

AC 20 47

Curso de acceso directo. Seguimos en la programación de la UNED. Un saludo de Isabel Baeza que os acompaña hasta las 11 de la noche en el curso de acceso para mayores de 25 años.

Hoy en el curso de acceso Historia del Arte. Conversaremos con la profesora Victoria Soto sobre el Renacimiento, la profesora comentará las láminas pertenecientes a este periodo. Y vamos a comenzar ya con Historia del Arte y dentro de esta asignatura el Renacimiento.

Queremos recordaros que debéis tener el libro delante para seguir todas las explicaciones. Si te parece Victoria podemos comenzar. De acuerdo, empezamos entonces con las figuras 3 y 4 de la página 26 del tomo segundo de las unidades didácticas.

Victoria, ¿qué es lo que el alumno debe averiguar en ambas ilustraciones? Bueno, el alumno debe no tanto averiguar como reconocer o deducir a qué estilo pertenecen, ya que se trata de dos monumentos arquitectónicos de primera importancia, dos obras significativas del Renacimiento o, más específicamente, del 480 italiano. Esta identificación o deducción resulta fácil, ya que los elementos constructivos que aparecen en ambas obras nada tienen que ver con el estilo gótico. Para empezar, no encontramos arcos apuntados ni encontramos chapiteles en el gráfico del alzado de la capilla Apache, es decir, de la figura 3, ni tampoco encontramos arquivoltas ni esculturas ni demás elementos góticos en la fachada de la iglesia de San Andrés, por lo que estamos ante unos ejemplos arquitectónicos que no pertenecen a este estilo gótico, sino que pertenecen a un nuevo lenguaje, a una nueva cultura artística.

Estamos en el Renacimiento. Bien, una vez establecido o deducido que no se trata de una obra gótica, sino que responde a un lenguaje renacentista, ¿qué debe comentarse y resaltarse de estas obras arquitectónicas? Pues, precisamente, deben resaltarse los elementos que componen este nuevo lenguaje, es decir, subrayar, el alumno debe subrayar el empleo del arco de medio punto en ambos casos, con las correspondientes bóvedas de cañón o de media naranja, debe subrayar, además, el uso de columnas en la capilla Apache y el uso de pilastras en la fachada de San Andrés, así como su remate en el frontón, los nichos que aparecen en la fachada, etc. Y esto es importante porque estos elementos, que acabo de decir, están inspirados en la arquitectura de la antigüedad, es decir, están basados, por tanto, en un modelo clásico y son elementos clasicistas.

Ello implica, como los alumnos habrán estudiado, que los artistas tuvieron que analizar los restos, las ruinas, de los antiguos edificios conservados, y este estudio lo llevaron a cabo tanto el arquitecto Brunelleschi como Alberti, y esto es lo que hizo posible el renacer o este renacimiento. Ahora bien, hay también que tener en cuenta que los arquitectos no copiaron de las formas clásicas, sino que se eligieron las formas, seleccionaron los elementos y, combinados de una nueva manera armónica, dieron lugar a este tipo de edificios que encontramos en los ejemplos, en las figuras 3 y 4, unos edificios totalmente alejados de la estética gótica. En definitiva, son dos obras que reflejan un lenguaje clásico o la preocupación

por recuperar el lenguaje clásico de la antigüedad, pero ¿qué más podríamos comentar de estos ejemplos y de sus respectivos arquitectos? Pues hay un aspecto bastante importante que el alumno debe resaltar, ya que ambos artistas, Brunelleschi y Alberti, son el inicio y el desarrollo, respectivamente, del nuevo lenguaje clásico, y son fundamentales para comprender cómo se orienta la actividad arquitectónica del siglo XV en Italia.

Para empezar, Brunelleschi es el primer artista que se atreve a ensayar en la ciudad de Florencia y durante la primera mitad del siglo XV, que se atreve a ensayar los elementos arquitectónicos tomados de la antigüedad. El alumno ha debido estudiar cómo realizó la cúpula de Santa María de las Flores, cómo hizo una nueva tipología del Hospital de los Inocentes, cómo planteó una iglesia basilical como la de San Lorenzo, y en todas estas obras aplicó novedades importantes del repertorio clásico. Brunelleschi estaba enormemente preocupado por dos aspectos, la perspectiva y la proporción, y tal preocupación va a trasladarla a su actividad arquitectónica de una manera empírica, es decir, basándose en la experiencia.

En la Capilla Pazzi, por ejemplo, consigue una proporción totalmente novedosa, un equilibrio entre la planta y la altura, según proporciones acordes a la medida humana, a la medida del hombre, algo pues totalmente alejado del gótico, donde las verticales y la altura es lo que prevalece en todos los edificios. La proporción que consigue Brunelleschi le lleva a plantear una capilla de planta totalmente cuadrada, precedida por un pórtico y con un planteamiento geométrico claro y muy sencillo. Estas características hacen que la Capilla Pazzi, es decir, el alzado que vemos en la figura 3, presente por primera vez un carácter casi centralizado, y como lo alumno habrá estudiado o deberá estudiar, este carácter centralizado va a constituir una de las obsesiones de los arquitectos posteriores, es decir, la iglesia de planta central, algo que estudiarán Leonardo, Bramante, Miguel Ángel, etc.

Por el contrario, en el caso de Alberti, ya en la figura 4, nos encontramos con un edificio de la segunda mitad del siglo XV, que no continúa estos modos o estos criterios empíricos, es decir, puramente basados en la experiencia, sino que actúa basándose en una reflexión, en un estudio, en definitiva, en la teoría. No hay que olvidar, en este sentido, y el alumno deberá comentarlo, el profundo impacto que supuso para los arquitectos renacentistas el estudio de un tratado romano de la época de Augusto, que se conservó a través de numerosos manuscritos medievales, me refiero al tratado de Vitruvio, claro está, y que fue revisado y estudiado por Alberti cuando éste escribe a su vez su tratado de reedificatoria. En la fachada de San Andrés de Mantua, lo que se refleja es ese estudio que Alberti realizó, esa obra teórica sobre el mundo romano, ya que plantea una fachada como un arco de triunfo, es decir, un ingreso típico de la antigüedad romana, pero que en este caso se aplica a un templo cristiano.

Victoria, esta trayectoria que hemos visto en la arquitectura, ¿se dio también en otras manifestaciones artísticas, por ejemplo, en la escultura? Desde luego, la preocupación por la perspectiva fue algo común en arquitectos, en escultores y en pintores. En todas las artes se intentó a lo largo del siglo XV plasmar la idea, o mejor dicho, plasmar la ilusión de profundidad. Los artistas estudiaron las leyes por las cuales los objetos disminuyen de tamaño a medida que

retroceden hacia el fondo en una representación plana.

En el caso de la escultura está clarísimo y se puede ver, lo podemos comprobar, en las figuras 8 y 9 de la página 31 del mismo volumen de las unidades didácticas. Se trata de las puertas del batisterio de Florencia. Lorenzo Ghiberti hizo unas puertas para este batisterio donde se ilustra muy bien ese intento por conseguir la reproducción, o mejor dicho, la ilusión de profundidad.

Este batisterio contaba tan solo con unas puertas realizadas a la manera gótica y en los primeros años del siglo XV los florentinos deciden realizar otras puertas y para ello convocan un concurso. La figura 8 reproduce uno de los relieves de las puertas del certamen Lorenzo Ghiberti. Aunque hay todavía un enmarque lobulado, típicamente gótico, el escultor vemos que ha intentado ensayar la perspectiva a través de los escorzos de las figuras.

Nos fijamos en la figura del ángel o en la postura del brazo de Abraham y también ha conseguido una serie de referencias de carácter clásico en el tratamiento del desnudo en la figura de Isaac, así como en el pedestal sobre el que se apoya esta figura. Dos decenios después, el mismo escultor realiza las terceras puertas del batisterio que se ve en la figura 9. Aquí encontramos unos cambios ya fundamentales. Para empezar, no hay un marco lobulado, el relieve tiene un formato completamente cuadrado y las figuras disminuyen de tamaño conforme a la ley de la perspectiva, es decir, hay una proporción entre las figuras, cosa que no encontrábamos en el relieve anterior.

El tamaño de las figuras es prácticamente igual y además aquí hay algo también novedoso y es que se ha producido unas notas de paisaje y eso se ve perfectamente en los árboles, las rocas, esa especie de paisaje del relieve de la figura 9. A propósito del paisaje, ¿fue este género otra conquista del renacimiento italiano? La preocupación por el paisaje no fue algo exclusivo de Italia. El alumno no debe olvidar que los pintores contemporáneos del norte de Europa, contemporáneos a los artistas florentinos o italianos del siglo XV, estos pintores del norte fueron verdaderos maestros en este género del paisaje. Sin embargo, el paisaje o la naturaleza como captación de una realidad científica que se prestaba a los intentos por conseguir luz, por conseguir volumen, por conseguir proporción y perspectiva, fue desde luego un tema importante de ensayo en los pintores italianos.

El interés de éstos era reflejar un fragmento del mundo real y por ello tuvo cabida el paisaje. Para ver mejor esta incidencia de la naturaleza del paisaje pasamos a las figuras 24 y 26 de este tomo a la página 42 y podemos ver cómo la naturaleza se presenta de forma distinta según los artistas y sus respectivos intereses. Así Botticelli, un pintor más interesado en la temática mitológica, nos presenta en la figura 24 un fondo de paisaje a manera de tapiz sin apenas profundidad.

Muy distinto, por ejemplo, es Mantegna en sus frescos y en particular en la figura 26 en la que nos representa un óculo que parece taladrar la arquitectura fingiendo una comunicación con el exterior. Demuestra en el fondo a qué grado de virtuosismo había llegado el estudio y la práctica de las leyes de la perspectiva. Esta obra es significativa por la incidencia que tendrá

posteriormente en los frescos de bóvedas y cúpulas barrocas.

Victoria, ¿hay alguna novedad más en estas obras pictóricas y cuáles serían los comentarios más significativos? En primer lugar, la obra de Botticelli nos pone de manifiesto algo importante, que tanto los artistas como los mecenas o patronos no estaban interesados únicamente en representar temas sagrados. Y esto es interesante ya que hay un claro distanciamiento con la exclusiva temática religiosa de la Edad Media. Botticelli se interesó por la representación de temas tanto religiosos, profanos como paganos.

Estos últimos se presentan como referencias importantes, como importantes referencias a los mitos del mundo antiguo, a los poetas griegos y romanos. Estos no habían sido olvidados durante la Edad Media, pero es ahora, a lo largo del 480, cuando aquellos mitos son estudiados y analizados por los humanistas. ¿Y quiénes fueron estos humanistas? Pues los humanistas son quizá las figuras más esenciales para la comprensión del renacimiento italiano.

Humanista podía ser un Alberti, un Lorenzo de Médicis o cualquier hombre culto de la época que estudiara la antigüedad, que leyera y tradujera el latín, el griego o incluso cualquier otra lengua, que era poeta, que asistía a tertulias, que sabía de filosofía, que sabía de geografía, de astrología, de matemáticas y que en definitiva era quien posibilitaba, gracias a su alianza con los artistas de aquella centuria, con los pintores, con los escultores, con los arquitectos, quien posibilitaba, como digo, el renacer del mundo antiguo. Y gracias a estos humanistas, de alguna forma se pone en marcha una serie de nuevas leyes artísticas que originan este renacer cultural. Volviendo a la figura 26, los frescos de Andrea Mantegna, ¿qué debería tener en cuenta también el alumno? El alumno, en el comentario que debe hacer, no debe olvidar tampoco otros aspectos como, por ejemplo, el cambio de patronazgo o de mecenazgo que se opera en esta época o que se opera a comienzos del siglo XV.

Ya no es la Iglesia la que monopoliza los encargos a los artistas. Ahora, en Italia, con su peculiar estructura geográfica y política, los pequeños príncipes y gobernantes de la mayoría de las cortes van a reclamar esos encargos para su propio prestigio. Tanto se trate de obras simbólicas o alegóricas, como el caso que vemos en la figura 24, es decir, la obra de la primavera de Bodo Ticelli, como de los frescos que decoran el Palacio de los Duques de Mantua, en caso de la figura 26, de estos frescos de la Cámara de los Susposos de Mantegna.

Este afán por el prestigio hará que las distintas cortes rivalicen por los diversos artistas, intenten atraerlos hacia sus palacios y sus cortes y que además haya un fluir de nuevas ideas artísticas entre unos centros y otros, es decir, que haya unas interinfluencias entre los centros artísticos, entre las distintas ciudades y que la influencia de esta cultura o de este renacer traspase las fronteras de la península itálica y llegue a las diferentes cortes europeas, llegue a Francia, Alemania e incluso hasta Inglaterra. Con respecto a este último punto, sería interesante comentar alguna lámina o reproducción que reflejara esta influencia italiana en España. Desde luego y para ello vamos a pasar a las figuras 73, 74 y 75 de las páginas 88 y 89 de este volumen.

Es interesante, por supuesto, ya que la entrada del Renacimiento en España está marcada por distintas opciones o mejor diríamos distintas posturas artísticas, algunas de las cuales se pueden ver reflejadas en estas tres fotografías. Estas tres reproducciones nos están hablando de la forma o de cómo influyó el nuevo estilo artístico creado en Italia y cómo se introdujo en la actividad arquitectónica de nuestro país, cómo fue la recepción de ese modelo clásico. En la figura 73, por ejemplo, en la fachada de la Universidad de Salamanca, observamos que es una fachada profusamente decorada por una serie de elementos o por un repertorio que el alumno tendría que subrayar, tendría que comentar.

En primer lugar destacan los motivos heráldicos, prácticamente en el centro de la fachada. Aparecen también en la parte inferior los retratos de los Reyes Católicos, así como una serie de medallones y veneras, formas de concha que enmarcan bustos y enmarcan retratos. Sobresale también en la zona superior una serie de figuras humanas entrelazadas con animales y tallos vegetales, formando unas figuras fantásticas, caprichosas, denominadas grotescos, y separando estos motivos están una serie de columnas avalaustadas.

En definitiva, es una especie de repertorio de motivos que indican que desde la última década del siglo XV están llegando a la península ibérica influencias italianas que se aceptan como motivos decorativos, aunque en España en estos momentos la actividad constructiva que existe es una actividad gótica. Victoria, el plateresco es esa mezcla de gótico y decoración renacentista. ¿Cómo llega a cuajar esa influencia italiana o clásica entre nosotros? Efectivamente, esa aplicación exagerada de motivos decorativos que proceden de Italia y que se aplica a unos edificios o fachadas realizados según unos principios góticos se denomina como un monte plateresco, es decir, tiene forma del trabajo de la plata, de cómo se labraba la plata.

La fachada de la Universidad Salmantina presenta una estructura gótica, es una fachada a retablo y eso debe tenerlo en cuenta el alumno porque está enmarcada por contrafuertes. En la zona lateral lo ve muy bien y además si se fija un poco en la parte inferior de la fotografía se dará cuenta que el ingreso a esa fachada presenta arcos góticos típicos del siglo XV como son arcos carpaneles. No se ve muy bien, se puede atisbar en la zona inferior, en la parte inferior de la fotografía.

Ahora bien, más que hablar de influencia clásica o modelo clásico como antes señalábamos en el caso italiano, ahora en el caso español hay que hablar de modelo o influencia italiana más que nada porque no es el modelo clásico el que se recibe sino se recibe modelos italianos variados. La arquitectura plateresca responde a aquellas primeras manifestaciones artísticas del siglo XVI que admitieron los repertorios decorativos italianos que imitaron motivos italianos sin ningún rigor, sin ningún proceso de selección y que se aplicaron a los edificios góticos de una forma recargada y profusa, es decir, sin orden, sin proporción, sin armonía, de forma muy distinta a cómo operaban o a cómo lo hacían los artistas italianos. Este mismo fenómeno se puede apreciar por ejemplo en la puerta de la sala capitular de la Catedral de Toledo de la figura 74 ya que pertenece al estilo cisneros.

En este caso, sí efectivamente, en este caso lo que pasa es lo siguiente, se mezcla, se mezclan a los esquemas constructivos góticos un tipo de decoración mudéjar, es decir, un tipo de decoración de clara procedencia árabe, una técnica que existía en España o más que una técnica una traducción constructiva hispanomusulmana, hay que tener en cuenta la mano de obra tan importante que a principios del siglo XVI hay en la península. Aunque en este ejemplo es curioso porque el alumno observará cómo la mezcla de lenguajes resulta aún un poco más complejo, es decir, aparecen sobre la puerta, el ingreso aparece en la parte superior de la ilustración, unas pinturas que tienen un tanto, o sea, una inspiración italiana, representan paisajes con árboles, escudos, etcétera. Al fin y al cabo nos habla de la mezcla de estos denominados estilos cisneros, platerescos, etcétera.

Y esta mezcolanza quiere decir que los artistas españoles no estaban preparados desde el punto de vista teórico y práctico para plantear como en Italia un modelo clásico. Sí, de alguna forma así es. Durante el reinado de los reyes católicos la práctica artística responde al esplendor del último gótico, por lo que la práctica artística estaba en manos de artífices y artesanos formados en esas técnicas góticas.

No hay por tanto un modelo de referencia al mundo clásico como en Italia, ni tampoco hay un motor, ni un empuje para el análisis, el estudio, es decir, no hay una apoyatura en una obra teórica. Los motivos decorativos y ornamentales del nuevo lenguaje italiano llegaron gracias a la imprenta y a la difusión de grabados, en la mayoría de los casos, y esto explica en gran parte que se mezclen los motivos ornamentales, o que sean unos motivos ornamentales tan heterogéneos como el caso de la fachada salmantina. Por otro lado, hay que tener en cuenta que hasta 1526 no se publica en España las medidas del romano, es decir, no hay un apoyo teórico para la práctica constructiva.

Por estos mismos años además aparecen en escena ya unos serios arquitectos de categoría y talento que han viajado a Italia y conocen la normativa, y a partir de estos años ya podemos decir que sí que se puede hablar de un modelo clásico, de una referencia clásica, pero es decir, todavía con esta referencia clásica en el caso de la fachada de la Universidad de Salamanca o en el caso de la puerta de la sala capitular de la Catedral de Toledo no existe. Entonces, a partir de este año 1526 que hemos mencionado y de esa llegada de artistas formados en Italia, ¿podemos considerar que aparece un estilo clásico en España? Sí, vamos a ver. Podemos decir que a partir de esa fecha o de la década de los 30 y de la aparición de una serie de artistas que han viajado por Italia, encontramos una especie de asimilación paulatina del clasicismo.

Hay que tener en cuenta que esos artistas que han estado en Italia y que vuelven han tenido la oportunidad de conocer las obras que en esos momentos estaban levantando en Roma. Han tenido la oportunidad de estudiar y de leer a Vitruvio, a Alberti. Tampoco hay que olvidar que se van a empezar, vamos, se están traduciendo en muchos tratados, el tratado de Vitruvio y que están llegando a España los tratados italianos.

Por otro lado, hay que tener en cuenta también el programa político y constructivo que inicia

Carlos V, pero que sobre todo se va a continuar esta política edilicia o esta política constructiva con Felipe II. Y es ahí cuando aparece eso que se denomina o comienza la aparición de un estilo desornamentado. Por ejemplo, la figura 75, es decir, la fachada del palacio de Carlos V en la Alhambra de Pedro de Machuca, vemos que no tiene nada que ver con las anteriores ilustraciones, con los anteriores ejemplos.

Es una fachada organizada en dos órdenes, un orden inferior rústico y un orden superior de pilastras y que tiene una portada con una organización también muy clara de dobles columnas con una serie de medallones como elemento iconográfico de exaltación al emperador y esto va a acabar dando, va a desembocar en un estilo completamente desornamentado e incluso de motivos iconográficos o de programas alegóricos como va a ser el edificio del escorial que tenemos en la siguiente ilustración, en la figura 78. Con ello ya nos encontramos dos arquitectos de categoría como son Juan de Herrera y Juan Bautista de Tóledo, los autores del monasterio. Con esto terminamos la emisión de hoy, el comentario o la clase práctica a la lección del renacimiento y que la próxima emisión estará dedicado al arte del periodo barroco.

Habrà una emisión posterior dedicada también a comentario de láminas y recordar que para estas emisiones de prácticas que llamamos debéis tener siempre delante las unidades didácticas puesto que siempre los comentarios los hacemos con las ilustraciones que tenéis en el libro. Nada más y buenas noches. Buenas noches Victoria Soto y hasta el próximo programa.

Con Historia del Arte acabamos el curso de acceso y la programación educativa de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Solo nos queda recordaros que mañana jueves os acompañaremos como siempre a partir de las ocho y media de la noche. Comenzaremos con vida y salud psicología hoy para pasar sobre las diez menos diez a la revista de ciencias de la educación.

El curso de acceso nos traerá la asignatura fundamentos de economía de la empresa y cerrará la programación. Y así acabamos la programación del día de hoy. Muchas gracias por vuestra atención y hasta mañana.

Un ed radioeducativa. ¡Nos vemos en el próximo vídeo, chau!