia, 1993:85).





Moisés, de Miguel Ángel Buonarroti 1515-1516, Mármol de 2.35m. San Pedro in Vincoli, Roma.

La cabeza de Moisés expresa ira frente a las bajezas de la vida terrena, un contenido orgullo, expresividad del rostro y simbología en los elementos que lo componen: la barba simboliza el agua y el cabello las llamas del fuego.

Se cree que se inspiró en el Laoconte, también con cierto aire de las figuras de Donatello, recuerda a los profetas de la Capilla Sixtina.

La figura con una pierna ligeramente adelantada, de cabeza girada y expresión facial fuerte y dura, con poblada barba donde se pierde la mano tensa por el coraje. Este conjunto le sirve a Miguel Ángel para representar del carácter del profeta, su fuerza y captar el instante en que Moisés se levanta o inicia su ascenso al observar la desobediencia de su pueblo y las tablas se le escapan de la mano derecha.







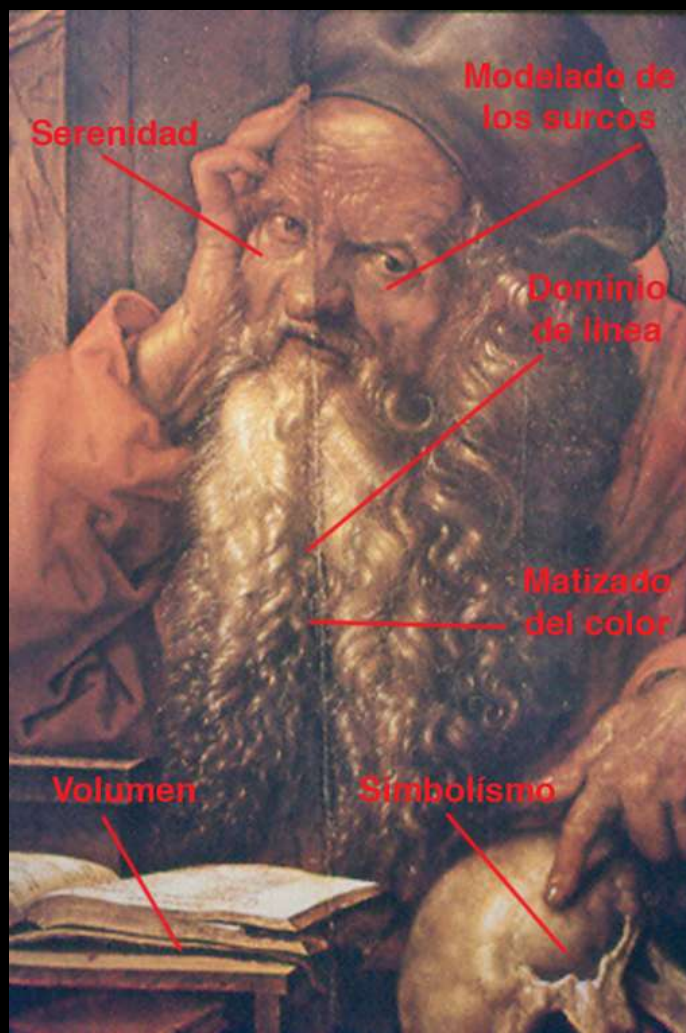
Retrato de Johan Stephan Reuss 1503. Cremanisches Nationalmuseum, Noremburg, por Lucas Cranach.

Lo pintó con la mirada reflexiva del conocedor en sus reflexiones sobre un pasaje del libro abierto, contemplando absorto la naturaleza. El retrato que Cranach elabora de este decano de la facultad de derecho, es menos profunda que los retratos de Durero y Grunewald, pero es más amable, con una visión más serena de la realidad, el paisaje constituye el entorno en que se integra la figura. Apenas se observa como asoma un ligero expresionismo en el rostro. Su sentido de la composición triangular donde la figura volumétrica y la línea se acentúan y expresa la grandeza del paisaje mediante la forma y el color.

Cranach coloca a Reuss casi de perfil delante del paisaje, integrando al personaje al paisaje. El rostro colocado entre un árbol desprovisto de hojas y un grupo de árboles frondosos acentuados por las nubes claras y una luz plena que baña todo el paisaje.



# Obras maestras



San Jerónimo, 1521 por Alberto Dürero Museo Nacional de Arte Antigo, Lisboa.

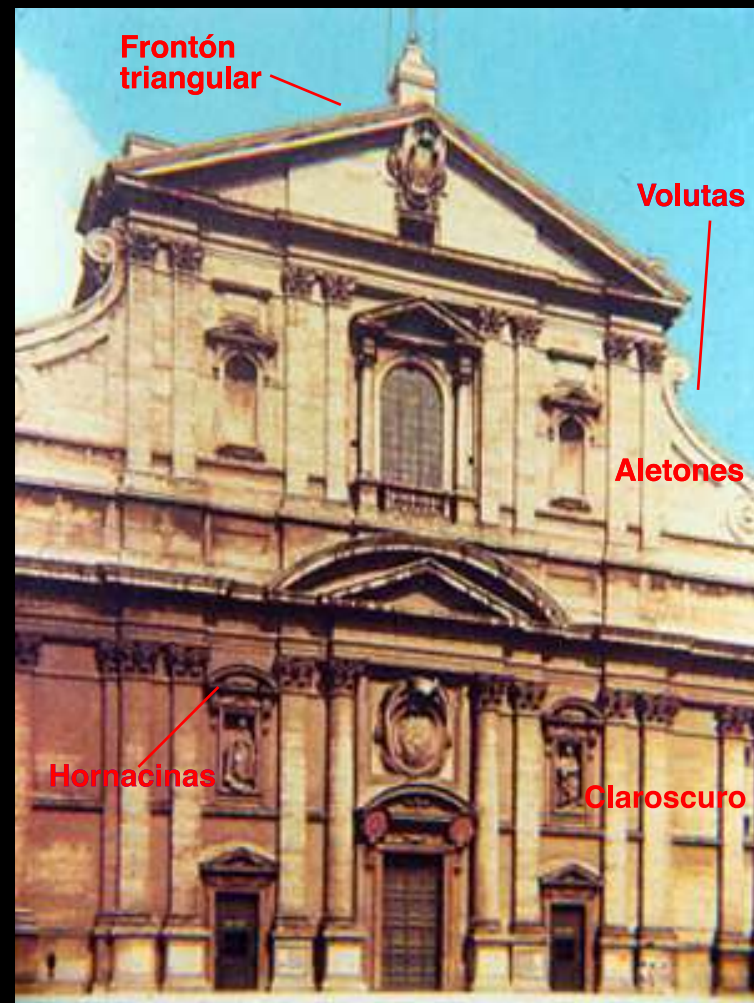
Obra con gran influencia de la pintura holandesa. Es una pieza maestra, con gran dominio de la línea que se retuerce en la rizada barba, de los volúmenes que se destacan en perspectiva, como los libros y la calavera y sobre todo la fuerza psicológica de la cansada mirada que expresa el anciano.

Dürero hace gala del conocimiento de la construcción y proporción de la figura humana, así como la fuerza del colorido. Con el mayor realismo y profunda penetración psicológica creó una riqueza de formas, los rizos de la barba, el modelado de los surcos del rostro que expresan la grandeza y serenidad del anciano, matizado el colorido de una forma grandiosa.



Fue el arquitecto Jacopo Barozzi, conocido como Vignola quien ejecuta, el magnífico templo de la Compañía de Jesús, que habría de convertirse en el modelo de la evangelización en América, templo adecuado a los propósitos de la orden, con salón o nave espaciosa, sin obstáculos en la visión de la capilla mayor, con suficiente luminosidad y gran prestancia para las ceremonias y con gran sonoridad y eficacia.

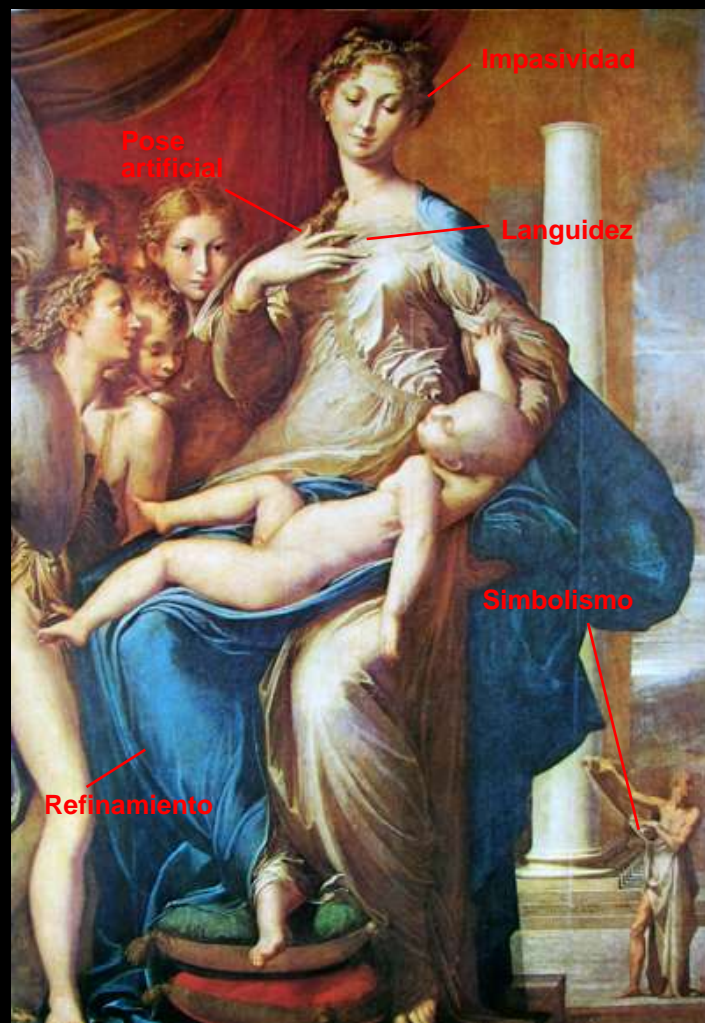
La iglesia con bóveda de cañón y con una fachada que diseñó Vignola y construida por Giacomo Della Porta. Con un diseño más pesado y claroscuro, ya en la transición manierista, que con su tímpano triangular y con aletones con volutas en los laterales, evidencia la influencia de Alberti.



Iglesia de Jesús de Vignola 1568. Roma y fachada construida por Giacomo Della Porta.



# Obras maestras



2.1 x 1.33m. Óleo sobre tabla Madona del Cuello largo, por Pargianino 1535. Uffizi, Florencia.

Pargianino pinta la madona con un poco de frialdad religiosa, por la gracia artificial de la pose, el estiramiento e inclinación del cuello irreal de la virgen, impasible ante la inestabilidad y la caída inevitable del Niño, a quien miran impávidos los mozos que portan un jarrón. Derrochando extravagancia en su composición. Obra inspirada en Rafael, pero con formas alargadas suaves y lánguidas muy elegantes virtuoso tratamiento de formas y vestimentas.





# Obras maestras

Es la más completa síntesis del manierismo florentino con una visión de la mitología muy acentuada. Su obra con notable movilidad y agilidad de su dinamismo manierizante, con equilibrada trabazón y ritmo espiral.

Las tres figuras de mármol, forman un todo, con múltiples perspectivas que cambian a medida que giramos en su entorno, visibles desde todos los ángulos. Los brazos y las piernas vuelan en el aire con la inestabilidad propia del manierismo.



Mármol de 3.97m. de alto, Loggia dei Lanzi, Florencia. El rapto de las Sabinas, por Giambologna 1583.



Iglesia de la Sorbona de J. Lemercier.

En la Sorbona destaca una cúpula central que aparece en la intersección de la nave con el transepto, resolviendo los espacios de las esquinas de la cruz con cuatro capillas.

La cúpula se abre sobre un tambor articulando sobre pilastras agrupadas, entre las que se abren huecos circulantes.

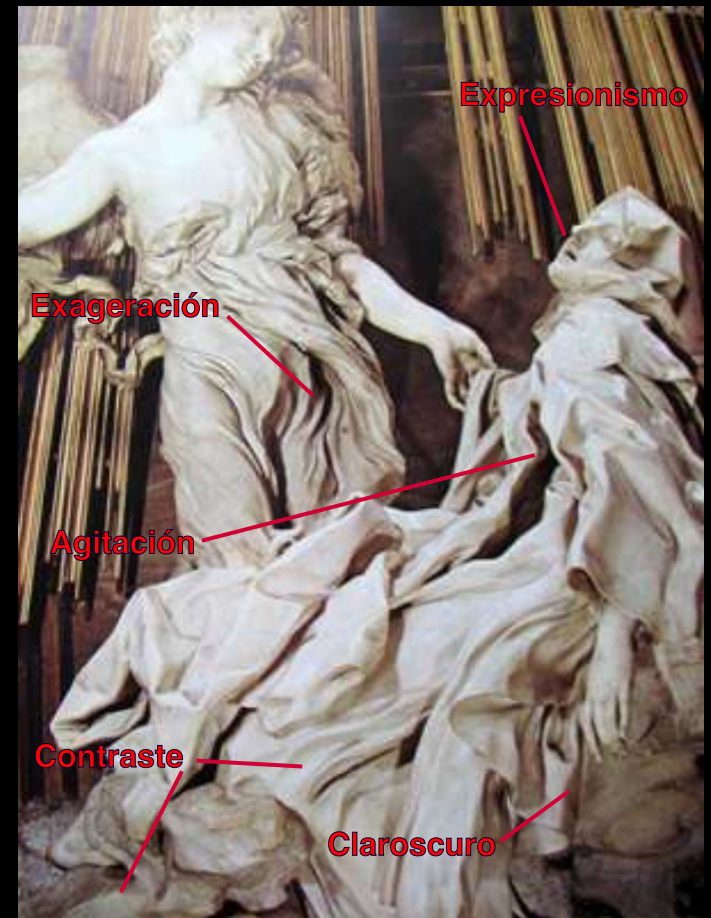
El pórtico clásico exento, con frontón triangular y escudo de Richelieu. Búsqueda del orden y el equilibrio dominada por los ángulos rectos.



En la capilla Cornaro, de Santa María Della Vittoria, Bernini utiliza todos los recursos de la escenografía, consiguiendo un espacio donde la luz y los efectos de perspectiva dan lugar a resultados de grandes destellos y para más realce esculpe una de sus obras más celebres, el éxtasis de Santa Teresa, verdadera obra de arte que refleja el Alto Barroco.

Esculpe el dolor psíquico pero con éxtasis de la Santa a su paso hacia Dios.

Las dos figuras iluminadas desde una ventana superior oculta, cuyo resultado es una blancura sobre la imagen, que se acentúa por estar ubicada sobre una nube. El efecto impresionante, casi la desmaterializa. Todo está concebido en ambiente teatral, es una escena, el ángel con su dardo traspasa las entrañas de la Santa. Ángel adolescente, enigmático con sonrisa beata y maliciosa, sosteniendo el dardo que provocará el dolor físico y el placer espiritual de la santa que “esta representada en dramática actitud, los ojos cerrados y los labios abiertos como si hubiera perdido la conciencia” (Milicia, 1993:95).



El éxtasis de Santa Teresa, por Bernini 1671-1675 Mármol. Roma.





La Vocación de San Mateo por Caravaggio 1599. Óleo sobre tela 3.22 x 3.40m. San Luigi dei Francesa.

Ambiente desnudo, con altas paredes sobre las cuales se abre una ventana sin luz, una mesa en la cual están sentados cinco personas (con atuendos de la época de Caravaggio), a la derecha la figura de San Pedro y Cristo que señalan a Mateo en una disposición casi cinematográfica, los personajes se vuelven asombrados, menos uno que sigue contando el dinero (como un nuevo Judas), simbología de la avaricia y Mateo asombrado se señala así mismo incrédulo del llamado de Jesús.

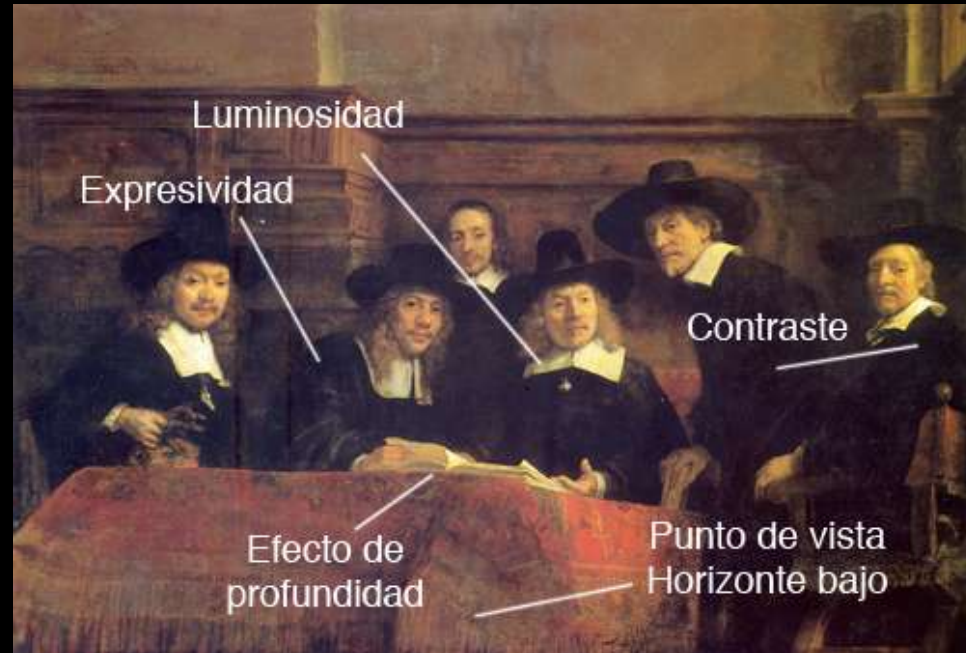
La luz también es cinematográfica, un auténtico haz de luz parece provenir de una reflector a la derecha, que envuelve y relaciona a la escena, símbolo real de la llamada directa de Dios, rayo de luz que aparta las tinieblas y abre la puerta a Jesús que señala al elegido con el gesto de la mano.

El relato sagrado se hace pintura y nosotros lo vivimos como si estuviéramos detrás de Pedro.



6

# Obras maestras



Los Síndicos del Gremio de los Pañeros de Rembrandt Harmenszoon Van Rijn 1662, Óleo sobre tela 1.95 x 2.79m. Rijksmuseum Amsterdam.

Sólo un artista de la calidad de Rembrandt podía afrontar con seguridad y confianza un tema tan árido, aparentemente trivial.

Cinco personajes y un asistente, todos unidos por una especie de complicidad por la posición de sus manos, por las miradas dirigidas al observador, nos invitan a su reunión, a esa mesa que acentúa la perspectiva y con ese paño rojo llama poderosamente la atención y amarra el cuadro con la pared del fondo.

Los síndicos reunidos alrededor de la mesa para discutir entre ellos y con el observador; el punto de vista esta situado mas abajo que la superficie de la mesa, logrando crear una sensación de espacio y de vida con los recursos de la composición, la construcción de las figuras, los colores.

El fondo de la pared cubierta de madera hacen sobresalir los volúmenes negros de las capas y sobre el blanco de los cuellos, las caras resaltan ante la luz que llega a ellos por debajo de sus sombreros.

Toda la escena se unifica con la iluminación del rojo calido del tapete sobre la mesa, en el cual resalta un libro abierto para crear efecto de profundidad. Expresión de las caras, lenguaje de los ojos, actitud de las figuras y posición de las manos hacen que este cuadro tenga vida y nos invita a participar.





La escena representa a Velásquez mientras esta ejecutando el retrato de la familia real, además del pintor están la infanta Margarita, doña Isabel de Velasco, la enana Mari Barbola y el enano Nicolasito Pertusato, en segundo plano dos nobles religiosos, doña Marcela de Ulloa y Don Diego Ruiz de Azcona. En el vano de la puerta del fondo, don José Nieto Velásquez subiendo los escalones y volteándose para la puerta, se reflejan la reina Mariana de Austria y el rey Felipe IV, en pose para ser retratado.

El ambiente muy alto, todos los personajes están en la mitad inferior, en el lateral se abren altas ventanas por las que no entra luz.

La construcción de la perspectiva es un cubo, posee una gran profundidad, aunque el espacio no es pasivo pues los personajes del primer plano no se dirigen al observador, sino a la pareja real, mas allá del observador para hacerlo sentir incluido.

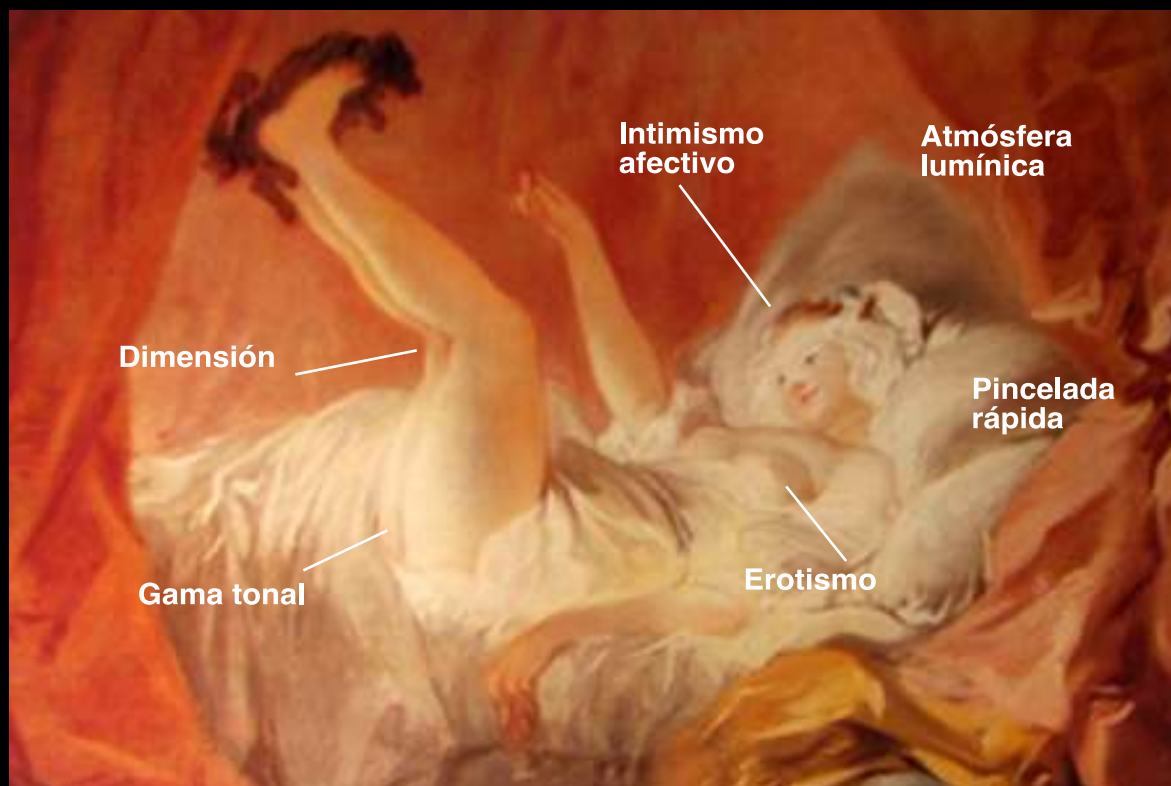
La obra da la impresión de una visita al estudio del pintor, acentuada por el personaje de la puerta, donde converge el punto de fuga.

No se trata sólo de un magnífico ejemplo de la caja especial, sino de un espacio cúbico integral que incluye al espectador; no significa solo la representación de la tercera dimensión, sino de la conquista de la 4ta, por medio de un mecanismo que da vida a los personajes.



Las Meninas, de Diego Rodríguez de Silva y Velásquez 1656, Óleo sobre tela, 3.28 x 2.76m. Museo del Prado de Madrid.





La rosquilla de Fragonard. 1863. Óleo sobre lienzo, 1.08m. de diámetro. Louvre, Paris.

Cuadro con grandes dotes de dibujo y especialmente del color, de gran intimismo afectivo expuesto con carácter de juego o diversión galante, marcando el aspecto placentero de la vida. La rosquilla con un tratamiento de pincelada cremosa y rápida, de ingenio y espontaneidad.

La atmósfera lumínica que favorece al erotismo, la morbidez de las formas, la fluidez del movimiento y gran gama de tonalidades.



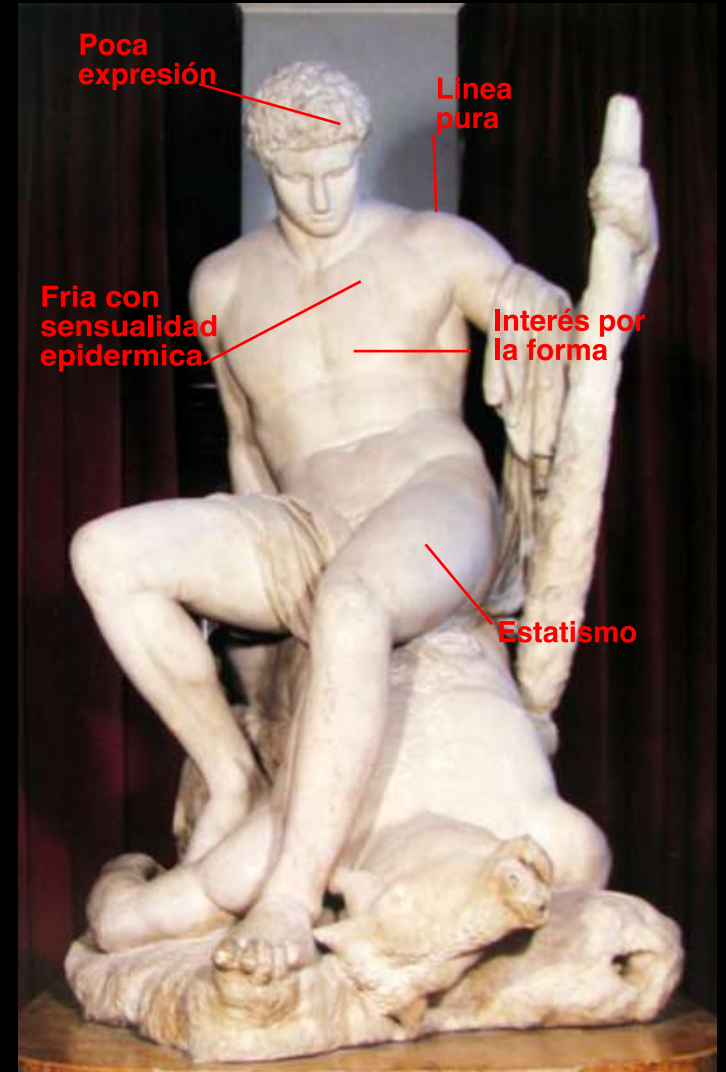
6

## Obras maestras

Una de las obras más clásicas de Canova, aunque rompe la tradición del sumiso elogio de la antigüedad, estableciendo la noción de la escultura moderna.

Esta obra marca el interés por la forma antes que por el contenido, se preocupa por las vistas. Su escultura fría pero con cierta sensualidad epidérmica.

Teseo es representado en actitud calmada tras su victoria sobre el minotauro, representado en un mundo de belleza y armonía, de simple línea y pureza.



Teseo y el Minotauro por Canova, 1783 Marmol 1.45 x 1.58m. Museo Victoria y Alberto, Londres.



Fragmento del Baño turco, por Jean- Augusto Dominique Ingres. Óleo sobre tela, 0.45 x 0.55m. Museo del Ermitage Leningrado.

El tema de la composición del harén y la figura femenina de espaldas, describe una visita de la esposa del embajador en Constantinopla, de los harenes e interiores orientales. De una composición con acento erótico, plásticamente bien resuelta pero extravagante que rompe con la ortodoxia académica.

La figura de la gran bañista no se integra en el espacio adecuadamente, acentuada por una diferencia de luz con respecto a las demás figuras. La perspectiva es falsa, abandona la tridimensionalidad espacial. La figura reclinada de la izquierda tiene un abrupto cambio de escala con relación al primer plano.

Existe un sofocado erotismo en el interior y relajada sexualidad.



# Obras maestras

En esta obra, Goya recupera la vocación realista de la tradición española e introduce una libertad de trazo y una despreocupación en la pincelada y en los personajes. Gran vivacidad y alegría al narrar el momento que comparten las dos Majas, así como es excelente el logro de los rostros que se convierten en retratos que salen del anonimato y el personaje del fondo casi se enmarca en un realismo casi brutal.

Golpes abruptos de pincel y de espátula, con la oscura paleta de su época madura, Goya nos ofrece la auténtica dimensión de un momento espontáneo, cuya delicadeza viene subrayada por el oscuro fondo y los personajes en las sombras.



Majas en el Balcón, de Francisco de Goya y Lucientes. Museo Metropolitano de Nueva York.

6

# Obras maestras



Fragmento de La Barca de la Medusa por Géricault, 1819, óleo sobre tela, 4.91 x 7.16 m. Louvre París.

Obra en cuya realización el autor se entregó por completo a una difícil investigación y estudio del naufragio que levantó gran polémica de la negligencia de la marina borbónica. Rompe con los modelos oficiales del clasicismo, utiliza contrastes acusados de luz y sombras, pleno de dinamismo, el entrelazado de las figuras, la espiral que forman en una composición dinámica y donde el color con sus tonalidades, matices y contrastes de luz es el protagonista.



6

# Obras maestras



Catedral de Chartres de Jean- Baptiste Camill Corot, Museo de Louvre, París.

No es un pintor romántico ni realista, pero presenta la realidad sobre todo en sus paisajes y es precedente al impresionismo. En este paisaje arquitectónico, presenta un estilo libre e interpreta el momento con gran libertad, un momento de arreglos de la Catedral de Chartres, donde el montículo de material aparece en primer plano como un elemento fundamental de la composición realista, que cuenta un momento de la historia aunque no sea bella, pero si muy original en su época.







# Obras seleccionadas

7



A Índice



Púlpito de la Catedral de Pisa. Obra de Nicola Pisano y sus colaboradores.



Cimabue, Crucifijo 1270, tabla 4.48 x 3.90m. Florencia, Museo de Santa Croce.



Giotto, Encuentro en la puerta áurea, Historia de Joaquín 1302-1305, fresco 2.00 x 1.85M. Capilla de Scrovegni, Papua.



## Pintura Flamenca



Sibila (Fragmento). Maestro de Flemalle. Primera mitad del siglo XV.



Retrato de una Dama de Rogier, Van der Weyden. Nacional Gallery, Washington.



Detalle de la Piedad, de Petrus Christus. Hacia 1437.



Detalles del Tríptico Portinari, de Hugo Van der Goes. 1476-1478. Uffizi, Florencia.



El Prestidigitador de Hieronymus Bosch, llamado el Bosco. Museo de Saint Germain-en-Large.





7

## Primer Renacimiento

Obras seleccionadas



Puertas del Paraíso por Ghiberti (1425-1452). Bronce Dorado. 5.06 x 2.87 m. Florencia. Baptisterio.



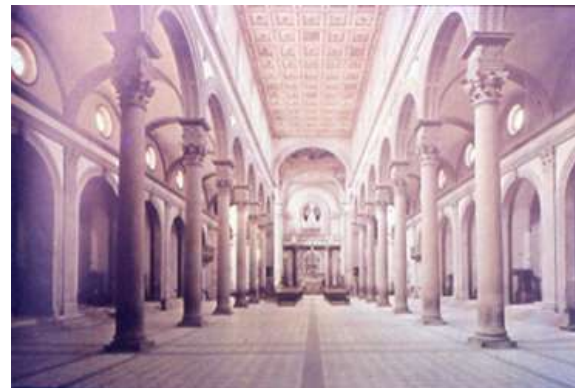
Virgen con Niño y Santos por Luca Della Robbia. Relieve en mármol. Piere di Pomino. La Rufina. Italia.



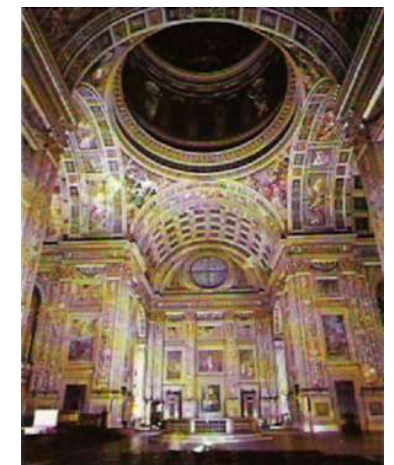
Madona del Roseto por Luca Della Robbia. Terracota Vidriada. 0.80 x 0.64m. Florencia, Museo del Bargello.



Catedral de Santa María del Fiore. Cúpula de Brunelleschi. Iglesia Gótica.



Interior de la Iglesia de San Lorenzo en Florencia, Brunelleschi 1432-1442.



Interior de la Iglesia de San Andrés, Mantua por León Batista Alberti.



7

Obras seleccionadas

*Primer Renacimiento*



Calle de Florencia del 400.



Palacio Rucellai, en Florencia. Iniciado en 1446 por B. Rossellino con planos de Alberti.



Palacio Pitti, atribuido a Luca Fancelli iniciado en 1458.



La Anunciación, Filippo Lippi. Palacio Barberini, Roma.

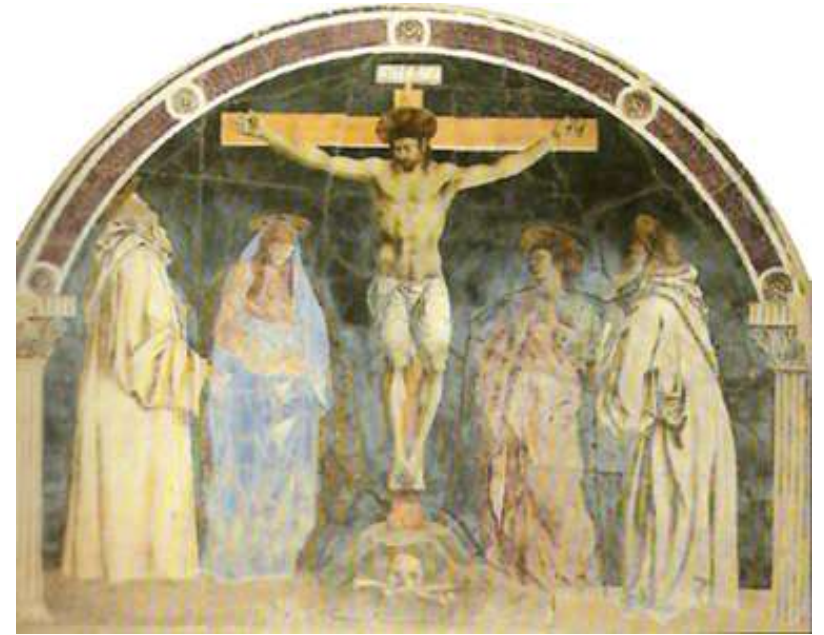


Nacimiento de San Nicolás, su vocación y la Limosna a tres muchachos pobres. Tablilla de la predela del tríptico de Perugia 1437. Temple sobre madera. 0.30 x 0.60 m. Pinacoteca Vaticana.



*Obras seleccionadas*

Presentación en el templo, por Giovanni Bellini, óleo sobre tela.  
Galería Querini - Stampalia, Venecia.



El Calvario, por Del Castagno, 1443, Pintura al fresco, Santa Apolonia refectório, Florencia.



La primavera por Botticelli (1480-1481). Temple sobre tabla, 2.03 x 3.14m. Uffizi, Florencia.



La flagelación de Cristo de Piero de la Francesca.  
Galería Nacional de las Marcas, Urbino.



Ángel Músico por Meloso da Forlíd, 1480 Pintura al fresco.  
Pinacoteca Vaticana. Fragmento de la decoración del Abside de los Santos Apóstoles.



7

## Renacimiento Clásico

Obras seleccionadas



Santa Ana, La Virgen, El Niño y San Juan niño. Cartón. Leonardo Da Vinci.



Retrato de Dama, llamada Ginebra Venci, o Dama de Liechtenstein, de Leonardo Da Vinci. Nacional Gallery de Washington.



La Escuela de Atenas por Rafael, en la cámara de la Signatura del Palacio Vaticano.



Retrato de Agnolo Doni de Rafael. Galería Pitti, Florencia



Presentación de María en el templo. Por Paolo Uccello, 1440. Pintura al fresco. Prato, Catedral.



7

Obras seleccionadas

Renacimiento Clásico



San Jorge y el Dragón por Paolo Uccello. Temple sobre lienzo, 1460, 0.57 x 0.73m. Galería Nacional de Londres.



Combate a espada entre hombres desnudos por Antonio del Pollaiuolo, 1465. Grabado en talla dulce, 0.405 x 0.585 m. Museo Louvre, Paris.



La Creación de Miguel Ángel. Capilla Sextina.



David de Miguel Ángel, (1501-1505). Museo de la Academia, Florencia.



## Obras seleccionadas



La Piedad de Miguel Ángel, (1496-1501). San Pedro El Vaticano.



La Aurora de Miguel Angel, Capilla Medicea, tumba de Lorenzo de Medici, Florencia.



Vista de la Villa Madama por Rafael, (1516-1520). Roma.

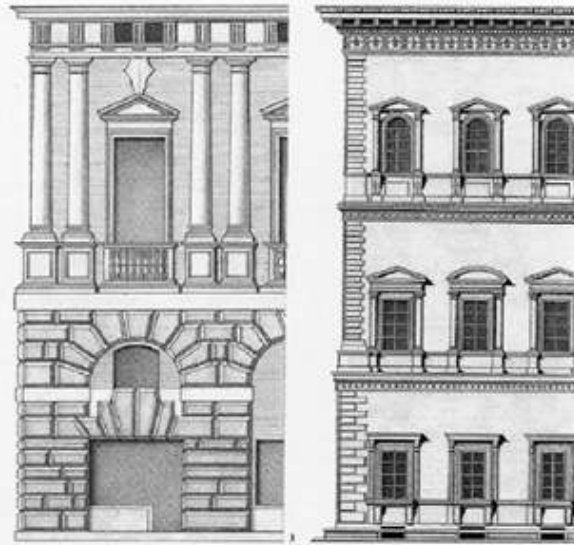


Fachada de Santa María de Loreto por Antonio de Sangallo, el joven, (1507 ó 1510). Roma.



Sala de Lectura de la Biblioteca Laurentina por Miguel Ángel, (1524-1527) Florencia, (continuada por Vasari).





Palacio Famesio por Sangallo, el joven, 1540. Roma. Diseño para una fachada por Serlio, (1537-1551).



El esclavo liberado dá las Gracias a San Marcos, detalle por Jacopo Sansovino. 1543. Relieve en bronce, San Marcos, Venecia.



Entierro de Cristo por Mazzoni. Terracota Policromada, Módena, Iglesia de San Giovanni.



La Adoración de los pastores (detalle), por Giorgione. 1505, óleo sobre tabla, 0.89 x 1.15 m. Galería Nacional de Washington.

7

Obras seleccionadas

Renacimiento Clásico



La visitación de Vittore Carpaccio, Museo Carrer, Venecia.



La Virgen y el Niño con San Jorge y Santa Catalina por Tiziano. Óleo sobre lienzo, 0.86 x 1.30m, Museo del Prado, Madrid.



Paulo III con sus sobrinos Alejandro y Octavio Farnesio, por Tiziano 1546. Óleo sobre lienzo 2.10 x 1.74 m. Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles.



Patio del Castillo de la Calahorra 1500-1513 Granada.







Patio interior del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, por Pedro Machuca.



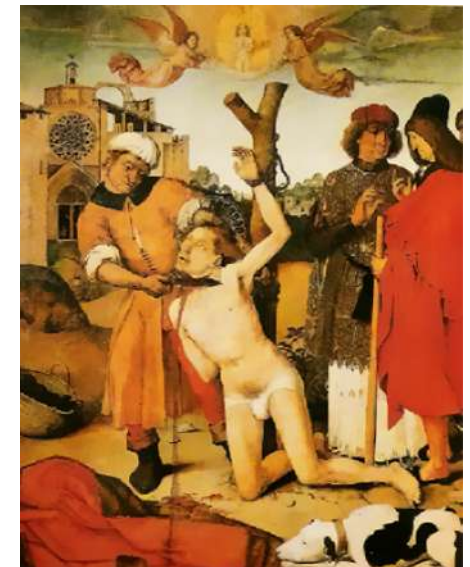
San Jerónimo, por Tonigiano, 1525. Terracota policromada. Museo de Bellas Artes, Sevilla.



Santo Entierro por Jacopo Tomi, 1520. Madera Policromada, Museo de Granada.



La huida de Egipto por A. Berruguete, (1527-1532), óleo sobre tabla, procedente del Retablo de San Benito, Valladolid.



Martirio de Sant Cugat por Anye Bru. (1504-1507) Tabla 1.64 x 1.335 m. Procedente del monasterio de Sant Cugar del Valle Sevilla. Museo de Arte de Cataluña, Sevilla.



7

Obras seleccionadas

Renacimiento Clásico



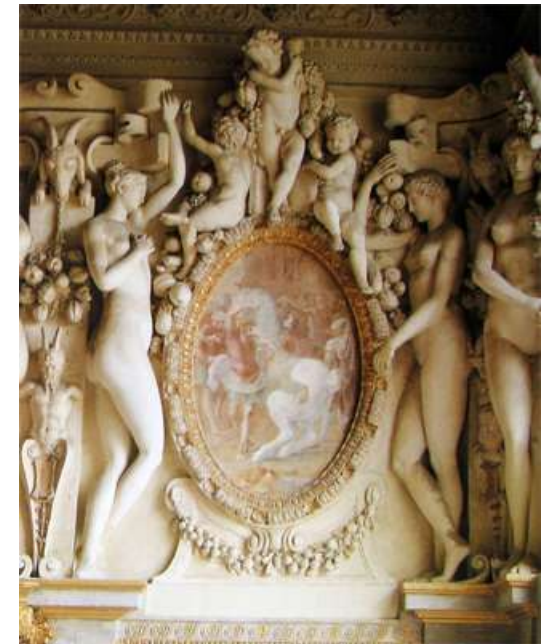
Claustro dos Felipes por Torralva, 1558, Tomar, Portugal.



Escalera del Castillo de Blois, Centro del ala de Francisco I, (1515-1525). Francia.



Castillo de Saint-Germain-en-Laye por Pierre Chambiges, 1539, Hoy Museo de París.



Medallón, fresco, Alejandro doma a Bucéfalo, por Primaticcio. (1541-1545). Cámara de Madame D'Etampes Palacio de Fontainebleau. Seine-et-Mame, Francia.



## Obras seleccionadas



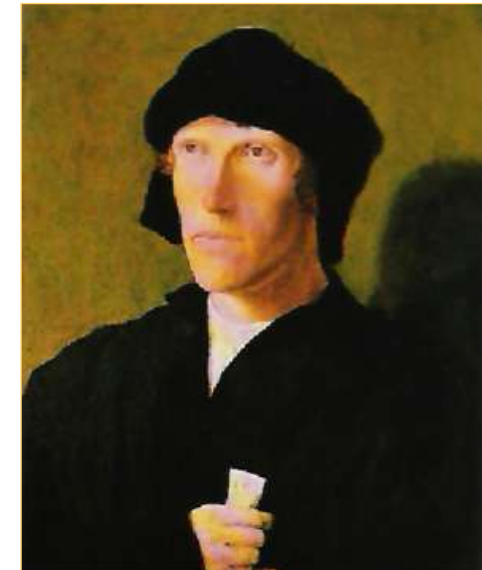
Eva Prima Pandora, atribuido a Jean Cousin, óleo sobre tabla, 0.98 x 1.50 m. Museo Louvre, París.



Sepulcro de Enrique II y de Catalina de Medice (detalle), por Pilon, (1565-1570). Mármol 1.75m. de largo. Abadía de Saint-Denis, Francia.



Los cazadores en la nieve por Brughel, el viejo, 1565. Óleo sobre tabla, 1.17 x 1.62 m. Museo de Historia del Arte, Viena.



Retrato de hombre, por Lucas de Leiden. Óleo sobre tabla, 0.48 x 0.40 m. Galería Nacional de Londres.



7

Obras seleccionadas

Renacimiento Clásico



Hardwick Hall, atribuido a Smythson, (1590-1597), Derbyshire, Gran Bretaña.



Ala de Federico II del Palacio de Heidelberg, (1544-1556), Baden - Wurttember, R.F.A.



Grupo de apóstoles por Riemenschneider, (1505-1510). Madera, detalle del Altar de la Anunciación de la Virgen. Creglingen, Iglesia Baden-Wurtemberg.



La Magdalena (detalle de la Crucifixión), por Grunewald, (1512-1515), Retablo de Isenheim. 3.073 x 2.692 m. Colmar, Haut-Rhin. Museo de Unterlinden.Francia.





*Manierismo**Obras seleccionadas*

El Sacrificio de Isaac detenido por el ángel, por Andrea del Sarto 1529. Óleo sobre tabla, 0.98 x 0.69 m. Museo del Prado, Madrid.



El Descendimiento de la Cruz por Pontorno (1526-1528). Óleo sobre tabla, 3.13 x 1.92 m. Capilla Capón, Santa Felicita, Florencia.



El descendimiento de la Cruz por Rosso Fiorentino, 1521. Óleo sobre tabla, 3.75 x 1.96m. Volterra. Pinacoteca.



Dánae por Correggio. (1531-15320. Óleo sobre lienzo, 1.61 x 1.93 m. Galería Borghese, Roma.



Judit y Holofemes por Tintoretto, 1555. Óleo sobre lienzo, 0.58 x 1.19 m. Museo del Prado, Madrid.





Martino de San Mauricio por el Greco, (1580-1582). Óleo sobre lienzo 4.48 x 3.01m. Monasterio del Escorial, Madrid.



El invierno, de Arcimboldo, 1570.



Las Bodas de Thetis y Peleo, de Cornelis Mureo Frans Hals, Harlem. Países Bajos.



7

Obras seleccionadas

*Manierismo*



Iglesia de Gesù por Vignola, 1568. Roma



Castillo o Villa Farnesio, escalera regia por Vignola, (1559-1564), Caprarola, Lacio, Italia.



Vista área de la Plaza de San Marcos por Jacopo Sansovino, 1529, Venecia.



Villa Barbaro por Palladio 1559-1561 Maser, Véneto, Italia.



7

Obras seleccionadas

*Manierismo*



San Giorgio Maggiore, por Palladio, 1565. Venecia



Mercurio volador. Por Giambologna, 1564, Bronce, 1.77 m. alto, Florencia, Bargello.



La Piedad de Miguel Ángel. Florencia.



Salero de Francisco I, por Cellini, oro-plata, 1540.



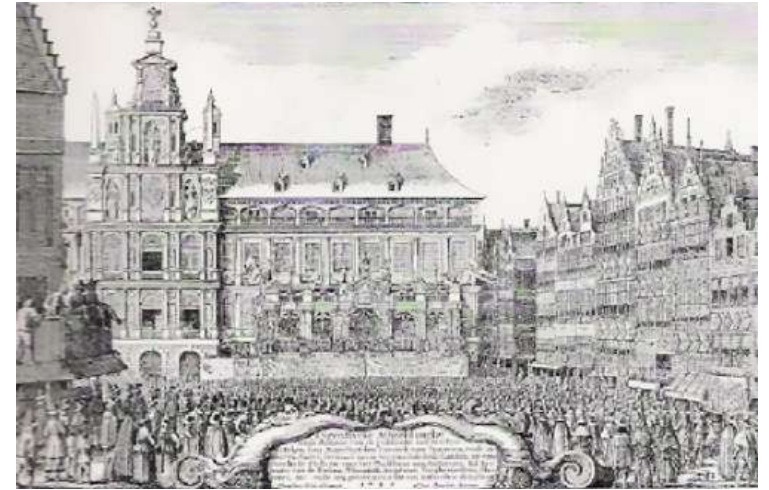
7

Obras seleccionadas

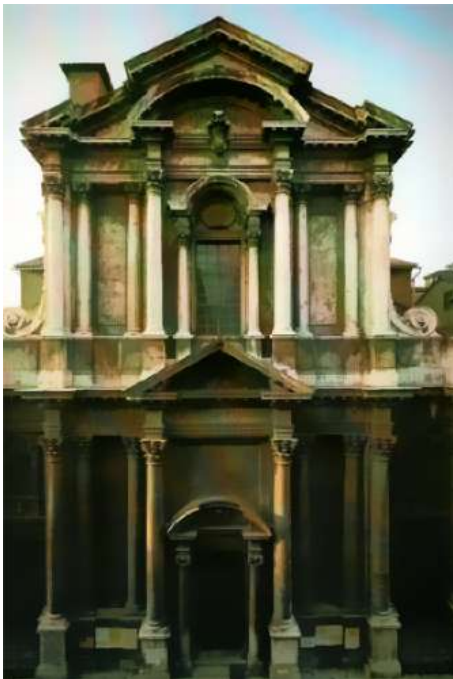
**Barroco**



Turin, S. XVII, grabado del Theatrum Sapiaudiae de Joan Blaeu. Biblioteca de Turin.



Plaza del Ayuntamiento de Amberes, 1648, grabado por Wecslao Hollar.



Iglesia de Santa María in Campitelli, por Rainaldi (1656-1665). Roma.



Plaza de San Pedro El Vaticano, por Gima Lorenzo Bernini. 1656.



Fontana di Trevi, de Nicle Salvi, Roma.



7

Obras seleccionadas

*Barroco*



Palacio de Luxemburgo por Salomón de Brosse, 1615, París.



Galería principal del Palacio de Schönbrunn, por Fischer von Erlach, frescos del techo por Guglielmi, (1760-1762) Viena.



Dibujo y Fachada de San Felipe Neri, (1637-1649), por Borromini. Roma.



Basilica e Superga, por Juvarra, Cercanías de Turín.



7

Obras seleccionadas

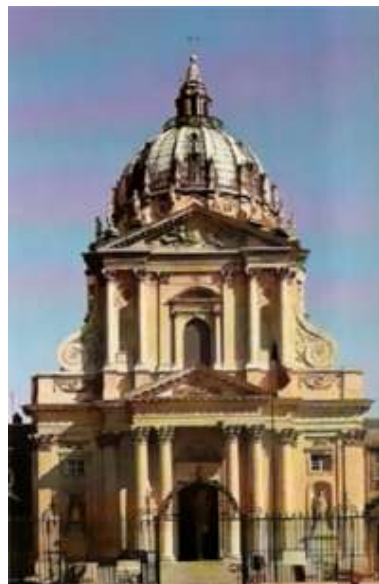
Barroco



Plaza Mayor por A. De Churriguera, al fondo, el Ayuntamiento por Garcí de Quiñónez, Salamanca.



Fachada del Colegio de San Telmo, por L. de Figueroa, (1724-1734), Sevilla.



Iglesia de Val-de-Grace, por F. Mansart y J. Lercier, (1645-1667). Paris.



Vista interior de la Hofkirche, de la Residencia de Wuzburgo por Neumann, (1731-1741), Baviera R.F.A.



Iglesia de Ottobeuren por Fischer, (1748-1766). Baviera, R.F.A.



7

Obras seleccionadas

*Barroco*



Palacio de Belvedere, por Hildebrandt, (1714-1722). Viena.



Cúpula de Catedral de San Pablo por Wren, (1675-1710), Londres



San Andrés por Duquesnoy, (1629-1640). Mármol, Basilica de San Pedro, Roma.



Fontana de Trevi, decoración escultórica de la parte baja de Neptuno por Bracci, (1759-1762), Mármol. Roma.



Estanque de Apolo por Tuby, según diseño de Le Brun, Jardines de Versailles, Francia.

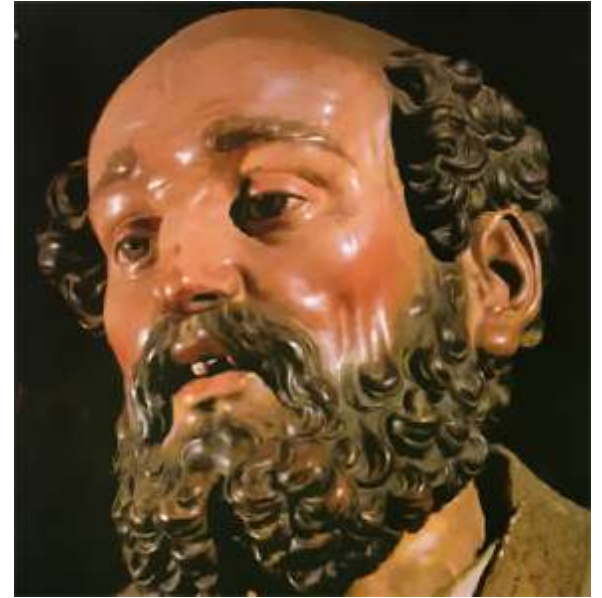




San Sebastián, por Puget, Mármol, (1663-1668).  
Iglesia de Santa María di Carignano, Génova.



Detalle San Cristóbal por Martínez Montañés, 1597,  
talla policromada. Divino Salvador. Sevilla.



Cabeza de San Pablo por Gregorio Fernández, talla policromada.  
Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Santa Casilda por Zurbarán, 1640. Óleo sobre  
lienzo, 1.84 x 0.98 m. Museo del Prado, Madrid.



Bodegón por Zurbarán, 1633. Óleo sobre lienzo, 0.60 x 1.07 m. Fundación Norton  
Simón, Los Ángeles.



Las Hilanderas por Velásquez, 1657. Óleo sobre lienzo, 2.20 x 2.89 m. Museo del Prado, Madrid.



Cristo crucificado, detalle, por Velásquez. Óleo sobre lienzo, 2.48 x 1.69 m. Museo del Prado, Madrid.



Cristo y la Samaritana por Alonso Cano, (1650-1652). Óleo sobre lienzo, 1.66 x 2.05 m. Academia de San Fernando. Madrid.



Virgen con el Niño y Santos, por Murillo, (1660-1665). Óleo sobre lienzo, 2.40 x 1.90 m. Louvre. Paris.



Martirio de San Felipe por Rivera, 1639. Óleo sobre lienzo 2.34 x 2.34 m. Museo del Prado, Madrid.



## Obras seleccionadas



Bodegón por Menéndez. Óleo sobre lienzo, 0.48 x 0.35 m. Museo del Prado, Madrid.



El rapto de las hijas de Leucipo, por Rubens, (1616-1618). Óleo sobre lienzo, 2.22 x 2.09 m. Pinacoteca, Munich.



La serpiente de metal por Van Dyck. Óleo sobre lienzo, 2.05 x 2.35 m. Museo del Prado, Madrid.



La Magdalena arrempetida, por Vovet. Óleo sobre lienzo, 0.74 x 1.06 m. Museo de Amiens, Francia.



La inspiración del poeta por Poussin, 1630. Óleo sobre lienzo, 1.84 x 2.14 m. Museo de Louvre, París.



El Alegre bebedor por Frans Hals, (1620-1630). Óleo sobre lienzo, Ryks Museum, Ámsterdam.





Tobias y Ana por Rembrandt, 1626. Colección Thyssen - Bomemisza. 0.39 x 0.30 m. Lugano, Suiza



Autorretrato con peliza por Rembrandt, 1634. 0.57 x 0.46 m. Museo Nacional de Berlín.



Muchacha sonriente por Vermeer, 1658. Óleo sobre lienzo, 0.455 x 0.41 m. Ryksmuseum, Ámsterdam.



Pintura de género. La fiesta de San Nicolás por Steen, 1667. Óleo sobre lienzo. Ryksmuseum, Ámsterdam.



Sacrificio de Moisés por Stanzone, 1630. Óleo sobre lienzo, 2.88 x 2.25 m. Museo Capodimonte, Nápoles.



Los criados del pintor por Hogarth, posterior a 1759. Óleo sobre lienzo, 0.62 x 0.75 m. Galería Tate, Londres.



7

Obras seleccionadas

## Rococó



Portada de Palacio del Marqués de Dos aguas por Rovira y Vergara. 1740-1744. Valencia.



Interior del Santuario de Wies por Zimmermann, (1744-1754), cerca de Steingaden, Baviera.



Techo de la Kaisersaal por Tiepolo, (1750-1753). Pintura al fresco. Residencia de Wozburgo, Baviera, R.F.A.



Mezzetin por Watteau. Óleo sobre lienzo, 0.55 x 0.43 m. Museo Metropolitano de Nueva York.





Rinaldo y Armida por Boucher, 1734. Óleo sobre lienzo, 1.35 x 1.70 m. Museo de Louvre, París.



El tarro de Olivas por Chardin 1760. Óleo sobre lienzo, 0.71 x 0.98 m. Museo de Louvre, París.



Eneas alcanza las bocas del Tiber por Pietro da Cortona, (1651-1654). Pintura al fresco, Palacio Doria-Pamphili, Roma.



La Plaza de San Marcos por Canaletto, 1744. Óleo sobre lienzo, 0.45 x 0.76 m. Museo Jacquemart - André, París.

7

Obras seleccionadas

Rococó



San Giorgio Maggiore por Guardi. Óleo sobre lienzo. Colección particular.



Paseo matinal por Gainsborough, 1785. Óleo sobre lienzo, 2.33 x 1.78 m. Galería Nacional, Londres.



El amante coronado por Fragonard, (detalle), (1771-1773). Óleo sobre lienzo, 3.18 x 2.43 m. Colección Frick Nueva York.





Scaramuccia y Anlequina por F.A. Bustelli. Porcelana de Nymphenburg, Museo de Baviera, Berlín.



Detalle del muro del, Salón Chino del Palacio de Aranjuez, cubierto de porcelana del Buen Retiro. (1759-1765), por Guiseppe Gricci.



Candelabro de Plata, Duvivier, 1784. Museo de Artes Decorativas de París.



Plato y joyero de Sevres con fondo azul, 1769. Museo de Artes Decorativas de París.

7

## Neoclásico

Obras seleccionadas



El panteón de París por Soufflot, 1757, y realizado en 1764.



El arco de las Estrellas en París.



Gliptoteca de Munich de Leo von Klenze.



El Capitolio de Washington. Levantado por W. Thomton y Ch. Bulfinch sobre planos de Hallet.



El teatro de la Escala de Milán de Guiseppe Piermarini.



7

Obras seleccionadas



Amor y Psiquis por Canova, (1783-1793). Mármol de 0.45 x 0.43 m. Museo de Louvre, París.



Detalle de Hebe por Thorvaldsen. 1816. Mármol. Museo Thorvaldsen, Copenhague.



Estudio para el juramento de los Horacios, por David. 1783. Dibujo a la piedra negra, 0.53 x 0.45 m. Museo Bonnat, Bayona.



Retrato de la Condesa Ana María Serbelloni, de Andrea Appiani. Galería del Arte Moderno. Milán.



La muerte de Maray, de Jacques-Louis David. Museo de las Bellas Artes de Bruselas.



Retrato de Francois Bertis (detalle), de Jean Auguste Dominique Ingres. Museo de Louvre, París.

7

Obras seleccionadas

Neoclásico



Detalle de una tañedora, fragmento del cuadro *Odalisca con sus esclavas*. De Ingres. Museo de Louvre, París.



Retrato de John Heathcote (detalle), de Thomas Gainsborough. Nacional Gallery, Washington.



Retrato de Lady Elizabeth Conyngham (detalle), Colección Gulbenkian. Palhava.



Retrato de John Costable. Winterthur, colección Reinbart.



Detalle de los Fusilamientos del 3 de mayo de 1808, de Francisco de Goya. Museo del Prado, Madrid.



Retrato de Doña Isabel de Porcel, de Francisco de Goya. Nacional Gallery, Londres.





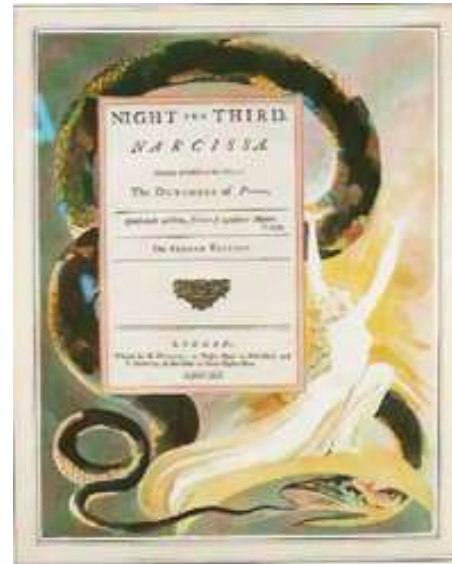
7

## Romanticismo

Obras seleccionadas



Aquiles ofrendando su cabellera a Patrocolo por Fuseli. Dibujo, Museo de Arte Zurich.



La tercera noche. Narcissa por Blake, (1795-1797). Acuñada para la portada de la segunda edición de La Noche de Young. Museo Británico, Londres.



La columna de Trajano en Roma por Turner, Aguafuerte y Mediatinta, Madrid. Museo Lázaro Galdiano.



El temerario remolcado a su último fondeadero, de William Turner. Nacional Gallery, Londres.



7

Obras seleccionadas



La Melancolia, de Francesco Hayez. Brera, Milán.



El bosque de Fontainebleau, de Corot. Colección Chester Dale, Museo Nacional Gallery, Washington.



Francesca da Rimini por Dyce, 1864. Óleo Sobre lienzo 1.42 x 1.76 m. Galería Nacional de Escocia, Edimburgo.



Le Chant d'Amour por Burne-Jones, (1870 -1873). Óleo sobre lienzo, 1.14 x 1.56 m. Museo Metropolitano de Nueva York.





7

Obras seleccionadas

*Romanticismo*



Autoretrato por Friedrich. Óleo sobre lienzo, Galería de Arte, Leipzig.



Autoretrato por Delacroix. Museo de Louvre París.



Fragmento de la Caza del Tigre de Delacroix. Museo de Louvre, París.





El entierro de Atala por Girordet, 1808. Óleo sobre lienzo, 2.10 x 2.67 m. Museo de Louvre, París.



La Batalla de Eylau por Gros, 1808. Óleo sobre tela, 5.33 x 8.00 m. Museo de Louvre, París.



Coracero herido por Géricault, 1814. Óleo sobre lienzo 3.53 x 2.94 m. Museo de Louvre, París.



Detalle La Marcha de los voluntarios de 1792 (La Marsellesa), por Rude, (1835-1836). Caliza 1.06 m. de alto. Arco del Triunfo L'Etoile París.



Tigre devorando a un gavial por Barye, 1831 Bronce. Museo de Louvre, París.



7

## Realismo

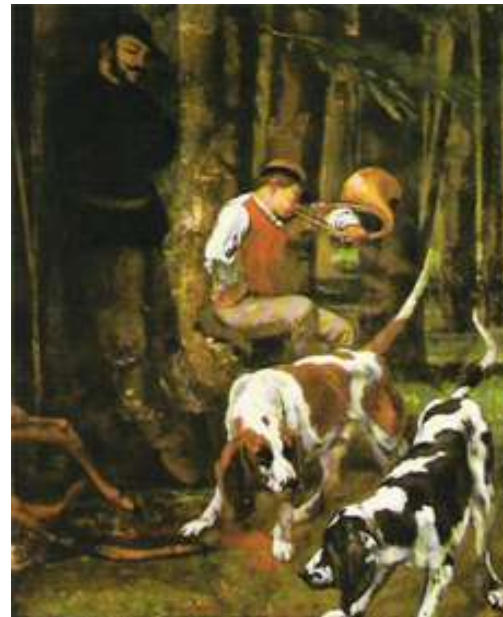
Obras seleccionadas



Detalle del entierro en Ormans, 1849, por Gustave Courbet, Museo de Louvre, París.



Lavandera de Honoré Daumier.



Fragmento de Escena de Caza, de Courbet, Museo de Boston.



Jean-Baptiste-Camille Corot. El retrato de Marie Louise Sennegon. Museo de Louvre, París.



Mujeres acarreando leña (detalle), por Molet, 1854. Dibujo, 0.285 x 0.465 m. Museo de Bellas Artes, Boston.

## Obras seleccionadas



Entrada del Gran Tunel de un Ferrocarril (detalle), por Daumier, 1843. Litografía de la Caricature, Biblioteca Nacional. Gabinete de la Estampa. París.



Interior de taberna en el rastro por Doré. Litografía, Biblioteca Nacional, Madrid.



Autorretrato por Millet, 1847. Carbón esfumino y carboncillo negro, 0.562m. x 0.456m. Gabinete de Dibujos. Museo de Louvre, París.



La Vicaria por Fortuny, 1870. Óleo sobre lienzo, 0.60 x 0.94 m . Museo de arte moderno, Barcelona.



Ratapoil por Daumier, 1850 yeso, 0.46m. de alto. Colección Borletti. Milán.







# La música y el arte

8



A Índice

# 8

## La música y el arte

### 8.1 La música y el arte

La música tiene su origen en la búsqueda del lenguaje, esto es, en la necesidad de la comunicación al igual que las artes puras y los diseños.

Y al igual que las artes, la música ha recorrido una larga historia desde el Kalutu reiterativo en todas las clases sociales o el mousike de los griegos con función social. El desarrollo de la música con las liturgias del Cristianismo, la aparición del canto gregoriano hasta llegar al esplendor de la polifonía antes del Renacimiento.

#### Música del Renacimiento

El humanismo utilizó la polifonía dando predominio a los temas amorosos o morales, flexibilizando las formas, con modelos más libres y abiertos, observándose la evolución y la multiplicación de estilos al igual que el arte de la pintura y la escultura. Concepción matemática, repetitiva, simétrica y armoniosa y con equilibrio formal.

#### Música del periodo del Manierismo del siglo XVI

El madrigal del siglo XVI tiene una forma oval que presenta poco parecido con el de la edad media, nacido del ars nova italiano, con tema amoroso o pastoril y en lengua vernácula.

Esta escrita a cuatro voces generalmente con carácter estrófico, a la manera del villancico español. En 1540 contaba con cinco voces, sin predominio de ninguna de ellas, potenciando la interrelación vocal. El último tercio del siglo aportó la sensualidad propia de los affetti, la complacencia amorosa, la visión destino humano, pasaron a oscurecer sus colores y a adquirir un pesimismo que influiría en la visión racionalista del mundo propio del siglo XVII.

#### Música del Barroco

La música barroca es sinfónica, contrastante, predominante, cálida y variada. Su más significativa aportación es la ópera, el oratorio, la cantata, exarcerando los sentimientos como lo logran los nuevos temas y las nuevas formas de la contrarreforma. Bach con sus audacias tonales abre el camino a la disolución de la tonalidad, dos siglos después los recursos utilizados por él como la mezcla de episodios del *motu proprio* e intenso contrapunto con los aires de danza o con la escritura armónica más brillante, lo sitúan en la antesala del concierto clásico.

#### La música galante, el periodo Rococó

Gradualmente la música adquirió distintos prismas antes de consolidarse en el Clasicismo. En el aspecto musical el Rococó, conocido propiamente como *style galant*, fue un arte cortesano, intimista, propio del reinado de Luis XV, que convirtió a versalles en un mundo artificial. El rechazo de la complejidad del lenguaje musical Barroco llevó a concebir una música elegante y algo etérea dominada por la melodía, rica en ornamentaciones, y sostenida por un sencillo acompañamiento armónico.

#### Música del Clasicismo

En el Clasicismo el concepto de sinfonía adquiere un sentido nuevo: paso a significar una topología de obras orquestales integradas por cuatro movimientos, el primero regido por los parámetros de la forma sonata, al que seguían un movimiento lento, un minueto y uno rápido o en algunos países el de tres movimientos. Música repetitiva y grandiosa, lineal y armónica como la arquitectura. El concierto clásico fue establecido por Mozart siguiendo el estilo sentimental y galante de Bach, de tres movimientos, el primero rápido en forma de sonata, el segundo lento en forma de aria y el tercero rápido en forma de rondo o tema y variaciones.





## Música del Romanticismo

Esta nueva corriente lleva a la música y sobre todo a los músicos a ser un personaje libre, al servicio de sí mismo y de la música, con su nueva concepción de lo sublime, será expresión de los sentimientos, de la necesidad comunicativa de los artistas, entendido como un yo individual y libre.

La estética del Romanticismo acepta el supuesto de que la música orquestal y la instrumental son abstractas por lo que será considerada por encima de las otras artes comunicativas.

## Música Verista del período Realista

Tras el esplendor de la ópera con nombres como Rossini y Verdi, la última etapa del siglo XIX vio surgir nuevos temas en el mundo lírico italiano, tomando la literatura realista de la época. Si el naturalismo literario de Emile Zola pretendía plasmar el mundo con todas sus miserias, el verismo – traslación operística de dicho naturalismo –, siguió por el mismo camino, reflejados en argumentos cuya acción se presenta apasionada, conducida al límite, brutal en ocasiones, son hombres y mujeres de carne y hueso, extremadamente humanos, cuyos sentimientos puestos en el sofá buscan estremecer, golpear, al público, más que asombrarlo. La música es brusca e impactante, exagerada, pero de un efecto sin duda arrebatador.

## La música del Renacimiento a la Veritas de la época Realista.

1. Branles d'Escoffe, música de danza de la época la Reina María de Escocia (Renacimiento).
2. The Queine of England's Paven (Renacimiento).
3. Now is the month of Maying de Thomas Morley (Época Manierista).
4. For Phyllis I saw de Jhon Farmer (Época Manierista).
5. Adagio from toccata adagio and fugue. Bach, Lionel Rogg Barroque Organ (Barroco).
6. Winter from The four seasons (2do. Movement) de Vivaldi Lola Bobesco. Violin Hidelberg Chamber Orchestra (Barroco).
7. Suite no2 in D, Minuet de Andel, concertó Grosso (Época Rococó).
8. Suite no3. in G, Minuet de Handel, concert grosso, Budapeststrings Bela Benfalvi (Época Rococó).
9. Wolfgang Amadeus Mozart, Symphony no 41 in C major, Júpiter III Menuetto, allegretto. (Clasicismo).
10. Wolfgang Amadeus Mozart - Piano sonata No. 15 in C Mayor.
11. Symphony no3. Ludwig Van Beethoven E flat major. Op 55 "Eroica" I-Allegro con brío (Clasicismo).
12. Polonaise in C sharp Minor op.26 No 1 de Frederic Chopin (Romanticismo).
13. Frederic Chopin - Waltz In C# Minor
14. Concierto para piano in A minor, Op. 54 II intermezzo andantino gracioso, de Robert Schuman, Orchestra New Philharmony St. Petersburgo (Romanticismo).
15. Massenet - Meditation From Thais (Romanticismo).
16. Richard Wagner - The Flying Dutchman (Romanticismo).
17. Fragmento, Pagliacci de Ruggeio, Leon Cavallo.
18. Fragmento, Caballería Rusticata, de Pietro Mascagni, Coro and Orchestra del teatro Alla Scala, Milan (Verismo, del periodo Realista).
19. Gloria de Missa Bomba de Pedro Bermudez, Guatemala, Siglo XVI, Ars Nova de Guatemala Coros (Barroco).
20. Gitanillas, de Rafael A. Castellanos, música barroca guatemalteca. Ensemble Milenio de Dieter Lehnhoff.
21. Eulalio Samayoa - Allegro (Barroco).

8

# La música y el arte

Mayrs Music - Branles d'escosse

Mayrs Music - The Queine of ingland's paven

Thomas Morley - Now is the month of maying

Thomas Morley - Jhon Farner For Phyllis I Saw

Bach - Adagio Tocatta Adagio and Fuge

Vivaldi - Winter from the four seasons

Handel - Water Music Suite No.2 in D Minuet

Handel - Water Music Suite No.3 in G Minuet

Wolfangs Amadeus Mozart - Symphony No. 41 in C Mayor

Wolfangs Amadeus Mozart - Piano sonata No.15 in C Mayor

Ludwig Van Beethoven - Symphony No. 3 in flat Mayor

Frederic Chopin - Polonaise in C Sharp Minor

Frederic Chopin - Waltz In C# Minor

Robert Schuman - Piano concierto in A Minor Op. 54 Intermezzo Andantino Grazioso

Massenet - Meditation From Thais

Richard Wagner - The Flying Dutchman

Leon Cavallo - Fragmento- Paglacci de Ruggeio

Pietro Mascagin - Fragmento, Cavalleria Rusticata

Pedro Bermudez - Gloria de Missa Bomba

Rafael Castellanos - Gitanillas

Eulalio Samayoa - Allegro







# A ctividades

9



A Índice

# 9

## Actividades

1. Comparar las imágenes:
- Ubicar en época y estilo
  - Características de cada pintura
  - Comparación de estilos



La virgen con el niño, de Jan Van Eyck.



Virgen del Dptico del Melón, de Jean Bouquet



Virgen con Niño Petrus Chistus





# 9

2. Identificar las siguientes imágenes: a. País  
b. Época  
c. Nombre del arte





# 9

3. *Análisis de:*  
a. Lo lineal - lo pictórico  
b. Forma abierta – forma cerrada,  
de los siguientes edificios españoles:



Convento de San Esteban Salamanca, 1524-1610. Guadalajara.



Sacristía del monasterio de las Cartujas de Granada



Fachada Catedral de Valencia



Real Fábrica de tabaco. Sevilla.



Patio del hospital Talvera, por Cavarrubias. 1542, Toledo.



Fachada del Escorial Siglo XVI. España.



# 9

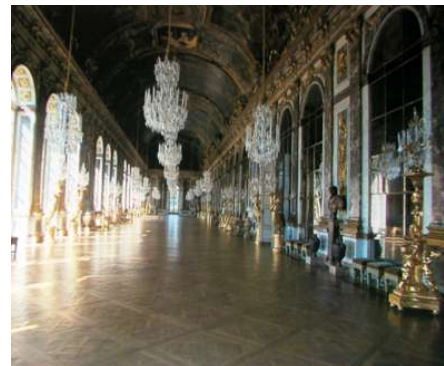
## 4. Ordenar por época o estilo las siguientes imágenes:



La Sagrada Familia, llamada La Perla, por Rafael



Palacio Rucellai, Florencia.



Salón de los Espejos, de Versalles.



Galería de los espejos. Versalles.



El tocador de flauta de Watteau.



Palacio de gobierno, plaza de la corriere. Nancy.



Salón del Consejo del Castillo de Fontaine Blue.



Gabinete de Colbert de Willacert. Museo Carnavale.





# 9

## 5. Elaborar una comparación de similitudes entre las siguientes pinturas.

### OJO CRÍTICO

La Dama del Unicornio, Rafael



#### Algo en común

**El unicornio** es un símbolo de castidad, puesto en relación con la mirada limpia y directa de la muchacha.

#### Con la Gioconda

**La joven** se sitúa ante una logia con columnas que permiten contemplar un amplio paisaje, relacionándose la composición con la Gioconda de Leonardo.

#### La santa

**Curiosamente** la muchacha fue transformada en el siglo XVI en Santa Catalina, al añadir una rueda y la palma del martirio, sus símbolos identificativos.

#### Confusión

**Fue considerada** como obra de Perugino, hasta que fue restaurada en 1935 y considerada como obra de Rafael.

#### Época

**Es un excelente** retrato fechado entre 1505-1506, gracias al escotado vestido, muy de moda en aquellos años iniciales del Cinquecento.

### ¿Quién es?

La bella y noble dama que aparece retratada con un Unicornio en su regazo ha sido identificada con ciertas dudas como Maddalena Doni. También se cree que podría ser una joven de la familia Borghese o la propia hermana del pintor, Elisabetta, nacida en 1491.

### OJO CRÍTICO

EL CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO, EL GRECO



#### Corte madrileño

**Es un busto**, con ropa de terciopelo oscuro, tal como se estilaba en las cortes madrileña y escurialense, adornado tan sólo por una cadena fina con una medalla, con el puño y la gola almidonada de encaje.

#### Dudas

**La expresión** del caballero, cuya identidad no se sabe a ciencia cierta, es grave y melancólica, lo que desató en su momento las especulaciones.

#### Símbolo

**En este tipo** de retratos, encargados por personajes importantes de la Corte o altos funcionarios, era frecuente que apareciera algún símbolo de la dignidad del retratado.

#### Distinción

**La elegancia** y sutileza de El Greco se aprecia en la única distinción que concede al personaje como lo es el rico pomo de la espada española que presenta en primer término.

#### Clase

**El gesto** de la mano sobre el pecho, que alude al rito de la "Fe del caballero", es una dignidad otorgada sólo a ciertos personajes destacados.

### Caballero de pelo en pecho

Pese a la procedencia extranjera de El Greco, nacido en Creta, Grecia, formado como pintor bizantino y más tarde en Venecia, en la obra "El caballero de la mano en el pecho" se puede observar, sin ninguna reserva, un típico retrato de la Escuela española.

### OJO CRÍTICO

SAN JORGE Y EL DRAGÓN, VITTORIO CARPACCIO (1472-1526)



### Héroe de acción

Hacia el siglo 3, dragón malvado tenía aterrorizada a la ciudad de Silca, en Libia y había devorado a numerosas víctimas. Por allí pasó San Jorge, quien logró herir mortalmente a la alimaña, pero antes de rematarlo, Jorge pidió como condición que todos se convirtieran al cristianismo.

#### Diagonal

**Note la línea** que divide todo el cuadro: desde la princesa (que iba a ser devorada por el dragón, pero fue salvada por San Jorge) hasta la punta de la lanza.

#### Crudeza

**Note los cuerpos** parcialmente devorados: una representación de las penas que sufrieron aquellos que no alcanzaron la fe cristiana y que sufrirían aquellos que no la aceptarían.

#### Paisaje

**De acuerdo** a la tradición, varios habían intentado matar al dragón, pero este se escondía en la arena, pues la ciudad estaba cerca del mar.

#### Cruz

**Note que** en el centro del cuadro se forma una cruz, con el árbol y la lanza de San Jorge. ¿Casualidad o intención?

#### Mar y tierra

**Otra línea** que divide en dos al cuadro es la trazada por la ribera del mar, para reforzar la dualidad: bien-mal, cristianismo-paganismo, salvación-condenación.



9

## 6. Leer el siguiente artículo y elaborar un ensayo de por qué el arte es necesario como asignatura en diseño gráfico.

# Futuros médicos estudian el arte de la observación en museos

Por RANDY KENNEDY

El arte y la medicina han colaborado desde hace mucho. Para mejorar su arte, Leonardo disectaba cuerpos. Y para perfeccionar su tratado de medicina, Andrés Vesalio se apoyó en la maestría artística del taller de Tiziano.

Recientemente, en el ala de pintura europea del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, un grupo de siete aspirantes a médicos apreciaba la escena bíblica holandesa del siglo XVII por un motivo distinto: aprobar un curso. Hace tres años, la Escuela de Medicina Mount Sinai se sumó a un creciente número de escuelas de medicina que agregan humanidades a su habitual plan de estudios de fisiología, patología y microbiología, al crear un curso de apreciación del arte para sus estudiantes.

Este año, por primera vez, el curso es obligatorio para estudiantes de tercer año, lo que les proporciona no sólo un receso entre sus visitas a pacientes, sino también una lección sobre lo importante que es, y lo subestimado que está, el arte de la observación para la práctica médica, dijo David Muller, presidente del consejo de educación médica de la escuela.

“En mi opinión —y no puedo hablar por toda la gente— formar un

mejor doctor implica un doctor que ve a la persona y no sólo al paciente, no sólo un sistema orgánico descompuesto”.

Por lo menos un estudio, publicado en *The Journal of the American Medical Association* en 2001, ha concluido que ver pintura y escultura puede ayudar a mejorar las capacidades de observación de los estudiantes de medicina.

Rebecca Hirschwerk, profesora de

arte que imparte el curso creado por ella y Muller, explicó que la idea de la materia le vino a la mente cuando su propio esposo era médico residente en Mount Sinai. Empezó a pensar en cómo, al escuchar y concentrarse en los expedientes, los médicos a veces tenían poco tiempo para observar realmente a sus pacientes, especialmente dadas las presiones impuestas por los esquemas de cobertura médica actuales.

“Fuera del arte no se me ocurren muchos ámbitos donde puedes tomar un momento y sólo observar, hasta cansarte”, expresó. “Piensa en lo que significaría estar con un paciente y poder detener el tiempo para prestar atención realmente a todo lo que el paciente trata de decirte. Es algo difícil de hacer cuando sólo tienes quince minutos por paciente, 20 veces al día”.

Muller indicó que los estudiantes del curso no recibían una calificación, en parte para que pudieran descansar de su ajetreo académico, por lo que resultaba difícil saber si su apreciación del arte mejoraba sus habilidades diagnósticas. Sin embargo, en anotaciones anónimas en diarios de clases anteriores, los estudiantes parecen prestar mayor atención y mostrar más empatía con sus pacientes.

“Claramente estaba afectada y estuvo al borde de las lágrimas varias veces durante la consulta”, escribió un estudiante tras ver a una paciente aquejada del mal de Alzheimer.

En general, los estudiantes parecen aliviados de tener la oportunidad de dejar afuera del Met cualquier pensamiento vinculado con la medicina y la enfermedad.

“En cierta forma me recuerda la vida antes de la escuela de medicina, cuando aún éramos personas normales”, declaró Komal Kapoor-Katari, de 27 años.



Nicole Bengiveno/The New York Times

Una clase impartida en el Met por Rebecca Hirschwerk (derecha) refleja una tendencia a agregar humanidades al plan de estudios de las escuelas médicas.



# 9

7. Después de leer el siguiente artículo elaborar un ensayo comparativo de los pintores “Rembrandt y Caravaggio”.



Galéria degli Uffizi, Florencia, State Hermitage Museum, San Petersburgo, abajo

## Una conversación llena de sorpresas con dos viejos maestros

Por MICHAEL KIMMELMAN

AMSTERDAM — De las muchas bendiciones encontradas de la cultura moderna, la absorción del arte en la academia ocupa un lugar predominante, junto con la afluencia de dinero, una oleada que últimamente ha esparcido no sólo prosperidad sino también las corrompedoras aspiraciones del entretenimiento popular. A veces se da una especie de sinergia en las grandes y glamorosas exhibiciones en Nueva York, que sirven tanto para el aprendizaje como para la taquilla.

“Rembrandt-Caravaggio”, exhibición organizada por el Rijksmuseum, ha pedido espacio prestado en el cercano Museo Vrij Gogh; su excusa innecesaria es el aniversario número 400 del nacimiento de Rembrandt.

Hablando estrictamente, es una idea tan poco ortodoxa para una exhibición que hace que uno vea de forma diferente obras que quizá ya ha visto un millón de veces, ya sea en foto o

La exhibición de Amsterdam incluye versiones en duelo de “El Sacrificio de Abraham” de Caravaggio en 1603 (arriba), y de Rembrandt, en 1635.



físicamente. En pocas palabras, es el tipo de exhibición que pudiera haber sido ideada por un artista.

Existe una tesis: los seguidores holandeses de Caravaggio influenciaron a Rembrandt, que transformó el revolucionario uso de la luz y del realismo del italiano para sus propios propósitos. Para Caravaggio, la luz era un poder divino proyectado sobre

los participantes que actuaban en un escenario oscuro; para Rembrandt, es una fuerza misteriosa que surge desde adentro de sus sujetos.

La diferencia es evidente cuando uno ve el “San Jerónimo” de Caravaggio junto a la “Bathsheba” de Rembrandt.

Flaco, con la piel seca como pergamino, pluma en mano, inmerso en un enorme libro que está sobre una me-

sa, el Jerónimo de Caravaggio es golpeado por un fuerte rayo de luz que deja ver un cráneo humano, mismo que repite el de Jerónimo al otro lado de la mesa.

La pensativa Bathsheba, de Rembrandt, desnuda después de su baño, atendida por una criada que sombríamente seca sus pies, se refleja melancólicamente en la carta en la que el Rey David le ordena que lo acompañe en su cama. A diferencia de Jerónimo, ella no lee; piensa. La pintura está entre las representaciones más verdaderas de la contemplación en el arte.

Rembrandt añadió un enorme naturalismo al realismo de Caravaggio.

En su versión de “El Sacrificio de Abraham”, Caravaggio congela el momento en el que el ángel sujeta la muñeca de Abraham antes de que le corte la garganta a su hijo. Isaac grita, y su expresión es particularmente impresionante, ya que el resto de la imagen es estática. En la interpretación más extravagante de Rembrandt, Abraham, evidentemente atónito, suelta el cuchillo mientras aún cubre el rostro de su hijo y empuja la cabeza de Isaac hacia atrás para dejar expuesto el cuello. Sería demasiado difícil observar esta obra si no hubiese sido pintada de manera tan sensible.

El arte es una conversación entre artistas, vivos y muertos, y entre los artistas y nosotros, demasiado rebelde como para apearse a los ordenados guiones que los historiadores idean para él. Por eso siempre podemos verlo desde un punto de vista fresco. Éste es el mensaje de “Rembrandt-Caravaggio”.





# 9

8. Compare las siguientes imágenes:



La Infanta Margarita de Diego Velásquez



Calle de Delft, de Vermeer de Delft



La Muerte de Sardanápalo, de Eugene Delacroix

Múltiple o Unitario.  
Superficie o Profundidad.  
Claridad absoluta o Claridad relativa.  
Género de la pintura.





9

9. Estudiar las dos imágenes de la virgen de la merced, guatemaltecas.

10. Buscar imágenes similares en la escultura y pintura española y compararlas.

**La española**

Fue una de las primeras imágenes de la Virgen María, traídas de España al Nuevo Mundo. Fue donada, probablemente, hacia el año 1604, por Jacomé López Corzo, según documenta el sacerdote Isidro Iriarte (-). Se trata de una talla renacentista, de una vara de alto. Fue consagrada, por primera vez, en 1628. Actualmente está en el altar mayor del templo La Merced, en la zona 1.

**Niño curioso**  
Cabe notar la singular postura del Niño Jesús que aparta la capa policromada para ver a los penitentes que oran al pie de la madre.

**Metal y encarnado**  
Gran parte de la vestimenta, de una sola pieza, es de color dorado, con algunas partes azules. Quince querubines están engarzados al resplandor de plata. La imagen descansa sobre una peana del mismo metal.

**Rigidez moderada**  
Es notoria la austeridad de las líneas, sin embargo las líneas de caída del vestido y capa rompen con la inmovilidad.

**Postura**  
Está de pie, aunque algo inclinada hacia adelante, con la rodilla izquierda levemente doblada. Una vara, con flores de oro y joyas preciosas, está en su mano derecha.

**Penitentes**  
San Pedro Nolasco (fundador de la Orden mercedaria) y otro fraile le presentan a los cautivos liberados, de los cuales dos sólo tienen talladas las cabezas, en una solución estética parecida a los orantes de la Virgen del Cerro del Carmen.



Virgen la Merced, Anónimo



APOTEOSIS DE LA ORDEN MERCEDARIA, José de Valladares (1710-1775) y Juan José Rosales (1751-1816)

Apoteosis de la Orden Mercedaria de José de Valladares



9

11. Elaborar un análisis de la evolución de la escultura de Miguel Ángel a través de las siguientes piedad.

**Destruída por su autor**

Fue realizada en 1550, pero debido a rotura de la pierna de uno de los personajes y ciertos defectos del mármol, Miguel Ángel la demolió a martillazos. Un criado recogió los pedazos y los vendió. El comprador la reconstruyó.

**Variante**

A diferencia de la Piedad más conocida, aquí el cuerpo de Jesús es sostenido por Nicodemo. La Virgen María y María Magdalena sólo apoyan parcialmente. Se observa una mayor inercia en la caída del cuerpo.

**Pietà Rondanini**

Fue la última escultura de Michelangelo, comenzada hacia 1555. De allí esa textura inconclusa, que, sin embargo, deja ver cierta impresión de movimiento, muy distinta al estilo "Renacentista" más conocido del autor.

**La Pietá**

Es una de las piezas de arte más famosas de la historia. Realizada por Miguel Ángel a los 23 años. Su estilo es, prácticamente, el paradigma del Renacimiento.



**Pietà Palestrina**

Inserta en la parte inferior, fue atribuida por primera vez a Miguel Ángel en 1756, aunque sin ninguna documentación probatoria. La pesadez de las figuras y los contornos rústicos hacen poco probable que sea obra suya. Probablemente fue de algún alumno.





9

**12. Elaborar la diagramación e ilustración del Padre nuestro al estilo:**

Renacentista  
Barroco  
Neoclásico  
Rococó y  
Romanticista.

**13. Comparar la música barroca europea con la música barroca guatemalteca.**

**14. Seleccionar dos de las piezas musicales y analizar:**

Renacimiento – Romanticismo  
Barroco – Neoclasicista  
Rococó-Realista

Línea  
Color  
Simetría  
Ritmo  
Textura

**15. Seleccionar una pieza musical, del estilo que más le gustó y pintarla, dibujarla, esculpirla o representarla en el estilo que usted sienta que mejor domina y entienda.**

**16. Analizar la siguiente imagen:**

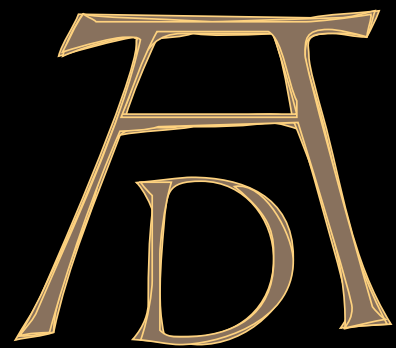


La Virgen, el Niño con cordero y Santa Ana, de Leonardo da Vinci.

Y pintarla: estilo Manierista, Barroco, Rococó, Neoclásico, Romanticismo y Realismo.







A

# Glosario

10

**1. ÁBACO**

Parte superior del capitel. En el Orden Dórico tiene forma de prisma. En el Jónico de espiral y en el Corintio muy simple.

**2. ABALAUSTRADA**

Columna renacentista o barroca con mucha decoración.

**3. ÁBSIDE**

Capillas situadas tras el altar mayor. (pueden ser muy pequeñas)

**4. ACADIO, ARTE**

El correspondiente a Mesopotamia hacia 3340-2350 a.C. y cuyos orígenes hay que buscar en el arte sumerio. En Arquitectura hay que señalar el palacio de Naram Sim, cerca de Nínive.

**5. ACANTO**

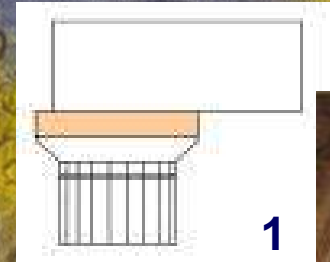
Planta de hojas espinosas que decora el capitel corintio.

**6. ACRÓPOLIS**

Parte alta y fortificada de las polis griegas. Era el lugar más sagrado de la ciudad y en él estaban los edificios religiosos más significativos. La acrópolis más conocida es la de Atenas

**7. ACRÓTERA**

Pieza decorativa en el vértice del frontón y esquinas de los templos griegos.



1



3



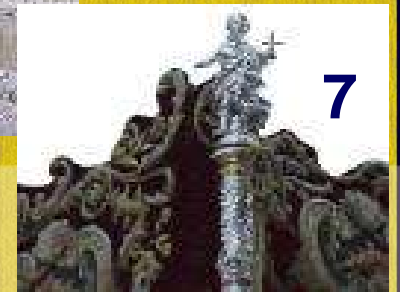
4



5



6



7





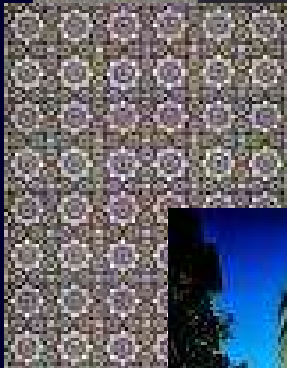
8



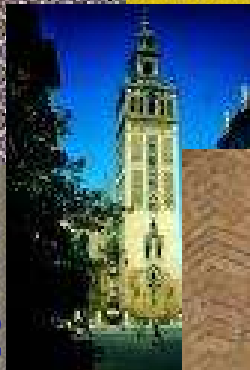
9



10



11



12



13



14

**8. ADARVE**

Paseo de ronda o camino que recorre la parte superior de la muralla de una fortaleza militar; también designa, en urbanismo, a una calle sin salida que puede ser cerrada con una puerta.

**9. ALBARRANA (al-barrana).**

Torre de defensa adelantada construida destacada del muro y unida al recinto amurallado por un lienzo de muralla continuo, con un arco o con un puente levadizo de madera.

**10. ALEGORÍA**

Una obra de arte con dos niveles paralelos de significado en que los elementos representan ideas o conceptos

**11. ALICATADO**

Ornamentación consistente en un revestimiento con losetas monocromas o decoradas, en forma poligonal o estrellada

**12. ALMINAR**

Torre de una mezquita, también llamado minarete.

**13. ALMOHADILLADO**

Aparejo o paramento constituido por sillares rehundidos en las juntas o uniones, por lo que cada uno de ellos resulta en relieve.

**14. ANAMORFOSIS**

Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire. Un ejemplo son las marcas viales en el suelo (stop, símbolo de carril bici...)



**15. ANFITEATRO**

Edificio de planta elíptica, con gradas orientadas hacia el interior, cuya zona central se utilizaba para la representación de espectáculos.



15

**16. ANICONICO**

Sin decoración figurada. Sin imágenes.



16

**17. ANTROPOMÓRFICA**

Representación escultórica de la forma humana.



17

**18. ARABESCO**

Ornamentación a base de complejos dibujos geométricos entrelazados.



18

**19. ARBOTANTE**

Arco exterior que describe un cuarto de circunferencia y cuya misión es la de contrarrestar los empujes de las bóvedas de las naves de un edificio.



19

**20. ARCAICO**

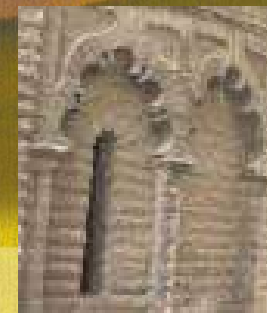
Término aplicado al período temprano del arte griego, aproximadamente desde el año 650 a.C. hasta el 490 a.C. En la escultura este período está marcado por la evolución de la figura humana, desde las formas más hieráticas con influencia egipcia y mesopotámica a una forma de belleza más naturalista del hombre.



20

**21 ARCO ABOCINADO**

Dícese del arco o vano que tiene mas luz a un lado que al otro del muro.



21







22

**22. ARCO ANGRALADO**

Arco con el intradós ornamentado con pequeños lóbulos que se cortan formando picos.

**23. ARCO APUNTADO**

El formado por dos porciones de curva que forman ángulo en la clave.



23

**24. ARCO BOTAREL**

Arco gótico que se utiliza para transmitir los empujes de la bóveda al contrafuerte

**25. ARCO CALIFAL**

El arco califal de herradura es más cerrado que el visigodo y más estrecho en los laterales que en la clave, ya que trasdós e intradós dejan de ser paralelos. Además tiene las dovelas alternadas de colores y suele estar encuadrado por un alfiz o moldura rectangular.

25



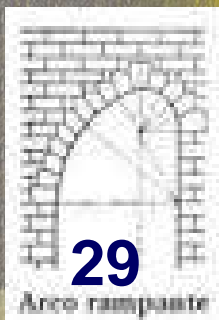
26

**26. ARCO DE MEDIO PUNTO**

Arco semicircular

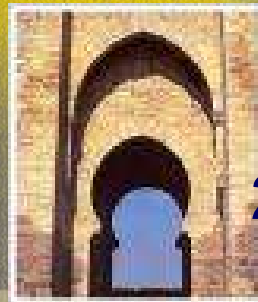
**27. ARCO HERRADURA**

Arco que su curva sobrepasa los 45°5f



29

Arco rampante



27

**28. ARCO MIXTILINEO**

Formado por líneas curvas y rectas. Existen muchas variedades.

**29. ARCO RAMPANTE**

Arco con los salmeres en dos alturas.



**30. ARQUITRABADO**

Arquitectura que se apoya o que descarga su peso verticalmente sobre dinteles y en vanos. También se le puede denominar adintelada

**31. ARQUITRABE**

Parte del entablamento sobre la que descansa el friso.

**32. ARTE ABSTRACTO**

Arte que no imita ni representa directamente la realidad exterior, tanto si el artista no se inspira en la realidad como si el tema no puede descifrarse. Se basa en la idea de que el color y la forma tienen su propio valor artístico.

**33. ARTE COLONIAL**

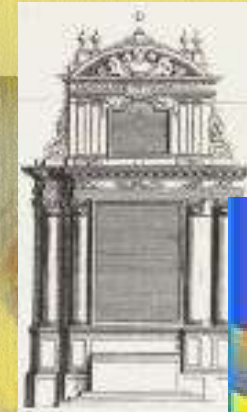
Llamamos arte colonial en España al efectuado en América bajo el dominio de esta durante los siglos XVI, XVII y XVIII. De raíz medieval, lo traen desde España al Nuevo Mundo numerosos artistas que forman talleres en las principales ciudades americanas, donde enseñan a criollos, indios y mestizos. Sus temas religiosos y didácticos tratan diferentes episodios de la vida de Jesús, de la Virgen y de los santos más populares.

**34. BALDAQUINO**

Dosel sobre columnas, para cubrir un altar.

**35. BAPTISTERIO**

Sitio por lo común de planta circular o poligonal, próximo a un templo y generalmente pequeño, donde se administra el bautismo.

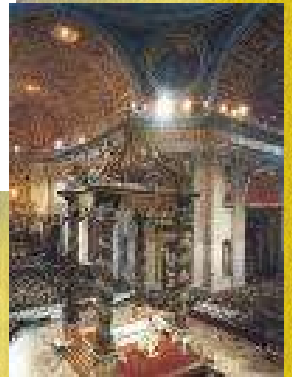


31

32



33



34



35



## B b

**36. BARBOTINA (Cerámica)**

Mezcla líquida, pero espesa, de agua y arcilla, que se usa para pegar partes de una misma pieza trabajadas separadamente.

36

**37. BARROCO**

Estilo que se desarrolla en el siglo XVII y principios del XVIII, centrado en el movimiento y el dramatismo. En pintura se caracteriza por la utilización extrema del claroscuro.

37

**38. BASÍLICA**

Templo cristiano, evolución del lugar para administrar justicia en Roma.

38

**39. BEZANTE (H)**

Motivo decorativo compuesto de círculos en relieve. Por su significación oriental la adoptaron la mayoría de los caballeros que tomaron parte en la expedición a Tierra Santa.

39

**40. BIZANTINO**

Arte del Imperio Cristiano de Oriente entre los siglos V y mitad del siglo XV D.C., cuya influencia penetró en los países eslavos y perdura después de 1453 en la Iglesia Ortodoxa griega hasta el siglo XVI.

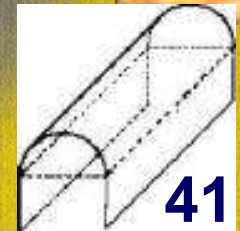
40



41

**41. BÓVEDA DE CAÑÓN**

Se forma sobre la base de un arco de medio punto

**42. BÓVEDA DE CRUCERIA**

Se forma con el cruce de los nervios de los arcos ojivales.

42



43

**43. BÓVEDA DE TRACERÍA O nervada:**

La que lleva un entramado de refuerzos o nervios de aspecto decorativo.





## D d

44

**44. BUSTO**

Representación escultórica de una figura humana que comprende la cabeza, el cuello, los hombros y el nacimiento de los brazos y pecho.

45

**45. DECOUPAGE** Decoupage:

Del verbo francés découper , significa recortar.

El decoupage es un efecto de pintura decorativa que puede ser aplicado con buenos resultados y sin demasiada dificultad. Por medio de esta técnica podemos decorar distintos objetos (lámparas, cajas, velas, marcos, etc.) pegando sobre ellos recortes de papel, tela o metales finos y cubriéndolos luego con finas capas de laca.

46

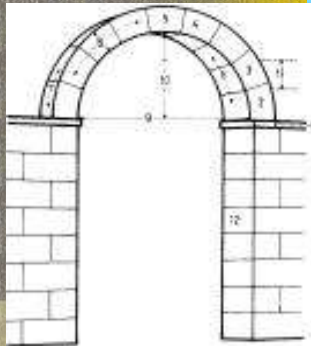
**46. DIVERTIMENTO**

Serie o grupo de danzas y cantos que forman parte de una ópera, en especial en Francia. Sus argumentos casi nunca tienen nada que ver con las tramas de las obras que acompañan.

47

**47. DOMO**

Cúpula, bóveda en forma de media esfera.



48

**48. DOVELA**

Pieza en forma de cuña que, unida a otras, forma el intradós de un arco. .





## E e

**49. EBORARIA**

Es el arte de trabajar el marfil.

49

**50. EDAD MEDIA**

Es un término usado comúnmente para designar el período de la historia europea comprendida entre la Caída del Imperio Romano y mediados del siglo XV. Las fechas precisas del inicio, auge y término de la Edad Media son más o menos arbitrarios de acuerdo al punto de vista aplicado.

50

**51. EMBLEMA**

Figura o conjunto de figuras que representan de un modo simbólico las actividades, cualidades o ideales de una persona o sociedad.

51

**52. ENCÍCLICA**

Según su etimología, una encíclica (del griego egkyklios, significando kyklos círculo) no es nada más que una carta circular. En los tiempos modernos, el uso ha limitado el término casi exclusivamente a ciertos documentos papales que difieren en su forma técnica del nombre ordinario de Bulas o Breves, y que en su sobrescrito están explícitamente dirigidas a los patriarcas, primados, arzobispos, y obispos de la Iglesia Universal en comunión con la Sede Apostólica.



52

**53. ENTABLAMENTO**

Superestructura que descansa horizontal sobre las columnas en la arquitectura clásica. Se divide en tres partes: el arquitrabe (parte inferior del entablamento de un edificio, que descansa directamente sobre el capitel de las columnas); el friso (parte decorativa); y la cornisa (elemento voladizo que remata o corona la parte superior de un edificio).



53





54

**54. ESCOCIA**

Moldura ornamental del muro cuya sección es más de medio círculo hacia el interior.

55

**55. ESCORZO**

Representación en profundidad, respecto al plano vertical del cuadro o figura.



57

**56. ESFUMATO**

Difuminado de contornos en pintura característica de Leonardo da Vinci.

**57. ESTOFADO**

Técnica consistente en raspar el color aplicado sobre superficies previamente dorada haciendo dibujos de modo que aparezca el oro situado debajo.

58

**58. EXPRESIONISMO**

Movimiento artístico, cuyos inicios se suelen situar a finales del siglo XIX y perduró hasta entrada la década de 1920. Su precursor fue Van Gogh. Los expresionistas intentan reflejar sus emociones y vivencias interiores antes que reproducir la realidad. La angustia e incertidumbre, provocada por los cambios de la sociedad contemporánea, las expresan de modo brusco, con deformaciones violentas e intenso cromatismo.



59

**59. FILETE**

Moldura ornamental del muro con una sección cuadrada o rectangular.



F f

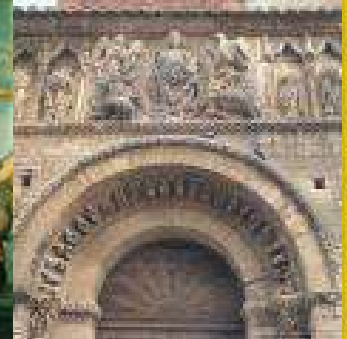
**60. FRESCO**

Pintura sobre muro de argamasa de arena y cal y con pigmentos minerales mezclados con agua y cola.

Este término se suele usar erróneamente para describir muchas formas de pintura mural pero el verdadero fresco se basa en un cambio químico. Se trata de colores de tierra, molidos y mezclados con agua pura que se aplican sobre una argamasa reciente, de cal y arena, mientras la cal está en forma de hidróxido de calcio. Debido al dióxido de carbono de la atmósfera, la cal se transforma en carbonato cálcico, de manera que el pigmento se cristaliza en el seno de la pared. Según los entendidos, los procedimientos para pintar al fresco son sencillos pero laboriosos, y consumen muchísimo tiempo.

60

61



62

**61. FRISO**

Elemento decorativo que hay entre el arquitrabe y la cornisa.

**62. FRONTISPICIO**

Frontal de un edificio. Fachada principal.

**63. FRONTÓN**

Triángulo que remata una fachada, puerta o ventana.

63

**64. GÁRGOLA**

Salida de agua de un edificio, generalmente decorado con figuras fantásticas.

64





**65. GÓRGONA**

En la mitología griega, las hijas monstruosas de Forcis, dios del mar, y de Ceto, su esposa. Eran criaturas terroríficas, parecidas a dragones, cubiertas de escamas doradas y con serpientes en lugar de cabellos.

**66. GRIFO**

Criatura legendaria, habitualmente representada en literatura y arte provista de cabeza, pico y alas de águila, cuerpo y piernas de león y, ocasionalmente, cola de serpiente. El grifo parece tener su origen en Oriente Próximo, pues se le encuentra en las pinturas y esculturas de los antiguos babilonios, asirios y persas. Los romanos lo usaban simplemente con propósitos decorativos en frisos y en patas de mesa, altares y candelabros.

**67. GRUTESCOS**

Elemento decorativo con seres fantásticos, formando un todo enlazado. (Fachada de la Universidad de Salamanca)

**68. HIERRO FORJADO**

Hierro maleable que contiene impurezas en una forma que no afectan sus propiedades estructurales y al cual se le da forma trabajándolo al rojo vivo o a temperatura ambiente sin que se parta.

**69. HIPERREALISMO**

Movimiento surgido como reacción frente al arte abstracto y al movimiento conceptual a comienzos de los años setenta. Utiliza la fotografía en lugar de la representación directa para elaborar sus obras. La fotografía, con una precisión mucho mayor que la del ojo humano, le permite al artista lograr una representación de la realidad que va mucho más allá de la realidad percibida por el espectador.

65



66

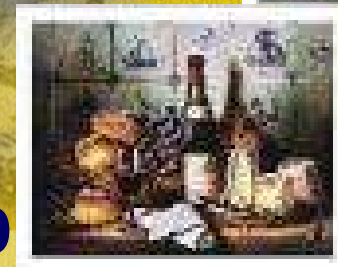


67



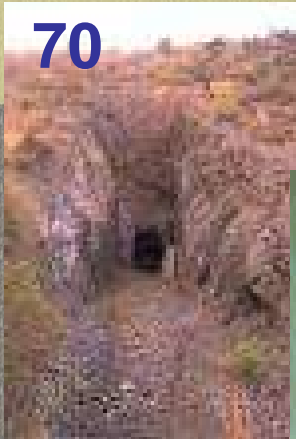
68

69





## Hh - Ii - Jj



70



71

**70. HIPOGEO**  
Tumba en subterránea.

**71. HIPÓSTILA**  
Mezquita con columnas. Además de ésta hay otros dos tipos de mezquita: la de planta central con cúpula y la de patio con cuatro iwanes o pórticos abiertos.



72



74

**72. HORNACINA**  
Hueco practicado en un muro y abovedado con un cuarto de esfera usualmente destinado a albergar una escultura.

**73. IMPOSTA**  
Moldura final de los costados de un arco (jambas)

**74. INTERSTICIOS (Mosaico)**  
los intersticios son los espacios que quedan entre las teselas y juegan un papel fundamental en la elaboración del mosaico y en el efecto final del mismo. La textura y el color del cemento o la lechada utilizada para rellenar los intersticios pueden cambiar absolutamente el efecto del mosaico y ello debe tenerse muy en cuenta a la hora de planificar el diseño de un mosaico.



75

**75. INTRADÓS** Superficie interior de un arco.

**76. JAMBA**  
Cada uno de los elementos verticales que sostienen un arco o dintel de puerta o ventana.



## LI - Mm

**77. LATITUD**

Angulo medido sobre un arco de meridiano, que hay entre un punto de la superficie terrestre y el Ecuador.

**78. LESENA** Columna ornamental adosada a la fachada.

**79. LOZA**

Cerámica de arcilla con vidriado estannífero, conocida por la civilización de Extremo Oriente. En el siglo XIV, los árabes la introdujeron en Europa a través de España y, concretamente, de la isla de Mallorca.



78



79

**80. MANDORLA**

Forma almendrada u ovalada, generalmente en el arte Paleocristiano, bizantino o románico para poner la figura de Cristo.

**81. MANIERISMO**

Tendencia del arte europeo del s.XVI que representa la transición entre el renacimiento y el barroco, en especial para una tendencia de la pintura italiana introducida por Miguel Ángel, que se extendió pronto a Francia, España, los Países Bajos y Alemania, con paralelos en la arquitectura y la escultura. No obstante, se usa el término para designar cualquier tendencia artística erudita y rebuscada.



80



81

**82. MARQUETERÍA**

pequeñas, chapas de madera de varios colores componiendo dibujos.



82



83

**83. MÉNSULA**

Repisa en el muro para soportar una carga de la bóveda.







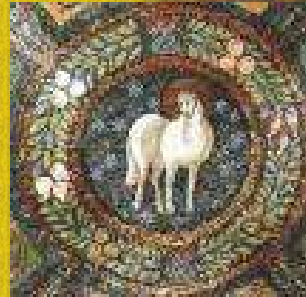
84



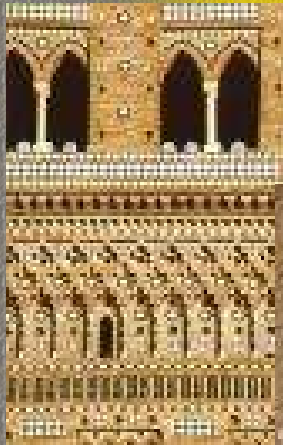
85



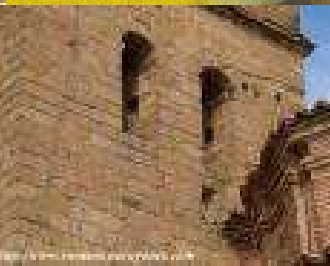
87



88



89



90

**84. METOPA**

Elemento entre dos triglifos clásicos, puede estar decorado con relieves.

**85. MEZQUITA**

Es una creación original del Islam. Muchos investigadores creen que su origen está en la casa de Mahoma en Medina.

**86. MITO**

Nombre dado a tradiciones de origen incierto que nos han llegado de la más remota antigüedad, antecedente de la historia escrita.

**87. MODILLÓN**

Pieza cilíndrica superpuesta para facilitar la transición entre columna y pilar.

**88. MOSAICO**

Elemento decorativo formado por la combinación de "teselas" de colores y formando dibujos.

**89. MUDEJAR**

Dícese de lo relativo a los musulmanes que vivían entre los cristianos españoles. Su estilo característico se basó, desde el punto de vista de los materiales, en el uso preferente del ladrillo, la cerámica, la madera y el yeso.

**90. MURO ALMOHADILLADO**

Aparejo del muro consistente en conformar un edificio basándose en piezas regulares con un abombamiento en la parte central.



## Nn - Oo

**92. NATURALEZA MUERTA**

Estilo pictórico consistente en suprimir cualquier motivo vivo, humano o animal.

92

**93. NEOCLASICISMO**

Movimiento artístico entre 1750 y 1840 que se inspira en la antigua Grecia: La pintura está caracterizada por un trazado fino de las líneas y colores claros.

93

**94. OBELISCO**

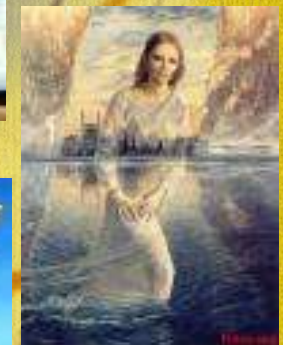
Pilar conmemorativo de forma piramidal. Pilar muy alto de cuatro caras iguales un poco convergentes y terminado por una punta piramidal muy achatada, el cual sirve de adorno en lugares públicos. Lo emplearon principalmente los egipcios cubierto de inscripciones jeroglíficas.

94

**95. ÓLEO**

Técnica pictórica consistente en mezclar diversos pigmento usando como aglutinante el aceite.

95

**96. OPERETA**

Género más ligero, tanto en canto como en argumento, que la ópera. Suele tener trama frívola y divertida. En Francia también se conoce con el nombre de Opera bouffe. Ha sido cultivada en todos los países europeos e incluso en los Estados Unidos. Alcanzó su cumbre en Francia y Austria entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del actual.

**97. ORDEN**

En arquitectura clásica, una columna entera; es decir, la basa, el fuste, el capitel y el entablamiento.

97







98



99



100



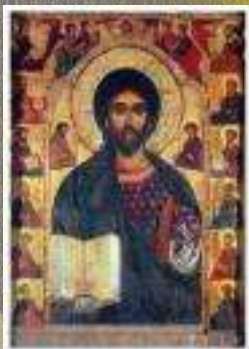
101



102



103



104



105

**98. ORDEN CORINTIO**

Orden que determina las proporciones de las diversas parte de la columna: se corresponde con el orden jónico, pero con un capitel más decorado (hojas de acanto superpuestas)

**99. ORDEN DÓRICO**

Orden que determina las proporciones de las diversas parte de la columna: sin basa, fuste acanalado (arista viva), mas estrecho arroba.

**100. ORDEN JÓNICO**

Orden que determina las proporciones de las diversas parte de la columna con basa, friso de figuras, fuste acanalado,

**101. ORDEN TOSCANO**

Orden que determina las proporciones de las diversas parte de la columna: con columna dórica, pero de fuste liso.

**102. PALIMPSESTO**

Tablilla en la que se podía borrar lo escrito para volver a escribir. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

**103. PALMETA** Motivo ornamental basado en hojas de palma.**104. PANTOCRÁTOR**

Representación de Cristo sentado con los Evangelios y en actitud de bendición. Mosaico o escultura con la imagen de Cristo con la diestra levantada y en la izquierda los evangelios.

**105. PÁTINA**

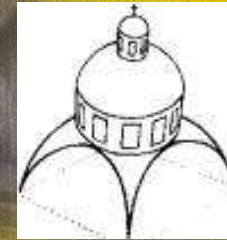
Especie de barniz que adquieren los objetos con el paso del tiempo y que alteran su aspecto superficial.



# P P

**106. PECHINA**

Cada uno de los cuatro triángulos curvos que soportan una bóveda generalmente semiesférica. Sirven para pasar de la planta cuadrada a la circular.



106

**107. PERISTILO**

Columnas que rodean el patio de una casa clásica.



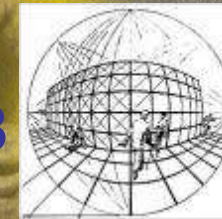
107

**108. PERSPECTIVA AÉREA**

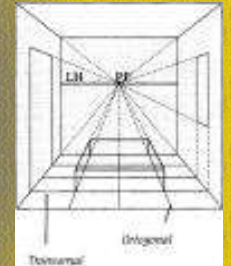
Utiliza la luz y color para mostrar la percepción del espacio. Por

**109. PERSPECTIVA FRONTAL**

Utilizada por el arte prehistórico y egipcio para presentar el espacio en un solo plano



108



109

**110. PERSPECTIVA LINEAL**

Sistema de percepción espacial que utiliza un punto de fuga central desde el que divergen todos los planos. Sistema matemático muy utilizado por el Renacimiento.



110

**111. PERSPECTIVA TORCIDA**

Representa orejas y cuernos de frente y cabeza de perfil



111

**112. PILASTRA**

Pilar adosado a un muro



112

**113. PINÁCULO**

Elemento del arte gótico que remata en forma piramidal un contrafuerte o decora una fachada.



114

**114. PÓRTICO**

Espacio cubierto y con columnas, situado delante de los templos u otros edificios monumentales.





## Rr-Ss-Tt

**115. RETABLO**

Armazón de madera de un altar sobre el que se colocan todos los elementos decorativos, esculturas, relieves, pinturas, columnas, etc. que se emplaza tras el altar. Suele constar de: cuerpos, calles, banco o predela, ático y guardapolvo.



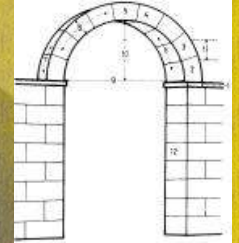
115

**116. ROSETÓN**

Ventana circular de tracería muy utilizada por el estilo gótico.



116



117

**117. SALMER** Primeras dovelas desde las que parte un arco.**118. SEBKA**

Es un tipo de decoración a base de una red de rombos.

**119. SILLAR**

Cada una de las piedras talladas que se utilizan en una pared.



119



120

**120. TABULARIUM**

Lugar situado aparte en los templos romanos donde se guardaban los archivos públicos

**121. TEJAROZ** Alero del tejado.

121



122

**122. TERRACOTA** Cerámica porosa, generalmente roja. Significa "tierra cocida". Se usa con frecuencia en escultura, sin barnizar.**123. TESELA**

Piezas de mármol, pasta vítrea u otro material que forma los mosaicos.



123



124

**124. TÍMPANO**

Espacio triangular que forman las dos aguas en la cornisa de un frontón





## Uu-Yy-Zz



126



## 125. TORSO

Es una estatua que sólo representa el tronco del cuerpo humano, sin cabeza, ni brazos, ni piernas.

126. TRANSEPTO Nave transversal a la principal en iglesias de planta de cruz latina.

## 127. URDIMBRE

Los hilos verticales colocados ordenadamente en el telar para poder pasar la lanzadera cargada con el hilo que constituye la trama.

128. YESERÍA Obra hecha de yeso. También se refiere al hecho de crear con yeso falsos elementos arquitectónicos que sólo tiene una finalidad decorativo y ornamental. Muy utilizada en el arte musulmán

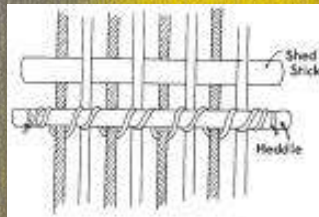
129. ZIGURAT Santuario en forma de torre tradicional de la arquitectura religiosa en la antigua Mesopotamia. Torre piramidal y escalonada formada por la superposición de cuerpos decrecientes en número variable, de planta rectangular o cuadrada, con escaleras de acceso y rampas.

130. ZÓCALO Parte inferior del muro decorada de alguna manera para diferenciarla del resto. Se usa mucho en los patios.

131. ZOÓFOROS Bandas de adorno en los frisos, jarrones... que representan animales.

132. ZOOMORFO (del griego zoo "animal" y morfo "forma") Todo aquello que tiene o recuerda a la figura de un animal.

125



127

129



129



130



131







# Bibliografía

11



Alcolea Santiago; Hernández Jesús, Milicia José y Sureda Joan, *Historia Universal del Arte, Renacimiento y Manierismo*, Editorial Planeta, España, 1993; V. 6 406 pp.

Bruno, Giordano, *Expulsión de la Bestia Triunfante*, Editorial Altaza, España, 1995; 302 pp.

Bornay, Erika, *Historia Universal del Arte, El siglo XIX*, Editorial Planeta, España, 1993; V 2, 405 pp.

Comte, Auguste, *Discurso sobre el Espíritu Positivo*, Editorial Altaza, España, 1995; 133 pp.

Copérnico, Nicolás, *Sobre las Revoluciones*, Editorial Altaza, España, 1994: 465 pp.

D`alambert, Diderot, *Artículos políticos de la Enciclopedia*, Editorial Altaza, España, 1994; 229 pp.

Descartes, René, *Discurso del Método*, Editorial Altaza, España, 1993; 104 pp.

Hegel, Georg, Wilhelmf, *Lecciones de Filosofía de la Historia Universal (I)*, Editorial Altaza, España, 1994; 700, 395, 405 pp.

Hegel, Georg Wilhelmf, *Lecciones de Filosofía de la Historia Universal (II)*, Editorial Altaza, España, 1994; 405 pp.

Hume, David, *Investigación sobre el conocimiento humano*, Editorial Altaza, España, 1995; 192 pp.

Kant, Immanuel, *La Metafísica de las Costumbres*, Editorial Altaza, España, 1993; 374 pp.

Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Discurso de Metafísica*, Editorial Altaza, España, 1995; 135 pp.

# Bibliografía



11

Megg, Philip B, *Historia del Diseño Gráfico*, Editorial McGraw Hill, Tercera Edición, México, 2000; 515 pp.

Milicia, José y Sureda, Joan, *Historia Universal del Arte, El Quattrocento y Pintura Flamenca*, Editorial Planeta, España 1993; V. 5, 405 pp.

Morales y Marín, José, *Historia Universal del Arte, Barroco y Rococó*, Editorial Planeta, España, 1993; V 7, 405 pp.

Muller –Brockmann Josef, *Historia del Diseño Gráfico*, Editorial McGraw Hill, Tercera Edición, México, 2000; 515 pp.

Satué, Enric, *El Diseño Gráfico desde Los Orígenes hasta nuestros días*, Alianza Editorial S.A. Madrid 1989.

Schopenhawer, Arthur, *Sobre la voluntad de la Naturaleza*, Editorial Altaya, España, 1994; 211 pp.

Siacca, M. Federico, *Historia de la Filosofía*, Luis Miracle Editor, Barcelona España, 1958; 666 pp.

Semensato, Camilo, *Historia del Arte, Editorial Grijalbo*, España, 1990; 536 pp.

Varios Autores, *Atlas Universal de Filosofía*, Editorial Océano, España, 2004; 1035 pp.

Varios Autores, *El mundo de la Música*, Editorial Océano, España, 2002; 412 pp.

Varios Autores, *Historia del Arte, Editorial Salvat*, España, 1976 T 5 (255 pp), T 6 (239pp), T 7 (255pp), T 8 (255pp) y T 9 (239 pp).

Varios Autores, *Religiones del Mundo*, Editorial Océano, España, 2002; 412 pp.



# Discografía

12





12

*Discografía*

Mary`s Music, Songs and Dances from The Tinie Mary Queen of Scots, Chandos Digital Chan 0529 Director Warwick Edwards, 1942 Chandos Records Ltd. Colchester Exxex Englan.

English Madrigals Quink. Vocal Ensemble Telare Cd -80328. Compact disc digital Audio, printed USA 1993 Telare. International Corporation.

Water Music, Concerto Grosso, Handel, Baroque Treasuries, Laser Light Digital 15 658 stereo, 1990 Delta Music Inc. Los Angeles c 90064 LC 8259 V.3.

200 Greatest Classics VII Sounds of Excellence, Digital Recording, Schubert, Bach y Mendelssohn and more. Platinum Disc Corporation, Made in Canada. 1997 Product of Platinun Disc Corporation.

Greatest Composers, Sound of. Excellence, Digital Recording. Mozart, Piano. Platinum disc Corporation 1997, Made in Canada.

The Great Symphonists, an hour of music, Cameo Classics Series A Cd 8705, Allegretto compact disc digital audio, ADD 1985 The Moss Music Group. Printed USA.

The Great Piano Concertos, Grieg y Schumann, Infinity digital DDD, OK 57227, Digital Recording 1993 Sony Music Entertainment Inc. Printed USA.

Great Opera High Lights, Classical Treasures, DDD compact Disc, digital audio HCT-2-8328, Made in Canada, 1995, Madacy Music Group Inc.

Frederic Chopin, Plonaise, Greatest Composers, Sounds of Excellence, Digital Recording Platinum disc Corporation 1995, Made in Canada.

Leoncavallo, Pagliacci Der Bajazzo. Paillasse Philips. Classics, 411 484-2 PH, ADD Pg 925 Made in West Germany, Polygram in Hanover 1983.

Pietro Mascagni, Cavalleria Rosticata, Philips 416137-2 PH ADD Made in West Germany, Polygram in Hanover, 1983.

Milenio, mil años de música en Guatemala. Música Histórica de Guatemala. Volumen 7 Ensamble Millennium, Dieter Lehnhoff. Fundación para la Cultura y el Desarrollo, Asociación de Amigos del País. DDD Compact disc, Digital audio, 1999, Dieter Lehnhoff.

Missa de Bomba A 4 Pedro Bermudez. Guatemala Siglo XVI, Dirección Jorge Pellicer. Ars Nova de Guatemala, Edición patrocinada por ADESCA, 2001, Ars Nova de Guatemala.



# I mágenes

13



A Índice



13

# Imágenes

Licenciada Andrea Leal de Michel, *Asignatura Historia del Diseño Industrial*. Imágenes 46, 47, 48 y 49.

Arquitecta Brenda Penados, *Asignatura Historia del Arte y del Diseño Visual 2*. Imágenes 27,29,30, 32, 34, 35, 36, 38; Obras maestras 1: 1/27.

D.G. Jenny Daniela García. Imágenes del glosario ilustrado.

Meggs, Philip, *Historia del Diseño Gráfico*, Editorial Trillas, México, 1991. Imágenes del capítulo “De la imprenta a la tecnología”.

Mölle-Broclemann, Josef, *Historia de la comunicación Visual*, Editorial G. Gili, España, 2001. Imágenes del capítulo “De la imprenta a la tecnología”.

Revista D, Prensa Libre y New York Times Prensa Libre, 2005-2006. Imágenes de actividades.

Varios autores, *Atlas Universal de Filosofía*, Editorial Oceano, España, 2004. Imágenes 1/26.

Varios Autores, *Historia Universal del Arte*, Editorial Planeta, España, 1993, tomos 6,7 y 8. Imágenes de actividades y obras seleccionadas.

